



**Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Letras - IL  
Departamento de Teoria Literária – TEL  
Programa de Pós-graduação**

***SE UM VIAJANTE NO TEMPO GRANDE DO ROMANCE: ENTRE A  
ANGÚSTIA DA ESCRITURA E O PRAZER DA LEITURA, EM ITALO  
CALVINO***

**ISABEL CRISTINA CORGOSINHO**

Brasília-DF

2014

Universidade de Brasília - UnB

**ISABEL CRISTINA CORGOSINHO**

***SE UM VIAJANTE NO TEMPO GRANDE DO ROMANCE: ENTRE A  
ANGÚSTIA DA ESCRITURA E O PRAZER DA LEITURA, EM ITALO  
CALVINO***

Tese apresentada à Comissão Examinadora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Henryk Siewierski.

Brasília-DF  
2014

## Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Henryk Siewierski  
PÓS-LIT/UnB  
Presidente

---

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido  
Curso de Letras/Universidade Católica de Brasília  
Examinadora

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva  
Faculdade de Comunicação/ UnB  
Examinador

---

Prof. Dr. João Vianney Cavalcante Nuto  
PÓS-LIT/UnB  
Examinador

---

Prof. Dr. Augusto Rodrigues de S. Júnior  
PÓS-LIT/UnB  
Examinador

---

Profa. Dra. Maria Isabel Edom Pires  
PÓS-LIT/UnB  
Suplente

## DEDICATÓRIA

*In memoriam*, ao meu irmão David Gerônimo Alves Corgosinho que também cultivava o prazer do texto.

*In memoriam*, à minha amiga Vânia Elizabete Andrino Bacellar, que nos deixou perplexos com sua inesperada partida.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu filho Iago Corgosinho A. Campos, principalmente pelo ano que ficamos separados, mas acalentados pelo nosso amor constante.

À minha querida amiga Rosa Magnólia Lira, por todos esses anos de dedicada amizade. Sou muitíssimo grata pelos cuidados com meu filho durante o ano de minha ausência. Serei eternamente agradecida por seu apoio, sem o qual esta tese não seria possível. Registro também a sua leitura criteriosa deste trabalho.

Agradeço, *in memoriam*, minha mãe, pelos primeiros e inesquecíveis aprendizados de literatura, pela sua mente prodigiosa e criativa; ao meu pai, irmãos e sobrinhos, minha sincera gratidão por tê-los próximos a mim.

Ao doutor Henryk Siewierski que, orientando-me pela segunda vez no percurso da pós-graduação, incentivou-me aos voos acadêmicos pela Cidade Eterna. Registro minha gratidão por nossas reuniões, indispensáveis ao meu crescimento pessoal e ao êxito desse trabalho.

A minha co-orientadora, professora Francesca Bernardini do Dipartimento di Studi Europei Americane e Interculturali/ Università di Roma- SAPIENZA, que me surpreendeu pela competência e conhecimentos riquíssimos sobre Italo Calvino e a literatura italiana.

Ao professor João Vianney, por suas esclarecedoras aulas sobre M. Bakhtin e pelos seus textos orientadores.

Aos coordenadores do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura e aos meus colegas, na pessoa do guerreiro intelectual e poeta Fernando Dusi Rocha, por seu inestimável carinho e atenção de amigo.

À colega Damiana de Paula, pela competente tradução do resumo dessa tese.

À EAPE/SEDF que me concedeu licença remunerada para estudos e me propiciou a oportunidade da formação continuada do doutorado.

À CAPES, por meio do PDSE, que me concedeu bolsa de estudos no exterior e tornou possível o doutorado sanduíche na Università di Roma/SAPIENZA.

Aos meus amigos de Roma, especialmente Signori Valeri e Signora Manca, meu carinho especial pela acolhida valorosa em Roma.

(...)

*Mas os livros que em nossa vida entraram  
São como a radiação de um corpo negro  
Apontando pra a expansão do Universo  
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)  
É o que pode lançar mundos no mundo.*

*Os livros são objetos transcendententes  
Mas podemos amá-los do amor tátil  
Que votamos aos maços de cigarro  
Domá-los, cultivá-los em aquários,  
Em estantes, gaiolas, em fogueiras,  
Ou lançá-los pra fora das janelas  
(Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)  
Ou o que é muito pior por odiarmo-los*

*Podemos simplesmente escrever um:  
Encher de vãs palavras muitas páginas  
E de mais confusão as prateleiras.  
Tropeçavas nos astros desastrada  
Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas.*

Caetano Veloso, *Livro*.

## RESUMO

*Se um viajante numa noite de inverno* é uma obra que provoca uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele. A presente pesquisa se propõe a situar o romance de Italo Calvino como atualizador da tradição autoconsciente do romance. Assim, procura-se demonstrar que a obra realiza em sua arquitetura a escritura da leitura e a leitura da escritura como inovação dialogizada e polifônica do romance, principalmente nas redes da multiplicidade do narrável. A angústia da escritura e o prazer da leitura tramam a complexa relação autor-leitor, projetada no jogo de sedução e do fugidio, provocando o leitor ao desafio de uma paixão que sempre lhe escapa, a exemplo dos enredos interrompidos \_ o gozo sempre interdito. O trabalho pretende, por fim, interpretar questões que se colocam no interior de *Se um viajante*, de forma a destacá-lo como protagonista de mais um capítulo relevante nos debates sobre a criatividade estética, crítica e ética da produção literária contemporânea. A propósito, a abordagem tem como fundamentação os estudos teóricos demandados pelo próprio romance, a fim de conceber uma crítica capaz de apresentar novas possibilidades interpretativas dos fenômenos expressivos da literatura e seus reflexos nos modos de leitura do mundo.

Palavras-chave: Escrita; Leitura; Romanesco; Autoconsciência; Plurilinguismo; Humor; Multiplicidade; Metaficção; Dialogismo; Polifonia; Angústia; Prazer.

## ABSTRACT

*If on a Winter's Night a Traveler* evokes various critical discourses and at the same time rejects them all. The present thesis shows the work of Italo Calvino in the line of the tradition of the self-conscious novel. It also seeks to demonstrate how the novel integrates in its architectonics the writing of the very act of reading and the readings of fiction-making. Therefore, it stresses the innovative, dialogic and polyphonic aspect of the narrative as well as expands the boundaries of the novel itself. The angst which emerges from the narrative and the pleasure of reading, weave a complex bond between the author and the reader which is projected in the elusive art of seduction. The reader finds himself enraptured in evanescent passion, such as characterized in the interruption of a plot - the usual prohibition in *jouissance*. Lastly, the present thesis addresses fundamental issues in *If on a Winter's Night a Traveler*, namely, the exploration of the novel as a protagonist in the relevant chapters of the debate on aesthetic creativity, literary criticism and the ethics of contemporary literary production. The theoretical basis and critics employed in the analysis of the thesis were selected by the very demands of the novel itself in order to conceive a type of criticism capable of presenting new interpretative possibilities of the literary phenomena and its repercussions in the ways of reading the world.

Key words: Text, Reading, Romanesque, Self-consciousness, Plurilinguism, Humor, Multiplicity, Metafiction, Dialogism, Polyphony, Angst, Pleasure.



## **LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE CALVINO**

AC – As Cosmicômicas (2005)

AEDLS – Assunto Encerrado - Discursos sobre Literatura e Sociedade (2006)

AI – Amores Difíceis (1992)

CA – Coleção de Areia (1988)

CI – Cidades Invisíveis (1990)

CDC – Castelo dos Destinos Cruzados (1999)

GB – General na Biblioteca (2001)

MEC – Marcovaldo ou As Estações na Cidade (1994)

PLC – Por que Ler os Clássicos (1993)

SPPM – Seis Propostas para o Próximo Milênio (1990)

SVNI – Se um Viajante numa Noite de Inverno (1999)

TNA – Trilhas do Ninho de Aranha (2004)

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 FUNDAMENTOS DA ARTE DO ROMANCE AUTOCONSCIENTE.....	29
2 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA <i>SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO</i> .....	48
2.1 Confluências modernas, pós-modernas ou a escritura como ato responsável no tempo grande do romance .....	59
3 <i>SE UM VIAJANTE</i> : A ARQUITETÔNICA DO SISTEMA LITERÁRIO .....	65
3.1 Leitores de calvino: na vida e na arte.....	71
3.2 A aventura da leitura e a desventura da escrita: o leitor real e os protagonistas leitores, o autor real, o autor criador e os autores-personagens.....	83
3.3 Se um viajante na arquitetura da multiplicidade combinatória .....	92
3.4 A concepção do conto e do romance-moldura.....	109
3.5 O cronótopo e a não finalização .....	125
4 PLURILINGUISMO EM ITALO CALVINO .....	143
4.1 Comicidade e humor sob o signo da leveza .....	148
4.2 O humor em <i>Se um viajante</i> .....	156
4.3 Metaficção na leitura e na escrita.....	169
4.4 Metaficção nos romances inseridos.....	185
4.5 Pluridiscursividade dialogizada .....	193
4.6 Dialogismo intrínseco.....	206
4.7 Dialogismo extrínseco .....	220
4.8 Concepção polifônica da obra: diversidade dos gêneros literários, estilização parodística, polêmica discursiva .....	239
5 DA ANGÚSTIA DA ESCRITURA AO PRAZER DA LEITURA .....	246
CONCLUSÃO .....	266
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	270

## INTRODUÇÃO

O contexto desafiador em que se dão as mudanças culturais instiga uma ampla discussão sobre o estatuto da arte na sociedade pós-industrial, razão que nos movimenta em direção a uma perspectiva que possa dialogar e propor questões sobre os modos de representação da literatura, especificamente o romance.

Num mundo em que as faces sociais, culturais e políticas assumem formas cada vez mais dinâmicas, os estudiosos da literatura devem ter como propósito a pesquisa sobre as condições de existência e de resistência da arte literária, como linguagem de criação capaz de atuar em interação com outras dimensões estéticas e éticas da cultura. O desejo de resgatar uma tradição atuante da literatura como valor para as próximas gerações mobilizou um dos últimos trabalhos teóricos de Italo Calvino.

Entre os valores que gostaria que fossem transferidos para o próximo milênio está principalmente este: o de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia, juntamente com a da ciência e da filosofia. (CALVINO, 1990, p. 133).

Pode-se dizer que uma das características fundamentais da arte contemporânea é o estado de provisoriedade do estético. Ao contrário da estética clássica que projetava o objeto estético com tendência a ser eternizado, a arte contemporânea, produzida no seio de uma civilização vertiginosa e constantemente acelerada pela tecnociência, procura incorporar o contingente, o relativo e o transitório como linguagem e forma de ser e estar no mundo.

Esse entendimento não exclui o reconhecimento de valores que permanecem na obra de arte, projetando-a para além do tempo histórico e das condições socioeconômicas em que foi criada, demonstrando que a qualidade estética não está refém nem da fugacidade nem da eternidade do objeto estético.

Haroldo de Campos,<sup>1</sup> ao traçar a fisionomia de nossa época, aproxima, com as devidas cautelas, o que acontece na estética atual e o que sucede na física moderna. Das certezas deterministas da física clássica, passamos para o princípio de probabilidade e o princípio de indeterminação presentes na obra de Werner Heisenberg *Princípios Físicos da Mecânica dos*

---

<sup>1</sup> CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

*Quanta*, publicada em 1930. Heisenberg, escrevendo em 1948 sobre o conceito de teoria conclusa, observa que o que estabelecemos matematicamente só em pequena parte é um fato objetivo; em sua maior parte, é uma visão de conjunto sobre possibilidades.

Do outro lado, explica-se o desuso do primado dos materiais considerados nobres na escultura como o mármore ou o bronze perene, e a substituição por materiais diversos apanhados nos despejos do cotidiano como, a coluna MERZ de Kurt Schwitters. Na música, dá-se a elevação dos ruídos industriais e tecnológicos ao plano antes reservado apenas ao som; na poesia, ocorre a destruição da hierarquia das palavras consideradas poéticas sob a incorporação sistemática do coloquial, do jargão, do palavreado diário e de consumo imediato.

Segundo Haroldo de Campos, é importante considerar como a dialética dos movimentos e tendências que se geram, sucedem-se e se confrontam, no campo da arte moderna, "[...] venha a informar certo caminho dos mais sedutores e problemáticos da criação artística de nossos dias: o do probabilismo integrado na própria fatura da obra de arte, como elemento desejado de sua composição" (CAMPOS, 1977, p. 17). Nesse sentido, cita Mallarmè, o pioneiro e mestre.

A obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poema circular que gira semanticamente em torno de si mesmo, é considerado por Campos mais que um evento; um momento humano, pelo qual o poeta cria uma obra constelação preocupado com o controle do acaso, ao mesmo tempo em que afirmava a sua impossibilidade de abolição, insinuando sob a relatividade de um talvez "a viabilidade da própria possibilidade negada" (CAMPOS, 1977, p. 17).

No entanto, *O lance de dados* seria apenas um primeiro esboço, contido num grande projeto do poeta francês, descoberto pela pesquisa de Jacques Scherer, que coligiu e comentou as notas, depois publicadas sob o título *Le livre de Mallarmè*, em 1957. Scherer reconhece nesse projeto um livro que engendra seu próprio conteúdo e fala sobre si mesmo.

Esse projeto inconcluso do *Livro de Mallarmè* foge à ideia tradicional de livro ao incorporar a permutação e o movimento como formas estruturais: apontando para uma nova física do livro, as folhas seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor operador, que, segundo Campos, não se considera mais do que um leitor localizado numa posição privilegiada, em virtude da

objetividade do livro que se anonimiza. Em suas pesquisas, Scherer encontra uma nota que explica que o livro não seria mais uma obra circular, como a anterior, mas se trataria de um multilivro no qual, a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, chegar-se-ia a milhares de combinações; aplicando a fórmula  $n$  fatorial, as permutações possíveis com dez elementos ascenderiam a 3.628.800, por exemplo. Mas sobre essas múltiplas constelações móveis, deveriam atuar certos critérios de seleção e de descarte, porque, na verdade, propõe-se uma liberdade dirigida (*liberté dirigée*). Temos aqui, portanto, um projeto de obra de arte que faz do provisório a sua própria categoria da criação, pondo em questão a ideia de obra conclusa, instaurando o provisório no lugar da imutabilidade paradigmática dos objetos eternos.

O leitor Calvino chega a uma ideia de clássico que considera elevada e exigente: no centro dessa ideia, está o poeta francês, que configura sua obra como um equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs, segundo a bela imagem proposta por Calvino, para compreender o projeto de Mallarmé. De diversas maneiras, o romance de Italo Calvino *Se um viajante numa noite de inverno*, escrito em 1979, sintoniza-se com esse universo da física quântica e pelas proposições do projeto de Mallarmé no sentido de retomar a forma aberta da multiplicidade calculada e da ideia do romance que gira semanticamente em torno de si mesmo, nos territórios do acaso (calculado) e do vazio nos quais atravessam o viajante narrador e seus leitores-personagens.

Estamos em pleno século XXI e nos vemos diante das transformações operadas pela tecnociência, cujo impacto da velocidade e da multiplicidade das imagens e das informações, (acompanhadas pela propagação retórica da eficiência da transparência e da visibilidade das ações), que nos desafia incessantemente a rever, a transformar os antigos pactos simbólicos com a arte, que hoje ganham dimensões indiferenciadas na perspectiva do transtético. Coloca-se o desafio de compreender o imperativo da linguagem dos *mass media* nos vários domínios da cultura, demandando, portanto, uma problematização teórica e filosófica sobre as condições de existência da arte literária.

*Se um viajante*<sup>2</sup> é um romance sobre a teoria do romance, persegue os caminhos complexos da escritura romanesca e a atuação do leitor no processo de significação da obra, a ponto de torná-lo um coautor na aventura da leitura. Nesse ponto, deve-se indagar sobre como

---

<sup>2</sup> A partir de agora usaremos *Se um viajante* quando nos referirmos à obra em estudo de Italo Calvino e *Se um viajante numa noite de inverno* quando se tratar do romance inserido.

essas mudanças se refletem na crítica literária a fim de encontrar procedência na abordagem teórica que se segue.

No texto *Correntes e perspectivas da teoria da literatura no século XX*, Henryk Siewierski<sup>3</sup> apresenta um mapa da reflexão teórica do século XX, levando em consideração os fluxos e refluxos que aproximam os pontos extremos da moldura do século. Essas digressões permitem situar o viajante narrador, que requer para compreensão de seus bifurcados trajetos uma teoria que transgrida seus limites tradicionais, bem aos modos como Siewierski compreende a teoria literária em nossos dias:

Cada vez mais indisciplinada e eclética, ela parece apoderar-se do que desde os seus primórdios representava a suprema finalidade da prática literária – conhecer e celebrar a vida no que ela tem de mistério, de drama, de viagem, maravilhosa ou não, no espaço e tempo da cultura e da natureza, oferecidos ao homem. (SIEWIERSKI, 2011, p.1256).

Em atenção à prática literária como conhecimento e celebração da vida nos vieses do mistério, do drama e da viagem no espaço e tempo da cultura, redobra-se o cuidado nas inferências teóricas, em escuta aquilo que o próprio autor ironicamente pondera no interior da narração de *Se um viajante* sobre o risco de uma crítica construída *a priori* que submerge o texto literário às categorias pré-concebidas:

Recebi a visita de uma moça que está escrevendo uma tese sobre meus romances para um grupo de estudos universitários muito importantes. Vejo que minha obra lhe serve perfeitamente para demonstrar suas teorias, o que decerto é um fato positivo, para meus romances ou para as teorias, não sei. Sua conversa, muito bem fundamentada, passa-me a impressão de que se trata de um trabalho conduzido com seriedade, mas meus livros, quando vistos pelos olhos dessa moça, são para mim irreconhecíveis. Não ponho em dúvida que essa Lotaria (assim se chama) os tenha lido conscienciosamente, mas creio que os leu apenas para encontrar neles o que já estava convencida de achar ali antes de tê-los lido. (CALVINO, 1999, p. 189).

Essa entonação irônica direciona possibilidades críticas: a de que a Universidade prioriza os estudos teóricos em detrimento da leitura das obras e a de que o material linguístico serve aos esquemas teóricos que visam apenas ao desvendamento das estruturas autônomas de significação delas. Além disso, quando o autor personagem diz que seus livros tornam-se irreconhecíveis quando vistos pela doutoranda, critica um tipo de análise que ignora um projeto intencional do autor. Ressalta-se, nesse sentido, o que disse Martin

---

<sup>3</sup> In: SIMON, Samuel (org.). *Um século de conhecimento: arte, filosofia, ciência e tecnologia no século XX*. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2011.

Heidegger: “Para arrancar daquilo que as palavras dizem aquilo que elas querem dizer, cada interpretação deve servir-se de violência” (HEIDEGGER, 1929, p. 185). No sexto capítulo de *Se um viajante*, o narrador explicita bem o drama da interpretação na mesma perspectiva de Heidegger. Calvino estava absolutamente certo de que sua obra sofreria os prazeres e as angústias dessa violência:

Dividido entre, de um lado, a necessidade de intervir com suas luzes interpretativas para ajudar o texto a explicitar a multiplicidade de seus significados e, de outro, a consciência de que toda interpretação exerce sobre o texto uma violência e uma opinião [...]. (CALVINO, 1999, p. 75).

Siewierski observa em Iser a retomada do diálogo com Ingarden sobre a concepção de "indeterminação" da obra literária como fundamento da liberdade, limitada pelas propriedades imanentes e intersubjetivas do texto, por um lado, e pelos "pré-conceitos", códigos e estratégias interpretativas historicamente mutáveis, por outro. Da concepção de Gadamer, apresenta-nos "a fusão dos horizontes" dos contextos histórico e contemporâneo que, não incompatíveis, propiciam o pluralismo interpretativo, maturado na observação de E.D. Hirsch de que ninguém até agora inventou um método de resolução de um enigma, o qual cada interpretação se propõe decifrar.

Procedente aos nossos estudos, apresentam-se os paradigmas da Estética da Recepção, que elegem como objeto de pesquisa o processo de recepção da obra literária. Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser dão relevo ao leitor implícito, modelar, abstrato ou ideal, inscritos na obra. Em *Se um viajante*, Calvino radicaliza a proposição dos processos de escritura e de leitura, nos níveis da história e do discurso como conteúdos do processo criativo, colocando em polêmica as relações entre o sistema literário, incluindo os processos de comunicação literária e os sistemas sociais. O sistema literário visto como um sistema determinado por fatores externos, mas, ao mesmo tempo, irreduzível a esses fatores.

Siewierski sublinha o mérito da curiosidade ampliadora como aquela que nos leva a observar os vários ângulos de um fenômeno no processo de desvendamento do desconhecido. A compreensão da caoticidade, num mundo que se concebia em uma ordem insuspeitadamente racional, deve nos orientar em outros sentidos, por exemplo, naquele de que existe uma ordem subjacente a toda desordem. Compreender a ordem do caos, num mundo que se revela de uma inalcançável complexidade, é condição imprescindível para o controle de suas tendências destrutivas, de modo a torná-las previsíveis. A esse respeito, o

crítico literário lança uma indagação com intuito de atingir a complexidade das teorias interpretativas:

Se a física [...] mostra que o mundo é complicado demais para poder ser reduzido a um modelo simples, quantos modelos exige a inteligência de objetos que não são completamente determinados pelas leis da natureza, ou outras leis, mas que contém o elemento da criatividade humana? (SIEWIERSKI, 2011, p.1.273).

Nessa perspectiva, Siewierski situa a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer que pode ser considerada uma "curiosidade que amplia", porque o mestre troca a incomum certeza pela incerteza comum. Aquela de que só compreendemos algo quando a nossa compreensão pode ser comunicada aos outros, de forma que a compreensão é uma forma comunitária de interpretação e comunicação. Na impossibilidade de fixar ou fechar os conceitos, eles devem abrir-se e movimentar-se tanto em direção ao futuro quanto em retomar o passado, até porque a língua não deve ser entendida apenas como um sistema de signos voltado à comunicação, mas, sobretudo, como um espaço comunitário do pensamento e da comunicação.

Para Gadamer, tudo aquilo que possui significado só significa quando pode ser explicado aos outros. O monólogo é inviável para expressar o sentido do mundo que se manifesta na língua. Nesse ponto, encontramos uma forte sintonia com Mikhail Bakhtin que entende a comunicação humana como relações dialógicas, interações intersubjetivas em que ninguém pode ser excluído e em que a ninguém pode pertencer à última palavra. Nesse sentido, Siewierski expressa análoga concepção em conformidade com a hermenêutica de Gadamer:

As palavras, as enunciações, as teorias em si são privadas de significado, a verdade não está enclausurada nelas. As palavras singulares têm pouca importância, só no contexto da vida elas começam a representar a verdade (...). O sentido do mundo não é dado ao homem de forma pronta e definitiva, mas *in statu nascendi*, no processo infinito da comunicação entre os homens. (SIEWIERSKI, 2011, p.1.274).

A hermenêutica gadameriana não se propõe a ser nem um método de interpretação nem uma teoria, mas um esforço intelectual de preservar vivo o processo de conhecimento sem fechá-lo em sistemas ou transformá-lo em monólogo. Em acordo, consideramos os estudos do filósofo M. Bakhtin sobre a teoria do romance um aporte teórico basilar do nosso trabalho, pela amplitude da função da literatura no contexto geral da estética e da ética.



*Os estudos literários hoje*,<sup>4</sup> é uma problemática que a revista *Novi Mir* apresentou ao filósofo Mikhail Bakhtin e que mantém sua atualidade, além de nos orientar na compreensão do conceito do *grande tempo* da literatura, no qual pretendemos mostrar a inserção da poética do escritor italiano. A literatura, como unidade específica da cultura, exige para sua profunda compreensão a imprescindível contribuição do distanciamento temporal e o confronto com outras culturas. É a partir desse encontro e contato que novos problemas são colocados, por exemplo, aqueles que uma cultura, isoladamente, não tem condições de responder. É no diálogo entre culturas que os seus sentidos se oferecem em profundidades, superando o fechamento e a unilateralidade desses sentidos. Ao levantarmos perguntas a outra cultura, a partir do nosso lugar, alcançamos uma compreensão criativa, porque é do encontro dessas alteridades que novos aspectos e sentidos são revelados, pelas respostas que a cultura do outro nos dá. Em síntese, Bakhtin afirma que: “Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente”. (BAKHTIN, 2011, p.366).

A orientação, portanto, que se coloca como perspectiva do desenvolvimento dos estudos literários, a partir das considerações do mestre russo, é aquela que nos exige ousadia científica investigatória, requisito para alcançarmos a profundidade dos sentidos. Os estudos literários e a literatura, ainda sob a perspectiva de Bakhtin, devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura, como parte intrínseca dela, e não podem ser entendidos fora do conjunto pleno da cultura de uma época, ligando-a prontamente a fatores socioeconômicos.

Desconsiderava-se que a vida mais intensa e produtiva da cultura decorre justamente nas fronteiras de campos particulares dela e não onde e quando essas fronteiras se fecham em sua especificidade. Os trabalhos de história e de teoria literária costumam caracterizar as épocas a que se referem os fenômenos literários estudados, mas sem a análise diferenciada dos campos da cultura e sua interação com a literatura. O processo literário de uma época, estudado a partir de uma análise intensa da cultura, reduz-se a uma ação superficial entre as correntes literárias e, “[...] para a modernidade (particularmente para o século XIX), em essência, reduz-se ao sensacionalismo das revistas e jornais, que não exerce influência de peso sobre a grande, a autêntica literatura de uma época”. (BAKHTIN, 2011, p. 361). As correntes influentes da cultura (particularmente as de baixo, populares), que efetivamente ocasionam a criação dos escritores, continuam esperando descobertas.

---

<sup>4</sup> O texto *Os estudos literários hoje*, resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*, faz parte dos Adendos inseridos na 6ª ed, de 2011, do livro *Estética da Criação Verbal*, traduzido por Paulo Bezerra.

Bakhtin considera ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário tão somente na época de sua criação, em sua contemporaneidade: as grandes obras literárias remontam com suas raízes a um passado longínquo; são preparadas por séculos. De maneira que, na época de sua criação, colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento. Tentar interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época impossibilita adentrarmos no coração dos seus sentidos. O encerramento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subsequentes; essa vida se apresenta como uma contradição qualquer. As obras dissipam as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é, no grande tempo, e, além disso, levam frequentemente uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade. Todavia, uma obra não pode existir nos séculos futuros se não congrega em si, de certa maneira, os séculos passados. Se ela viesse ao mundo toda e integralmente hoje e não desse prosseguimento ao passado e não cultivasse com ele uma conexão substancial, não poderia viver no amanhã. Em suma, tudo o que se reporta apenas ao presente morre ao lado dele.

A existência das grandes obras nos períodos futuros e distantes parece um paradoxo. Para Bakhtin, é no processo de sua vida *post mortem* que elas se enriquecem com originais significados, novos sentidos; é como se essas obras suplantassem o que foram na época de sua criação:

Podemos dizer que nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o "grande Shakespeare" que hoje conhecemos. De maneira nenhuma é possível meter à força o nosso Shakespeare na época elizabetana. Outrora Bielinski já dizia que cada época sempre descobre algo de novo nas grandes obras do passado. Pois bem, introduzimos nas obras de Shakespeare coisas inventadas que não havia nelas, modernizamos e deturpamos o próprio? É claro que houve e haverá modernizações e deturpações. Contudo, não foi à custa delas que Shakespeare cresceu. Ele cresceu à custa daquilo que realmente houve e há em suas obras, mas que nem ele nem os seus contemporâneos foram capazes de perceber conscientemente e avaliar no contexto da cultura de sua época. (BAKHTIN, 2011, p. 363).

Os fenômenos semânticos podem viver em forma latente, em desenho potencial, e despontar somente nas conjunturas dos sentidos culturais das épocas vindouras favoráveis a tal descoberta. Ainda percorrendo as possíveis respostas, para situar os escritos críticos de hoje, Bakhtin considera incumbência desses estudos, nos tempos posteriores, ajudar na libertação dos escritores, que ficam aferrados à sua época. Até porque eles próprios e seus contemporâneos enxergam, conscientizam e aferem primeiramente aquilo que está mais achegado ao hodierno. Entretanto, não desconsidera a importância nem dos estudos das

especificidades da literatura nem, tampouco, a época contemporânea do escritor, que mantém seu significado imenso e em muitos sentidos decisivo:

A análise científica pode partir apenas dela e em seu subsequente desenvolvimento deve verificar-se nela. Como já dissemos, uma obra de literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no *grande tempo*. (BAKHTIN, 2011, p.364).

Alinhadíssimo à importância do tempo grande do romance, o autor italiano escreveu *Por que ler os clássicos*.<sup>5</sup> Em formato de ensaio, deparamo-nos com várias propostas de definições, todas bastante apropriadas nas revisões de nomes como Homero, Xenofonte, Ovídio, Ariosto, Denis Diderot, Stendhal entre outros. Servem-nos dois significados de clássico, em fina sintonia com o mestre russo: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).<sup>6</sup>

A citação a seguir nos parece a mais apropriada para definir a angustiante, mas ao mesmo tempo lúdica proposta contida na escritura de em *Se um viajante*: “Clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”.<sup>7</sup> Os vazios, as interrupções, a multiplicidade de perspectivas sobre a leitura e a escrita fazem com que a obra se torne abertamente desafiadora aos leitores contemporâneos e se projete aos futuros leitores.

O conjunto das obras de Italo Calvino tem gerado um número expressivamente grande de dissertações, teses e publicações variadas, influenciado e direcionado reflexões teóricas nas diversas áreas do conhecimento: da matemática à física, da arquitetura à ecologia, do cinema à pintura e, obviamente, das variadas linhas de pesquisa da crítica literária. O diálogo vivo instaurado pela poética calviniana com as dimensões da cultura, principalmente nas fronteiras com a Ciência, a História, a Filosofia e a Política, circunscreve-o no contexto das genialidades criativas do século XX.

Ao afirmar que a poética calviniana encontra-se no rol das obras inscritas no grande tempo da literatura, objetivamos realizar um contraponto com um tipo de crítica que procura demarcá-lo como autor engajado em determinados “ismos”. O autor responde com a

<sup>5</sup> CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

<sup>6</sup> Idem, p. 11.

<sup>7</sup> Ibidem

consciência daqueles que compreendem o desenvolvimento do romance no tempo grande da dimensão histórica:

Hoje, ao contrário, delega-se ao romance e ao conto a tarefa de representar o “verdadeiro aspecto” desta ou daquela localidade geográfica. E é uma solicitação errada, porque o romance vive na dimensão da história, não da geografia. O verdadeiro tema de um romance deverá ser uma definição de nosso tempo, não de Nápoles ou de Florença; deverá ser uma imagem que nos explique nossa inserção no mundo. [...] É “no fazer história” que o escritor deve apostar; ainda que partindo da realidade e do lugar que mais ama e conhece: e a história, ensinaram-nos, sempre é história contemporânea, é intervenção ativa na história futura. (CALVINO, 2006, p. 18-19).

*Se um viajante*, ainda sobre as características do conceito de clássico, é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele. A partir de entrevistas e publicações sobre essa obra, observamos certa insatisfação de Calvino em relação à compreensão/interpretação do complexo e sofisticado romance, principalmente no que diz respeito à sua circunscrição a determinados movimentos e teorias. Diante desse desafio, o caminho que procuramos trilhar remete às figurativizações das escritura/leitura, leitura/escritura, leitor/autor, autor/leitor como constituintes e constituídos no tempo grande do romance, lançando provocativamente questões inquietantes sobre o destino da literatura na era tecnológica.

A obra acena para algumas possibilidades teóricas. O artista não escreve para a crítica literária, mas para leitores. Em *Se um viajante*, o autor ironiza contextos e direcionamentos da crítica literária, por exemplo, em determinadas teses acadêmicas e em polêmicas sobre autorias nas vaidosas disputas entre departamentos na universidade. A própria obra recusa uma categorização de mão única, realiza uma estilização paródica das teorias interpretativas para fazer vir à tona não apenas as contribuições, mas também as limitações propositivas. Dessa forma, o caráter que orienta a crítica deve ser tão dinâmico como a própria escritura criativa. O percurso do crítico deve ser diversificadamente dialógico no processo de compreensão e interpretação.

O projeto estético de Calvino insere-se numa época em que as mídias tecnológicas se impõem em todas as dimensões da vida e marcadamente no esvaziamento da força expressiva da palavra. *Se um viajante* acena para essa problemática e provoca questionamentos por parte da crítica e dos leitores.

A preocupação ética está na base da concepção estética do autor biográfico Calvino, de forma que, ao propor uma postura de estilo (em cada um dos *incipits* de romance), ele está propondo também uma relação com o mundo. Nesse sentido, é possível observar o contraponto oferecido pela obra *Se um viajante* ao distanciamento do leitor do final do século XX, saturado e atropelado pela velocidade de imagens e mensagens que o avassala.

Ao explicitar o objeto de leitura do seu livro como romanesco, Calvino não apenas oferece uma das muitas chaves de abertura interpretativa para sua obra como aponta as limitações de determinada crítica focada no ponto de vista estilístico. A partir desse lugar, indagamos: se o objeto que se encontra no centro da obra é o romanesco, como se revelam as faces da escritura da leitura e da leitura da escritura no romance *Se um viajante*?

*Se um viajante* escreve-se como uma proposta-resposta a uma pergunta sempre insatisfeita sobre as questões do nosso tempo: cada leitura como promessa, preparação de outra escritura. A obra coloca uma questão central sobre o sistema literário no conjunto da produção cultural, frente às relações do capitalismo tardio, de modo a focalizar e reorientar os horizontes dos meios e modos de circulação e recepção do romance, das funções da literatura e da crítica literária. Paralelamente ao drama da escritura, vivenciado pelo autor personagem Silas Flannery, o leitor se depara com vias de prazer provocado pela leitura. A plasticidade das imagens, cercadas de estilizadas paródias sobre o nosso contexto pós-industrial, não se limita a reforçar a função transformadora da literatura no presente, constitui-se um projeto que se estende para o futuro.

A presente tese procura situar *Se um viajante* como atualizadora da tradição autoconsciente do romance. Para tanto, procuraremos demonstrar que a obra realiza em sua arquitetônica o objeto estético na leitura e na escritura como inovação da tradição dialogizada e polifônica do romance.

Se o que está no centro de *Se um viajante* é o “romanesco”, as teorias de Bakhtin trazem contribuições inestimáveis. Ao recordar a pré-história do discurso romanesco, o teórico russo inicia por se diferenciar da crítica formalista, que se afirma num tipo de abordagem cujos elementos linguísticos e estilísticos são enfocados como o centro do texto literário: analisa-se somente a "parte do autor" no romance, do ponto de vista da habitual representação e expressão poética direta (metáforas, comparações, seleção léxica etc). Obviamente que uma interpretação aprofundada não pode prescindir da descrição desses elementos; contudo, deve ser uma abordagem secundária, como chama atenção o próprio

Calvino quando recusa "o literário" (ou literalidade) como objeto fundamental na interpretação de seu romance.

Para construirmos nossa compreensão/interpretação, seguiremos trilhas que nos permitem compreender a bifurcação da narrativa construída em redes que se entrelaçam e se entrecruzam. Em termos metodológicos, os capítulos iniciais apresentam uma contextualização geral do problema do romance, seus princípios e fundamentos sócio-históricos. No desenvolvimento do trabalho, apresentamos as fundamentações que cercam a questão central da pesquisa sobre as faces dialógicas da escritura e da leitura na relação de angústia e de prazer que permeiam os caminhos de autores e leitores em *Se um viajante*.

O primeiro capítulo trata dos *Fundamentos da arte do romance autoconsciente*, com o objetivo de recuperar a trajetória na qual o escritor se inscreve e com a qual dialoga conscientemente como leitor e escritor. Situaremos os momentos basilares dessa tradição, enfatizando o contexto histórico e as reflexões sobre o romanesco, primeiramente situando o autor italiano entre as notáveis criatividades do século, partindo daí para as considerações sobre o estatuto do narrador na modernidade, a partir das categorizações de Walter Benjamin, num retrospecto dos caminhos da narração à chegada do romance. De forma mais aproximada, abordaremos a inestimável contribuição de Milan Kundera, em continuidade com a perspectiva de Walter Benjamin, que serve de ponte entre as heranças depreciadas de Cervantes e o contexto da modernidade, detalhando o contexto histórico-filosófico do romance, no qual situaremos a obra em estudo.

O segundo capítulo apresenta um recorte da *Recepção crítica de Se um viajante* que nos pareceu significativo para o desenvolvimento do trabalho, principalmente a partir do contato com o contexto acadêmico e a pesquisa bibliográfica italianos. Ainda nesse capítulo, dialogamos com o estudo de Ulla Schoroeder-Mussara sobre *Confluências modernas e pós-modernas* e a abordagem sobre *A escritura como ato responsável*. Embora a pesquisa tenha sido extensiva, prestigiamos as críticas mais consistentes em termos de contribuições preliminares ao avanço teórico-interpretativo do nosso trabalho.

A resposta de Italo Calvino ao artigo de Angelo Guglielmi, como apêndice da obra, foi determinante para definir o objeto da tese. A partir daquele diálogo de alto nível teórico, fomos instigados à busca das características primordiais do romanesco e às formas como as concebe Calvino em *Se um viajante*. O ponto de partida de nossa aventura interpretativa deve-

se a esse embate sobre o esclarecimento da concepção ético-filosófica-estética, na qual se insere a poética de Calvino, focalizadamente, *Se um viajante*.

O terceiro capítulo *Se um viajante: a arquitetônica do sistema literário* circunscreve a longa e rica trajetória dos *Leitores e autores de Italo Calvino: na vida e na arte*, procurando situar o lugar do leitor real e os protagonistas leitores, bem como o autor real, o autor criador e os autores-personagens no enredo.

Os pressupostos teóricos da Estética da Recepção estão na base do enredo de *Se um viajante* de tal forma que literatura e teoria se abraçam, constituindo uma ficcionalização da recepção: os modos e condições de produção, circulação e recepção constituem o cerne da proposta de Italo Calvino para essa obra: onde e como são produzidos os livros, quem os escreve, como circulam e, principalmente, quem é aquele que lê, onde está lendo, para quê, em que condições e qual é a sua história:

Seria indiscrição perguntar a você, leitor, quem você é, qual a sua idade, estado civil, profissão, renda. É a sua vida, é problema seu. O que conta é seu estado de ânimo neste momento em que, na intimidade de sua casa, tenta restabelecer a calma perfeita para mergulhar no livro. (CALVINO, 1999, p.39).

No capítulo 1 de *Se um viajante*, deparamo-nos com um narrador que nos apresenta ao leitor, que nos representa. Busca conhecer os nossos comportamentos íntimos, no tocante à relação com a leitura, descreve os modos e posturas dos primeiros leitores de romance até as nossas salas contemporâneas de leitura. O autor italiano não apenas ficcionaliza o leitor como também a si próprio Italo Calvino no enredo que temos em mãos, já de pronto diluindo a voz do autor biográfico, que se coloca em posição de intercambiar experiências com outras vozes autorais.

Temos na concepção dessa obra o autor-como-criador, que não projeta imagem alguma porque o autor-como-criador é uma *coisa criando*, e não uma *coisa criada*; ele próprio é um elemento não finalizável entrando na obra.

Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. (CALVINO, 1999, p.17).

Esse tipo de procedimento vai caracterizar todos os autores-narradores dos romances interrompidos, que atuam como autores criadores, como elementos não finalizáveis que vão sendo construídos no enredo. Em *Se um viajante* é possível examinar as funções do leitor e do autor como condutores do romance, de forma que vamos trabalhar sobre uma arquitetônica em que o conteúdo, o material e a forma apresentam como resultado um objeto estético que se configura nas faces dialógicas da escrita da leitura e na leitura da escrita do romanesco.

Abordamos como central, na explicitação da composição formal e concepção filosófica, a *Arquitetônica combinatória e múltipla*, tão caras à poética da última fase de Calvino e particularmente importante na compreensão do dialogismo renovador operado nessa obra. A multiplicidade e o jogo combinatório dão corpo à *Concepção do conto e do romance-moldura*. A opção de Calvino pelo conto, pelas narrativas breves e como elas se transformaram em romances são importantes para se chegar à interpretação dos planos da história e do discurso na obra.

Os problemas do *Cronótopo e da não-finalização* respondem ao tratamento da forma do tempo tematizado por Calvino em alguns de seus ensaios e o desdobramento do tempo grande da literatura. Além disso, valer-nos-emos, entre outras, das reflexões teóricas presente na obra *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística* (2008), dos autores Emerson & Morson que nos mostram como os cronótopos do autor e do ouvinte (ou leitor) apresentam-se como tópicos importantes na investigação da criação e do papel do leitor na renovação da obra. *Se um viajante* contempla em seu enredo as figurações de cronótopos ao situar planos temporais e espaciais nos quais se movimentam seus leitores e suas específicas experiências com a recepção de textos literários. Os autores-personagens vão expondo os efeitos provocados pela literatura em leitores situados em tempos e espaços distintos.

A obra está entrosada com seu presente, contudo em trocas dialógicas com o passado, apta, portanto, a se comunicar com o leitor do futuro. “– Ou talvez algo que não está presente porque não existe ainda, algo de desejado, temido, possível ou impossível – diz Ludmilla. – Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será...” (CALVINO, 1999. p. 78).

A citação serve para ilustrar como são diversos os perfis dos leitores na obra e subjetivas e específicas as maneiras com as quais cada um deles vivencia a leitura e o livro em sua materialidade.



A não-finalização evoca a imprevisibilidade da vida e retrata a crise que permeia a escritura, apresentada sempre como possibilidades, projetos inconclusos registrados em diários. O processo de criação é partilhado com o leitor, com intencional objetivo de introduzir as dimensões do estético na vida prosaica do mundo e vice-versa. Os seres de papel são compostos por autor criador, narradores intrusos, plagiadores, mistificadores. Deparamo-nos com personagens que se tornam leitores e Leitores que se tornam personagens, transitando por configurações não lineares do tempo e espaço, onde os duplos representam a complexa fisionomia do ser. As imbricações da linguagem artística com a sintaxe do cotidiano, da filosofia e da ciência adquirem múltiplos sentidos nos planos superpostos de tempos e espaços.

A concepção da obra *Se um viajante* vem consolidar o nome de Italo Calvino como um dos mais importantes autores criativos de sua geração. O escritor italiano atualiza gêneros e estilos literários, inseminando-lhes de uma poética da contemporaneidade, ao mesmo tempo em que contribui com reflexões teóricas e atualizadas sobre as questões mais polêmicas e controversas dos modos de construção e sobrevivência do romance, presentes no romance-ensaio com doze capítulos que entremeiam os dez enredos interrompidos.

Em diálogo permanente com o Leitor-personagem e o leitor empírico, a voz do autor camaleônico garante com lucidez a não finalizabilidade do mundo ficcional e humano, pois eles são sempre historicizados e contextualizados – mas em constante *devir*.

O conjunto da obra do autor italiano segue conscientemente a trajetória do plurilinguismo no romance. Demonstraremos como essa adesão se revela na obra *Se um viajante*, no quarto capítulo que trata do *Plurilinguismo romanesco*, partindo da introdução do conceito bakhtiniano e focalizando o viés do romance humorístico, que se revela como a forma mais evidente do plurilinguismo. Para atar esse viés, dissertamos sobre a *O humor sob o signo da leveza* na poética de Calvino, tópico que introduz a configuração do *Humor em Se um viajante*, com o intuito de estabelecer a reciprocidade dessa relação.

*Se um viajante* constitui um projeto bem sucedido, que intercala ensaios metanarrativos, nos quais o narrador dialoga com muito humor sobre vários temas com o leitor. Em alternância com esses ensaios, lemos os *incipits* de romances, cujas autorias estão sempre colocadas em dúvida, no surpreendente debate sobre gêneros e estilos com as fontes romanescas.

Em estreita relação com Jorge Luis Borges, Calvino inventa um leitor como herói. A partir de empréstimos do romance de aventura e dos enredos policiais, dão-se as investigações de autorias, contrabandos de livros por organizações clandestinas, cujos personagens assumem identidades parodicamente cambiantes.

Nos encontros e desencontros do jogo de sedução, as missões do Leitor são movidas pela obsessiva necessidade de finalizar o jogo de dados, armado pelas narrativas sempre interrompidas: a troca de papéis é o desafio proposto pelo jogo de armar.

Ao Leitor e à Leitora<sup>8</sup> são dedicados os papéis de protagonistas, em escaladas aventurescas pelos modos de produção da indústria livreira, pelos perfis de narradores camaleões, por autores que se sustentam da indústria cultural, oferecendo os mais polêmicos e lúdicos modos de recepção por leitores distintos.

O livro é tecido por uma viúva negra de alegria, que vai seduzindo para sua teia porosa o leitor obcecado pelos finais dos enredos, mas sempre insuflado pelo prazer da leitura, que o seduz e o lança a um labirinto de fascinantes caminhos que sempre se bifurcam.

Ao apresentar essas questões, o autor nos remete ao cerne da literatura e àquilo que a constitui. E para respondê-las, homenageia-nos com uma obra em que o leitor será lido, sua intimidade humoristicamente rastreada: tornam-se visíveis seus modos de ler, com suas ruínas e suas edificações, sua economia e suas condições materiais. O leitor é nomeado Leitor e torna-se visível em suas relações com a leitura e seus modos de apropriação.

Para compreender Italo Calvino, temos que distanciá-lo de uma imagem preconcebida de autor. O mesmo acontece com a obra que ele nos propõe: devemos ultrapassar as noções pré-concebidas de romance a fim de alcançarmos a compreensão criadora que ele demanda.

No tópico sobre a *Metaficção na leitura e na escrita*, o objetivo é saber como o autor organiza o acabamento no efeito da teoria do romance, aliando a autoconsciência romanesca a partir das figurações metaficcionais da escrita e da leitura também nos romances inseridos. O estudo sobre a metaficção pretende mostrar uma nova ascensão do romance autorreflexivo, a partir dos anos de 1950 e auxilia a compreensão dos rumos do romance no capitalismo tardio.

---

<sup>8</sup> A letra maiúscula será usada para nomear os personagens Leitor e Leitora e diferenciá-los dos leitores empíricos.

No *dialogismo intrínseco* à obra, procuramos demonstrar o percurso coesivo, as junções que marcam o diálogo interior nos vários níveis de intersubjetividades e intertextualidades que tecem e entrelaçam os níveis discursivos e narrativos, na composição do romance-moldura que serve de eixo para os demais romances, nos desdobramentos de perfis de leitores e autores, na concepção da multiplicidade do narrável em forma de hipertexto.

No *dialogismo extrínseco*, o objetivo é desvelar uma arquitetônica que se desdobra em seu exterior em forma de citações, paráfrases, alusões e estilizações paródicas com outras obras e vozes. Ainda, nesse capítulo, abordaremos a Pluridiscursividade dos gêneros textuais, as estilizações, as polêmicas sobre a teoria literária e os discursos institucionais da indústria cultural.

Após as fundamentações das ocorrências dos dialogismo, apresentamos um apanhado das diversidades dos gêneros literários, de estilizações parodísticas e polêmicas discursivas, que dão arcabouço à *Concepção polifônica da obra*, no capítulo que fecha o plurilinguismo dialogizado.

Os conceitos de dialogismo e polifonia oferecem, portanto, contribuições que esclarecem sobre as características do romance como aquele capaz de reunir as diversas vozes presentes na sociedade e que se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. A partir desses pressupostos, o objetivo é compreender como as faces dialogizadas da escritura e da leitura compõem a complexa e instigante polifonia de *Se um viajante*.

No último capítulo *Da Angústia da escritura ao prazer da leitura*, são as interdições entre Leitor e Leitora que sugerem a complexidade da relação autor e leitor. Tal relação sinaliza com luz própria para o jogo da sedução e do fugidio, provocando o Leitor a viver o desafio de uma paixão, que sempre lhe escapa a exemplo dos enredos – o gozo sempre interdito, que se alia ao oposto da angústia vivenciada pelo autor criador frente o mundo não escrito, que não se deixa apreender pela escritura ficcional.

As temáticas elencadas nos capítulos objetivam fundamentar a perspectiva autoconsciente da obra *Se um viajante*, evidenciando em sua arquitetônica o objeto estético que se constitui na crítica da leitura e da escritura como inovação da tradição dialogizada e polifônica do romance.

O nosso trabalho pretende interpretar questões que se colocam na arquitetura de *Se um viajante*, de forma a destacá-la como protagonista de mais um capítulo relevante nos debates sobre a criatividade estética, crítica e ética da produção literária contemporânea.

A propósito, a abordagem tem como fundamentação os estudos teóricos demandados pelo próprio romance, a fim de realizar uma crítica que seja capaz de apresentar novas possibilidades interpretativas dos fenômenos expressivos da literatura e seus reflexos nos modos de leitura do mundo.

## 1 FUNDAMENTOS DA ARTE DO ROMANCE AUTOCONSCIENTE

Harold Bloom,<sup>9</sup> em seu livro “*Os cem autores mais criativos da história da literatura,*” procura definir a genialidade específica de cada um dos cem autores elencados, recorrendo à mistura de crítica biográfica e formalismo. Embora não concordemos com o valor secundário e por isso ausente do historicismo nas abordagens de Harold Bloom, as considerações do mestre da Universidade de Yale sobre Italo Calvino garantem espaço em nosso trabalho pela inteligente localização do autor italiano entre os cem gênios da linguagem. Mas não apenas por isso, Bloom apresenta uma estimulante conceituação do significado de gênio e uma surpreendente organização formal desses nomes, aliada à criativa interpretação dos signos da Cabala, que nos remete aos estudos que Calvino realizou sobre os tarôs na composição do livro *O castelo dos destinos cruzados*.

Desde o primeiro momento em que pensou no projeto desse livro, Bloom já tinha em mente imagem dos *Sefirot* cabalistas. Os dez conjuntos, nos quais constam os nomes dos escritores, são denominados segundo os nomes atribuídos aos *Sefirot*, que dentre as principais figuras da Cabala são aqueles que se referem aos atributos a um só tempo de Deus e de Adão Cadmo, ou Homem Divino, feito à imagem de Deus. Tais atributos emanam de um centro não localizado, inexistente, por ser infinito, e movem-se em direção a uma circunferência localizada e finita. Na Cabala, os *Sefirot* encontram-se no próprio cerne de Deus, ou do Homem divino, ao contrário da ideia de emanção procedente de Deus, na compreensão dos neoplatônicos.

Os *Sefirot* são metáforas tão carregadas de sentido que podem se tornar poemas ou mesmo poetas, podem por outro lado ser entendidas como luzes, textos ou estágios da criação. Os *Sefirot* são, portanto, imagens em movimento constante, e a classificação da centena de gênios não tem, segundo Bloom, a intenção de fixá-los em categorias, porque qualquer espírito criativo deve percorrer todos os *Sefirot*, entremeando-se por diversos labirintos de transformação, explica Bloom.

O nono *Sefirah*, *Yesod*, também traduzido por origem, remete-se ao antigo significado latino da palavra "gênio", força geradora. É sob os signos de *Yesod* que se encontra Italo Calvino muitíssimo bem acompanhado entre outros gênios do mesmo conjunto: Gustave Flaubert, José Maria Eça de Queirós, Joaquim Maria Machado de Assis e Jorge Luís

---

<sup>9</sup> BLOOM, Harold. *Os cem escritores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Borges. Calvino está postado ao lado esquerdo de Borges na imaginação que fazemos do conjunto como foi disposto por Bloom.

*Yesod*, em tradução livre, significa "fundação", que encerra dois sentidos afins: o impulso sexual masculino e o mistério do equilíbrio entre o feminino e o masculino nos processos naturais. No lustro de *Yesod*, Bloom encabeça o nome de Flaubert, considerado o artista dos artistas da tradição dos ironistas trágicos, em seguida Eça e Machado de Assis, que estenderam a ironia flaubertiana às fantasias satíricas de seus contextos nacionais. Em seguida, juntam-se os nomes de Borges e Calvino, gênios contistas do gênero fantástico, "propiciando uma alternativa ao predomínio de Tchekhov no conto." Bloom ressalta a característica do jogo com a própria ficção, já manifestada nos autores brasileiro e português, que em Borges e Calvino progridem extraordinariamente, atingindo, juntos, um ponto extremo, "que o conto fantástico ainda não conseguiu transpor."

Retomamos uma das faces do gênio, definidas por Bloom: aquela que diz sobre a fraude da "morte do autor". O gênio morto, segundo o crítico, está mais vivo do que nós. A vitalidade é a medula do gênio em literatura. Lemos e interpretamos a obra de Italo Calvino em busca de mais vida. No final de *As cidades invisíveis*:

E o Grande Khan pôs-se a folhear o atlas, examinando os mapas das cidades que nos ameaçam em pesadelos e maldições: Enoque, Babilônia, Yahoolândia, Butua, Admirável Mundo Novo.

Ele disse – É tudo inútil, se a última parada for, inevitavelmente, a cidade infernal, e se é para lá que, em círculos cada vez menores, a corrente nos arrasta.

E Polo disse: – O inferno dos vivos é aqui, o inferno em que vivemos todos os dias, o inferno que, juntos, formamos. Há duas maneiras de escapar de tal sofrimento. A primeira é fácil para muitos: aceitar o inferno e se tornar parte dele, com tamanha intensidade que já não se consiga sequer vê-lo. A segunda é arriscada e requer vigilância e preocupação constantes: aprender a identificar quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-los, e abrir-lhes espaço. (CALVINO, 1990, p. 150).

Para o impasse irremediável que finaliza *As cidades invisíveis*, de que todas as cidades são uma só cidade, a cidade dos condenados, Marco Polo, criação da genialidade ficcional de Calvino, apresenta duas opções à condenação: a primeira é nos alienarmos de tal forma ao inferno a ponto de nos tornarmos igualmente infernais; e a outra é o caminho seguido por Perseu ao confrontar a medusa petrificante: mirar indiretamente a realidade, ou seja,

tomarmos para nós todos os valores que só a arte oferece, como a Leveza do salto do gênio poético.

Ao discutir os horizontes da modernidade, especificamente a poética do contemporâneo, não podemos perder de vista as mudanças ocorridas nas variadas dimensões da cultura, sob o impacto da fase pós-industrial do capitalismo, principalmente nas artes a partir de 1950. O todo cultural coloca-se sob o prisma da multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos e pela crise de representação, da qual o sujeito não sai ileso. O espaço ficcional refrata essas questões, e o lugar do narrador na organização desse espaço possibilita-nos conhecer as variantes dessas posições axiológicas que cercam o contemporâneo, nas fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artísticos.

Indagar sobre a posição daquele que narra antecede a compreensão dos fundamentos da arte do romance e suas perspectivas futuras. Em sua atualidade viva, o narrador não está entre nós, é uma categoria distante, e que se distancia cada vez mais, a ponto de observarmos a sua extinção se o compararmos com o movimento de rechaço e distanciamento das vozes narrativas dos romances pós-modernos.

Walter Benjamin, no seu imprescindível *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*,<sup>10</sup> discorre sobre a extinção da arte de narrativa, associada à incapacidade de as pessoas narrarem devidamente, haja vista a privação de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável, ou seja, a competência do intercâmbio de experiências sobre ações que foram vivenciadas. Se remetermos para o contexto atual, em que a sociedade atinge um desenvolvimento tecnocientífico apenas imaginado em ficções científicas, torna-se difícil e bastante complexo o diálogo enquanto troca de experiências. Segundo o filósofo, a guerra mundial e todas as suas danosas consequências éticas, financeiras, morais e psicológicas criam a base dessa impossibilidade comunicativa. A cidade infernal, a qual se refere Calvino, mostra sua face terrificante na atualidade histórica: vivemos em um mundo que se define pelas guerras intermináveis e cada vez mais letais pelos aparatos bélico-tecnológicos, problemas que se agravam profundamente a ponto de tornarem-se crônicos. Os limites entre ficção e realidade desapareceram, basta lembrar a guerra entre Iraque e Kuwait, em 1990, em que o governo norte-americano expediu dezenas de mísseis sobre o espaço aéreo kuwaitiano, assustando o mundo com o pavoroso espetáculo ao vivo, onde as televisões registraram como

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

se fosse um interminável jogo de videogame. As guerras proliferam como cabeças de medusas lançadas ao solo, paralisando os homens que prosseguem indiferentes aos danos irreversíveis causados por elas.

Como falar de aconselhamentos num mundo onde não é possível diferenciar ficção de realidade? Em consequência de todos esses fatores, não podemos aconselhar nem a nós nem aos outros, até porque as pessoas já não conseguem sequer narrar aquilo que experimentaram na própria pele: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Para Benjamin, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se diferenciam das histórias contadas pelos numerosos narradores anônimos. Entre os dois grupos de narradores, estão os marinheiros e os camponeses: “quem viaja tem muito que contar” e o sedentário conhece suas histórias e tradições. Dessa forma, Benjamin caracteriza três estágios evolutivos da história do narrador. O primeiro estágio, e o mais valorizado por ele, é o do narrador clássico, que possibilita ao seu ouvinte a oportunidade de intercâmbio de experiências; o segundo, o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira paradigmática ou modelar ao seu leitor; o terceiro estágio é aquele do narrador que é jornalista, em outras palavras, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com beltrano ou fulano em tal lugar e a tal hora. O último tipo não recebe a valorização de Benjamin, porque entende que a narrativa não deve estar “interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”. Para ele, narrativa é narrativa “porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele”. Nesse sentido, é exemplar o começo de *A fraude*, de Nikolai Leskov:

Com uma descrição de uma viagem de trem, na qual ouviu de um companheiro de viagem os episódios que vai narrar; ou pensa no enterro de Dostoiévski, no qual travou conhecimento com a heroína de *A propósito da Sonata de Kreuzer*; ou evoca uma reunião num círculo de leitura, na qual soube dos fatos relatados em *Homens interessantes*. Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Entre o primeiro e o terceiro tipo, situa-se o narrador do romance, que almeja a impessoalidade e a objetividade da coisa narrada, mas que no fundo, confessa-se como fez Flaubert em sua inesquecível e referenciada frase: “Madame Bovary, c’est moi”.



*Dom Quixote* é o referencial do grande livro do gênero, porque demonstra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade do insuperável herói da literatura são totalmente imunes ao conselho e não contêm a menor fagulha de sabedoria, no entendimento daquele conselho que é tecido na substância viva da experiência.

O surgimento do romance no início do período moderno é o sinal de um desenvolvimento que vai resultar na morte da narrativa. E o que separa o romance da narrativa (da epopeia no sentido estrito) é que ele está necessariamente vinculado ao livro: a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. Na perspectiva filosófica do historiador alemão: “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites”. (1994, p. 210)

Dando continuidade às questões que tocam o romance, Bakhtin elenca suas características como aquelas tecidas por uma heterogeneidade social de linguagens organizadas artisticamente em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica constitui, para o filósofo, a premissa indispensável do gênero romanesco. Além de entender o romance como único, como gênero, em sua aptidão de internalizar ou construir uma autocrítica para sua própria forma, ele demonstra que a prosa romanesca europeia nasce e é elaborada num percurso de tradução livre e transformador de obras de outros autores.

O romance assume, portanto, outra forma de referenciação com o mundo, com a realidade: é no movimento de refração que, com nossos signos, nós não apenas descrevemos o mundo, mas também construímos diversas interpretações desse mundo. Mesmo porque, segundo Medvedev<sup>11</sup>, “no horizonte ideológico de uma época ou grupo social, não há uma, mas várias verdades mutuamente contraditórias”. (Medvedev, apud FARACO, 2009, p.19).

Ao discorrer sobre a evolução da forma, Benjamin assinala o surgimento do *short story* em substituição ao romance longo, recorda as reflexões de Valéry quando constata que todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. (BENJAMIN, 1994, p. 206).

---

<sup>11</sup> Trata-se do texto *O método formal nos estudos literários*. 1928. Citado por Carlos Alberto Faraco no livro *Linguagens & Diálogo – As ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Ed. Parábola Editorial, São Paulo, 2009.

No que diz respeito ao leitor do romance, a tônica recai na posição solitária com que ele se apodera da leitura, num ímpeto de “transformá-la em coisa sua, devorá-la [...] ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama.” (BENJAMIN, 1994, p. 213).

O contexto visualizado pelo filósofo alemão, por volta de 1936, já denunciava o empobrecimento do nível dos jornais, as alterações das imagens do mundo exterior e a do mundo ético por transformações profundas, causadas pela Guerra Mundial, como acontecimentos que comprometeram de forma devastadora a experiência comunicável entre os homens. Além da guerra, outros tipos de experiência como o modelo econômico sustentado pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética não praticada pelos governantes também são apontados como responsáveis pelo comprometimento da experiência comunicável.

Se trouxermos a visão de W. Benjamin para o contexto que comumente tem se denominado de pós-modernidade, para indicar a fase do capitalismo pós-industrial, vamos nos deparar com a ingerência desmedida e sem controle social das transformações radicais operadas pela tecnociência em todos os domínios da vida pública e privada.

A razão cotidiana de tragédias nos chega com os efeitos especiais de *videogames*, para dissimular as atrocidades causadas pelas disputas étnicas e territoriais, intolerâncias religiosas, imposição de políticas imperialistas sobre as regiões ricas em reservas naturais. A economia no modelo globalizado protege os lucros das grandes corporações e generaliza a crise do desemprego e da fome, causados pelas políticas de austeridade, implementadas pelos Estados contra as demandas sociais. É a conversão do Estado social em Estado mínimo, na perspectiva neoliberal.

O agravamento desse estado das coisas desencadeia crises profundas na relação entre as pessoas, entre as pessoas e a cultura e entre a cultura e a natureza, gerando não apenas a impossibilidade de trocas de experiências, mas principalmente um processo de incomunicabilidade em que o sujeito não consegue mais se ver representado nem como discurso, nem como arte, nem como Ser: o aniquilamento e fragmentação do sujeito e a dissipação da alteridade em redes virtuais.

O romance, segundo W. Benjamin, precisou de centenas de anos para encontrar, na ascensão burguesa, os elementos que ajudariam no seu florescimento. O filósofo destaca o surgimento da imprensa, no alto capitalismo, como um dos instrumentos mais importantes para a consolidação da burguesia. Essa nova forma de comunicação própria dos jornais vai provocar uma crise na forma narrativa como também no romance, tendo como fonte ameaçadora a informação.

Ainda segundo o autor, Villenessant, o fundador do jornal *Le Figaro*, caracterizou a essência da informação como uma fórmula famosa. “Para meus leitores”, costumava dizer, “o incêndio num sótão do *Quartier Latin* é mais importante que uma revolução em Madrid”. Essa fórmula mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe \_ do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de qualquer coisa, ela precisa ser compreendida “em si para si”, muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, afirma Benjamin, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio:

Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. (pensemos em textos como *A fraude* ou *A água branca*). O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é importante ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, pp.202,203).

Fazendo uma leitura consistente, Benjamin previu com sabedoria o estado da arte no capitalismo tardio. Essas questões nos interessam muito de perto, porque na poética de Italo Calvino é comum encontrar narradores viajantes que refratam a complexidade do sentido da vida em nossos tempos. A voz narrativa desdobra-se numa estruturada multiplicidade de pontos de vista seja do cosmo, das cidades, dos destinos ou da própria travessia complexa da leitura e da escritura, por meio da qual os caminhos entrelaçados da literatura tomam a forma de breves narrativas, que depois se articulam em romances, que em alguns casos apresentam

uma moldura paralelamente arquitetada, que acolhe o nível discursivo do enredo. Alcançar o leitor no limite da solidão, cercado pelo *mass media* que o devora na fogueira da comunicação imediata, é o desafio a ser perseguido na busca da compreensão contingencial do sentido da vida, próprio dos nossos tempos.

Para situar o discurso romanesco, não podemos prescindir da substancial contribuição do texto de Milan Kundera *A herança depreciada de Cervantes*<sup>12</sup>, dado que seu conteúdo continua emprestando argumentos fundamentais para o estudo aprofundado do romance, quando opera com o valor historicizante na leitura de outros contextos numa perspectiva relevante para compreensão e interpretação das condições de existência do romance contemporâneo.

O escritor enfatiza, a exemplo de W. Benjamin, o contexto de intensa redução e de obscurecimento do mundo da vida, remetendo-se ao filósofo Husserl que igualmente problematizou o estado de esquecimento do ser. Diante desse cenário, Kundera responde de forma visionária inequívoca ao problema colocado pelos escritores e pela crítica literária dos nossos dias no confronto da arte com os *mass media*:

Ora, se a razão de ser do romance é manter o mundo da vida sob uma iluminação perpétua e nos proteger contra o esquecimento do ser, a existência do romance não é, hoje, mais necessária que nunca?

Sim, parece-me. Entretanto, infelizmente, o romance também está trabalhado pelos cupins da redução que não reduzem somente o sentido do mundo, mas também o sentido das obras. O romance (como toda a cultura) se encontra cada vez mais nas mãos da mídia; esta, sendo agente de unificação da história planetária, amplifica e canaliza o processo de redução; distribui no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pelo maior número, por todos, pela humanidade inteira. E pouco importa que em seus diferentes órgãos os diferentes interesses políticos se manifestem. Atrás desta diferença de superfície reina um espírito comum. Basta folhear os semanários políticos americanos ou europeus, tanto os da esquerda como os da direita, do *Times* ou *Spiegel*: todos eles possuem a mesma visão da vida que se reflete na mesma ordem segundo a qual seu sumário é composto, nas mesmas rubricas, nas mesmas formas jornalísticas, no mesmo vocabulário e no mesmo estilo, nos mesmos gostos artísticos e na mesma hierarquia do que eles acham importante e do que acham insignificante. Esse espírito comum da mídia, dissimulado sob a diversidade política, é o espírito do nosso tempo. Esse espírito me parece contrário ao espírito do romance. (KUNDERA, 1988, p.21).

O romance é companheiro inseparável do homem desde o princípio dos Tempos Modernos, por isso o escritor tcheco afirma que o fundador da Modernidade não é apenas

---

<sup>12</sup> KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Descartes, mas também Cervantes. A função primordial do romance é descobrir aquilo que somente ele é capaz de descobrir, como parte fundamental de uma cultura estética. A ética do romance é a busca daquela porção até então desconhecida da existência, por meio de uma linguagem que é peculiarmente diferenciada da ciência e da filosofia, mas, contudo, capaz de abarcá-las.

Kundera lembra que Hegel julgou heroico o ego pensante de Descartes como fundamento de tudo, mas não menos heroico é compreender com Cervantes o mundo como a forma da ambiguidade. Ter que confrontar, ao oposto de uma só verdade cartesiana, um feixe de verdades relativas que se contradizem e se completam (verdades incorporadas em egos imaginários chamados personagens) faz com que o romance seja portador de uma singular compreensão: que é o estado de incerteza e relatividade das coisas.

Segundo Kundera, *Dom Quixote* partiu para um mundo que se abria amplamente diante dele. Observa que os primeiros romances europeus são viagens através do mundo, que parece ilimitado. Já em *Jacques o fatalista*, Diderot apresenta os dois heróis num espaço sem fronteiras, onde não se sabe precisar de onde vieram e para onde vão, é também um tempo indefinível, projetando uma Europa plena de futuro.

Em Balzac, meio século depois de Diderot, os edifícios modernos das instituições sociais jogaram em segundo plano como paisagem o horizonte longínquo: o tempo de Balzac reverbera as faces da polícia, da justiça, o mundo das finanças e do crime, do exército e do Estado:

O tempo de Balzac não conhece mais a ociosidade feliz de Cervantes ou de Diderot. Ele embarcou no trem que se denomina História. É fácil subir nele, difícil descer dele. Contudo, esse trem ainda não tem nada de apavorante, possui até um encanto; promete, a todos os seus passageiros, aventuras, e com elas o cetro do Marechal. (KUNDERA, 1988, p.13).

Em *Ema Bovary*, o horizonte se comprime no tédio do cotidiano, as aventuras estão do outro lado da clausura e da nostalgia. As pontes são os sonhos e os devaneios, que para a personagem-leitora assumem diferencial importância: “O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma. A grande ilusão de unicidade insubstituível do indivíduo, uma das mais belas ilusões europeias, desabrocha”. (KUNDERA, 1988, p. 14).

O percurso do romance delineia-se como uma história paralela dos Tempos Modernos. Aos olhos de Kundera, o percurso lhe parece estranhamente curto e fechado, se ele se volta

para abrangê-lo com o olhar. A exposição do pensamento do escritor serve-nos para situar na rota desses autores a obra literária de Italo Calvino como herdeira da tradição quixotesca. Parece-nos que essas perguntas sobre o lugar da aventura reverberam e encontram eco na obra de Calvino: é justamente o valor da aventura como gênero que o autor italiano vai buscar na revitalização dessas formas no contexto contemporâneo. Seus personagens são movidos pela aventura, em sua mais complexa acepção de modernidade, cujas ações Calvino (AEDLS, 2006)<sup>13</sup> faz questão de explicitar:

Os romances que gostaríamos de escrever ou ler são romances de ação, mas não por um resíduo de culto vitalista ou energético: o que nos interessa acima de qualquer outra coisa são as provações que o homem atravessa e o modo como as supera. O molde das fábulas mais remotas: a criança abandonada no bosque ou o cavaleiro que deve superar encontros com feras e feitiços, esse molde continua sendo o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, continua sendo o desenho dos grandes romances exemplares, em que uma personalidade moral se realiza movendo-se numa natureza ou numa sociedade impiedosas. (CALVINO, 2006, p. 23).

O escritor italiano realiza uma definição de poética, na qual retoma a ação como fio de continuidade das fontes dialógicas primordiais onde os seres são colocados em provações numa natureza ou numa sociedade impiedosas. O desejo declarado de projetar esses caracteres, num contexto social e cultural mais amplo e complexo como o nosso, vem acompanhado de uma declaração estética, mas, sobretudo, ética de onde emergem seus homens e mulheres figurativizados no romance. Gustavo de Castro<sup>14</sup> assim o descreve:

A linguagem e a leitura assumidas como profissão requerem dele um empenho e uma força de vontade que o movem por toda a vida: editor, redator, resenhista, consultor, articulista, tradutor, autor e, claro, um leitor faminto. Como estilista, admirava as formas de narração que a linguagem humana havia conseguido alcançar. (CASTRO, 2007, p.13).

O diálogo ético sintonizado com a estética geral é, portanto, mais um elo que une os dois escritores e teóricos da literatura. Calvino faz, a exemplo do que realizou Kundera em sua *Arte do Romance*, a compilação em livros de um conjunto de textos críticos sobre a literatura nas variadas fronteiras com o conhecimento, sobre seu percurso criativo, como bases do seu edifício intelectual.

<sup>13</sup> CALVINO, Italo. *Assunto encerrado \_ discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

<sup>14</sup> CASTRO, Gustavo. *Italo Calvino: Pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007.

Os estudiosos da obra de Calvino são unânimes quanto à sua laboriosa vida de leitor e escritor. O autor italiano está entre os homens dotados da capacidade de interseccionar as fronteiras dos conhecimentos filosóficos, históricos, sociais e culturais a favor do enriquecimento da linguagem artística. O resultado dessa façanha nos é oferecido pela inovadora prosa ética e estética de Calvino.

O variado perfil do escritor, crítico literário e pensador da cultura, que faz do escritor tcheco referencial imprescindível no que toca ao problema do horizonte romanesco, soma-se ao de Italo Calvino, ambos projetados para além de seus contextos de origem.

Após essa breve contextualização da arte do romance, faz-se necessário destacar os eventos que cercam e informam a criação da obra *Se um viajante*, descrevendo uma cronologia, a partir de 1973, que privilegia os acontecimentos culturais, históricos e a vida do autor.

Italo Calvino (1923-1985) nasceu em Santiago de Las Vegas, Cuba, mas logo partiu para a Itália. Nesse país, resistiu ao fascismo durante a guerra e, até 1956, foi membro atuante do Partido Comunista. Em 1947, publicou seu primeiro livro *Il sentiero dei nidi di ragno*. Desde a década de 60, Calvino participou vigorosamente dos debates sobre o destino da literatura e sua relação com a cultura, a ciência e a política entre outras.

Em 1973, Calvino adere à Cooperativa Italiana Scrittori que se insurge contra a concentração das editoras nas mãos de grandes industriais. O leitor de *Se um viajante* vai encontrar essa polêmica resistência às indústrias editoriais de forma figurativizada, parodiada no centro do romance. Nesse mesmo ano, o autor republica pela Einaudi *Il castello dei destini incrociati*, operando modificações no final e inserindo *La taverna dei destini incrociati*. No contexto dos acontecimentos culturais, comemora-se o primeiro centenário da morte de Manzoni; o Prêmio Nobel vai para o australiano Patrick White. São publicados: *Un'altra vita*, de A. Moravia, *Il mare colore del vino*, de L. Sciascia e *Utopia per flauto solo*, de Fiorella Vincenti. Nos acontecimentos históricos, cessa o conflito no Vietnã com a assinatura do armistício entre as partes em causa. Vem à tona o escândalo de Watergate: Nixon é acusado de ter conhecimento das operações ilegais contra a oposição; e, em 06 de outubro, irrompe o quarto conflito entre Israel e árabes.

Em 1975, Calvino começa a publicar, no jornal *Corriere della Sera*, os contos de *Palomar*. Em 1979, viaja frequentemente entre Paris e Turim, onde continua a trabalhar na

Einaudi como consultor. Nesse mesmo ano, colabora com o jornal *La Repubblica*. Publica *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. *La chiave a stella*, de Primo Levi ganha o prêmio “*Strega*”; o prêmio “*Viareggio*” de narrativa vai para Giorgio Manganetti pelo *Volume Centurie*, enquanto o de poesia vai para Sandro Zanzotto pelo *Il Galateo in bosco* e o Nobel vai para o poeta grego Odysseus Elytis. Morre Herbert Marcuse, um dos máximos expoentes da Escola de Francoforte e pai ideológico das contestações estudantis; morrem, também, Tommaso Landolfi e Marino Moretti. No contexto histórico, o Partido Radical ganha uma grande projeção nas eleições italianas; em julho, instala-se em Strasburgo o primeiro Parlamento da Europa; registra-se o conflito Vietnã-China e Vietnã-Cambogia. Os soldados americanos, que combatiam no Irã, depois da revolução que derrubou o regime do Xá, ficam reféns no país. A Rússia invade o Afeganistão com o pretexto de defender o governo de Kabul, de orientação soviética.<sup>15</sup> Foi, portanto, nesse vasto contexto cultural e político que *Se um viajante* foi gestado, nasceu com as marcas do seu tempo, lançando-se a respostas e a perguntas.

Do autor, a Companhia das Letras já editou as seguintes obras: *O cavaleiro inexistente*, *O castelo dos destinos cruzados*, *O barão nas árvores*, *As cósmicas*, *Fábulas italianas*, *Os amores difíceis*, *As cidades invisíveis*, *Marcovaldo ou As estações na cidade*, *Palomar*, *O visconde partido ao meio*, *Os nossos antepassados*, *Se um viajante numa noite de inverno*, *O caminho de San Giovanni* e as obras póstumas *Seis propostas para o próximo milênio*, *Sob o sol-jaguar* e *Por que ler os clássicos*.

No elenco dos autores do romance autoconsciente, Calvino fez de seu trabalho uma incessante luta pela validação e inserção da literatura no contexto maior da cultura, revalorizando suas dimensões erudita e popular, o que resultou numa poética inseminada pelas dimensões histórica, científica, filosófica e por toda carga da linguagem viva do cotidiano, uma espécie de abordagem responsiva do fazer poético com os lugares fronteiriços do conhecimento.

Existe uma unanimidade entre a crítica internacional em considerar como questão de maior grandeza e significância na discussão sobre arte, natureza e cultura (mais especificamente a experiência literária da modernidade e da pós-modernidade) a intensa

---

<sup>15</sup> O livro de Giuseppe Bonura *Invito alla lettura di Calvino* apresenta uma extensa cronologia, que nos ajuda a situar a obra do escritor italiano.



atuação do escritor italiano no contexto internacional, destacadamente na França e nos Estados Unidos.

Interpretar a poética do escritor lígure exige, portanto, a retomada de alguns passos desse percurso: do modernismo atuante das vanguardas históricas das primeiras décadas do século XIX, ele passa pelo estruturalismo, relaciona-se com alguns autores adeptos das propostas pós-modernista e vai ao encontro do pós-estruturalismo. Na mesma década de 1980 em que é escrito o texto de Kundera, Calvino faz uma nova apresentação de seu livro *Assunto encerrado*, onde reafirma com que tradição de escritores procura dialogar:

Nós também estamos entre os que acreditam numa literatura que seja presença ativa na história, numa literatura como educação, de grau e qualidade insubstituíveis. E é justamente naquele tipo de homem ou de mulher que pensamos, naqueles protagonistas ativos da história, nas novas classes dirigentes que se formam na ação, em contato com a prática das coisas. A literatura tem de voltar-se para aqueles homens, tem de ensinar-lhes enquanto deles aprendem, servir-lhes, e pode servir apenas numa coisa: ajudando-os a ser cada vez mais inteligentes, sensíveis, moralmente fortes. As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprios, de relacionar fatos pessoais e gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente. (CALVINO, 2006, p.21).

O que torna *Assunto encerrado* um livro importante para os estudiosos de Calvino são as possibilidades de acompanhar o diálogo ativo do autor com a retomada de antigas e novas propostas com as quais procura situar os caminhos da literatura. A interdependência contextual de suas reflexões serve para estabelecer um eixo ordenador do seu percurso militante, intelectual e criativo. São ensaios que expressam a preocupação do autor italiano acerca das relações complexas da literatura e o contexto social no qual atua, sem descuidar a atenção das especificidades da linguagem literária, apontando horizontes onde se desenham as novas poéticas. É uma constante fundamental a relação entre literatura e outros domínios mais específicos como a língua, o fantástico, a utopia, o desejo, a eroticidade e a comicidade entre outros.

Às posições críticas das primeiras décadas do século XX juntam-se a outras experiências renovadoras de seus contatos com autores franceses e americanos, de forma a nos oferecer um rico e diverso compêndio de seu percurso intelectual.

Além de Kundera e Calvino, o crítico Wladimir Krysinski (2006),<sup>16</sup> apresenta no capítulo os *Saberes Novelescos*, um estudo consagrado ao romance, cujo propósito é o de chamar atenção sobre algumas obras e tendências que refletem as tensões temáticas e as buscas formais do romance moderno.

O emprego da expressão romance moderno pressupõe, segundo o autor, a compreensão historicizante do romance e uma herança de tradições escolhidas de maneira paradigmática. Krysinski discorre em seu estudo sobre uma via evolutiva do romance moderno que vai de Rabelais a Cervantes, passando por Cortázar, Roa Bastos, Calvino, Kundera e todos os escritores que pensam o romance como instrumento de cognição: a evolução do romance como demonstração de trocas e transformações formais, mas também como produção de saberes.

A obra de Italo Calvino em sua completude e, destacadamente, *Se um viajante*, retoma a tradição da representação ficcional dos autores elencados por Krysinski. O escritor italiano realiza no enredo dessa obra uma troca que contempla os procedimentos formais de vários autores desde James Joyce, Gadda, Jorge L. Borges, Cortázar. Não é apenas na revolução das trocas formais que se distingue *Se um viajante*, mas, sobretudo, pelo que demonstra como construção de saberes sobre as questões mais importantes sobre o romance na base dos contextos de criação, de produção, de circulação e de recepção. O projeto culmina na relação intrínseca entre conteúdo e forma, para exemplificar como os problemas cognitivos têm encontrado acolhimento nas formas do romance de forma a atualizar as novas exigências do conhecimento: “Pode-se reconhecer a via evolutiva em obras de escritores como: Sterne, James, Conrad, Joyce, Faulkner e Roa Bastos. Compreendem-se os meandros desta via se examinarmos as modalidades de enfraquecimento e as funções do personagem nas novelas do século XX. (KRYINSKI, 2006, p. 93.)”<sup>17</sup>

Seguindo a linha evolutiva proposta por Krysinski, Italo Calvino faz de *Se um viajante* uma grande homenagem ao romance desde os seus primórdios. Muitas obras são citadas explicitamente como é o caso de *Crime e Castigo*, de Dostoievski, outras são basilares para dar forma expressiva ao seu livro, como *As mil e uma noites*; outras são aludidas,

<sup>16</sup> KRYINSKI, Wladimir. *Comparación y sentido. Varias focalizaciones y convergências literárias*. Lima: Fundo Editorial UCSS, 2006, p. 93.

<sup>17</sup> Se não assinalado, as traduções são todas de minha autoria. *La vía evolutiva se puede reconocer en obras de escritores como Sterne, James, Conrad, Joyce, Faulkner y Roa Bastos. Los meandros de esta vía pueden comprenderse si examinamos las modalidades de debilitamiento de las funciones del personaje en la novela del siglo XX.* (2006, p.93).

parodiadas, parafraseadas. A base dialogizada desse romance tem sua justificativa na compreensão de que os textos são vozes em permanente escuta, matéria que pulsa principalmente a partir de Cervantes. O livro de Calvino apresenta um tipo de autoconsciência calcada em base metanarrativa, dialogizada com a herança literária e aberto ao vínculo com seus leitores.

Para compreender a obra de Italo Calvino é preciso situá-la, relacioná-la com outras poéticas romanescas, afim dimensionar os valores que emergem da singularidade renovadora de seu trabalho criativo. O autor italiano desenvolve uma relação com as poéticas do passado e do presente não exatamente com uma participação autônoma, antes com uma autonomia participante, que resulta numa inovadora reescritura dos gêneros.

A cada experiência, o autor recarrega a bagagem com outros instrumentos de observação, outra ótica na consideração do mundo, alargando os horizontes da criação num mapa construído de fronteiras, de descobertas e de pesquisa. De maneira que sua obra, nas diversas fases dialogicamente diversas e complementares, possa expressar a forte ossatura interdiscursiva, que resulta numa poética não finalizada, inesgotavelmente porosa aos estudos críticos e astuciosamente voltada à relação desejante com o leitor.

Do ponto de vista hermenêutico de Mikhail Bakhtin (1993),<sup>18</sup> é a partir de uma sistematização concreta, ou seja, no relacionamento e no direcionamento para a unidade da cultura que o fenômeno deixa de ser meramente um fato: “[...] adquire significação, sentido, transforma-se como que em uma mônada que reflete tudo em si e que está refletida em tudo.”<sup>19</sup>

A imagem desta mônada compõe o ato cultural do qual participa a obra calviniana. Ao ocupar um lugar axiológico no mundo da cultura, o autor italiano sabe que está atuando em uma realidade já elaborada nos conceitos do pensamento pré-científico, sabe que esse pensamento passou por sistematizações e procedimentos ético, prático e cotidiano, social e político. Em síntese, é justamente pela relação com a realidade que o ato cognitivo ocupa uma posição destacada, não sendo esse um encontro aleatório e desinteressado, está sistematicamente alicerçado pelo conhecimento de outros domínios.

---

<sup>18</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. UNESP. São Paulo: 1993.

<sup>19</sup> Op. Cit. p. 29.

O ato artístico, em particular, merece o mesmo direcionamento: não pode ele viver suspenso, mas num conjunto de tensão valorizante, daquilo que é definido reciprocamente. Pode-se delimitar uma obra de arte enquanto coisa no espaço e no tempo, separá-la de todos os outros elementos, no entanto a vitalidade da obra só é artisticamente significativa,

[...] numa determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato.” Naturalmente, a obra é viva e significativa enquanto obra de arte, não no nosso psiquismo; nele ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante. (BAKHTIN, 1993, p.30).

Em meados da década de 1980, na breve introdução com que abriria as lições na Universidade de Harvard, como convidado para fazer as Charles Eliot Poetry Lectures, Italo Calvino aponta as conquistas do milênio que está para findar-se: o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas. Destaca-se também como o milênio do objeto livro na forma que nos é familiar.

No livro póstumo que reúne as lições organizadas sob o título de *Seis propostas para o próximo milênio* (SPPM, 2003),<sup>20</sup> Italo Calvino apresenta alguns valores literários que gostaria de ver preservados no curso do próximo milênio. As lições são a Leveza, a Rapidez, a Exatidão, a Visibilidade e a Multiplicidade. Assim como Bakhtin, Calvino desejava chamar atenção dos leitores do próximo milênio para um tesouro cultural que pertence à humanidade e que não pode e não deve ser deixado soterrado pelo tempo.

O trabalho sobre os valores literários reapresenta, como perspectiva para o milênio que se aproximava, a poeticidade viva de autores de séculos passados a fim de reuni-la às vozes da poética contemporânea, numa orquestração afinada entre diacronia e sincronia. São obras que permanecem vivas porque continuam prenes de significados para compreensão dos sentidos do mundo. Ao falar de literatura, Calvino toma esses valores na relação opositiva e complementar de seus contrários, sempre atento às fronteiras temporais, culturais e sociais na projeção dessas lições para o futuro.

---

<sup>20</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. Companhia das Letras: São Paulo: 1990. As conferências não foram realizadas em decorrência da morte do autor em 1985, mas se transformaram em grande referencial para compreensão de valores estéticos propostos pela literatura.

Ao discorrer sobre a *Rapidez*, o conferencista faz a diferenciação desse valor literário com a velocidade de nossos tempos, numa crítica explícita sobre a comunicação virtual que avança cada vez mais rápida na homogeneização da cultura, passando uma lâmina niveladora sobre tudo que é diverso e fronteiro, liquidando as especificidades das línguas em territórios midiáticos com vocabulários cada vez mais pasteurizados e direcionados a valores que pregam a leveza e o sonho no mundo do consumo.

Numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando a reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 1990, p.72)

Cada uma das conferências destaca o potencial criativo da estética literária, como herança para as novas gerações de escritores e leitores no contexto mundial. As lições foram reunidas sob a designação de valores literários tanto no sentido de revalorizar e reconceituar valores a serem preservados (como garantia do aprendizado da herança do tempo grande da literatura) quanto no sentido de polemizar com a ideia da falência e/ou da morte do romance, num mundo onde ficção e realidade já não mais se distinguem.

As releituras de poetas e escritores foram feitas à luz do milênio que estava por findar-se. Para Calvino, a função transformadora da literatura pode colocá-la em diálogo com um passado vigoroso, capaz de lançar luzes para o futuro, ensejando uma relação com os momentos singulares da arte do romance capaz de afastar a imagem de um devir ameaçador para a sobrevivência da literatura.

O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência (sic) com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial. Não me sinto tentado a aventurar-me nesse tipo de previsões. Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. (CALVINO, 1990, p.11).

O autor tem consciência da problemática que os novos tempos apresentam para a literatura. Sabe, todavia, que toda obra verdadeira se apresenta como alternativa aos demais discursos oficializados e visa a responder, com sua língua outra e de viés, às demandas colocadas pelo seu tempo. E esse tempo, que é o nosso e de Calvino, é marcado pela provisoriedade, pela crise de representação que envolve o ato de escrever, assim como a figuração do sujeito e do objeto que oscilam incessantemente, sintomas de uma falta que se

tornou característica da arte contemporânea, marcadamente a partir de 1950. Sobre essas questões, também se debatem os autores e personagens de suas obras, mas atentos ao escudo e à leveza do mito de Perseu, mantendo o olhar indireto sobre a pavorosa da Medusa, que figurativiza uma realidade que pode se tornar petrificante.

Como se insere o projeto estético de Calvino numa época em que as mídias tecnológicas se impõem em todas as dimensões da vida e marcadamente no esvaziamento da força expressiva da palavra? A preocupação ética está na base da concepção estética do autor Calvino, de forma que é possível observar o contraponto oferecido pela obra *Se um viajante* ao distanciamento do leitor do final do século XX.

Hoje, mais que em qualquer período histórico, os modos de falar, escrever e ler passam em profusão pelos meios tecnológicos, que assediam o usuário em prontidão para a “escolha” das informações. A questão é saber quais são as possibilidades de sobrevivência do romance e quais os possíveis pactos de leitura num mundo em que, segundo o próprio Italo Calvino, a humanidade está sendo contaminada por uma epidemia pestilenta que consiste numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade no uso da palavra, restando apenas o automatismo que nivela a expressividade em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, capazes de diluir os significados, embotando os pontos expressivos, de forma a extinguir “[...] toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.” (CALVINO, 1990, p. 72).

É, pois, a literatura que o escritor e crítico Calvino vai apontar como proposta para a renovação linguística. A literatura seria “[...] a terra prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser”. (CALVINO, 1990, p.72).

Para uma perspectiva de viés formalista, o distanciamento da linguagem artística deve se dar principalmente com relação ao prosaísmo da oralidade de um lado e, por outro, na relação com a história, que é vista de forma problemática no que toca à livre criatividade linguística e ao realismo objetivado do mundo real, sempre ideologicamente marcado. Para Calvino, ao contrário, o desafio se encontra justamente em fazer da literatura uma dimensão da cultura, que seja capaz ao mesmo tempo de se dar a conhecer (sua linguagem específica e intencionalmente elaborada como objeto estético), de ser lugar de escuta, de redefinição da língua, dos gêneros dos discursos e também de ser portadora de uma forma de conhecimento que só ela é capaz de aliar: prazer, descoberta e resistência.

Sempre atento aos movimentos teóricos de vanguarda, Calvino se ocupou em registrar sua atuação numa série de ensaios, de coletâneas, de prefácios e de publicações cujo eixo era a vida presente e o futuro da literatura, suas relações com o mundo da natureza, da cultura, da ciência e da filosofia. São temáticas variadas que registram a vasta experiência com as leituras teóricas; o contato direto e resignificado com poéticas variadas e que permanecem significativas ao longo do tempo; mostra de uma rica cartografia de viagens realizadas pelo autor. Em síntese, elaborações que o artista faz para dar conta da compreensão da sua própria trajetória artística; vetores que guiam e direcionam as aproximações com as questões colocadas em diferentes fases do contexto histórico. Em suma, o trabalho de interpretar, divulgar e redefinir os lugares de obras e escritores auxilia a compreensão do lugar da obra do autor italiano na tradição autoconsciente da arte do romance.

Compreender e interpretar as obras literárias, objetos estéticos que se realizam na conjunção de material, conteúdo e forma, é preciso observar o lugar privilegiado dos leitores, sejam eles virtuais ou empíricos – preocupação constante na obra do autor italiano. A inter-relação do discurso crítico literário e a expressividade criativa da linguagem resultam numa relação dialógica bastante benéfica para a compreensão de sua obra como um todo. Busca-se atrair o olhar dos leitores para a intimidade do processo criativo e, com eles, construir uma perspectiva de homens atuantes e imaginativos, capazes de entender a complexidade da relação do artista com as políticas nem sempre favoráveis da indústria cultural.

## **2 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO***

O autor italiano tem sido acolhido como tema de pesquisa nos programas de cursos em muitas universidades brasileiras, não apenas, mas especificamente nos Cursos de Letras, haja vista as dezenas de dissertações e teses que demonstram o potencial criativo e inovador da sua poética. O contexto de recepção de sua obra na Itália foi extremamente relevante para o constructo da tese, considerando os relatos da vida pessoal e profissional do autor aliados a vasta bibliografia crítica do seu país.

Não poderíamos prescindir dos caminhos trilhados por outros estudiosos dessa obra, motivo que justifica a síntese de algumas abordagens críticas aqui presentes, com as quais dialogaremos no percurso de nossa construção interpretativa. Acolher a crítica realizada sobre *Se um viajante* não se dá apenas em virtude de um procedimento metodológico, mas, sobretudo, como objetivo, ponto de partida para uma abordagem teórica que se alinha na perspectiva dialógica, sendo assim imprescindível a retomada da contribuição crítica já realizada, e como contexto no qual poderemos apresentar os aspectos ainda não explorados, de forma a valorizar ainda mais o romance do escritor italiano e apontar os potenciais críticos oferecidos como linhas de horizontes.

A importância do conjunto da obra de Calvino tem sido demonstrada não apenas pelas centenas de pesquisas e publicações de livros, revistas e periódicos, contemporâneas às publicações do autor, mas pelo interesse cada vez mais crescente desses estudos em todos os países, em diferentes décadas, demonstrando que a obra calviniana se oferece como um campo criativo, cujo potencial de comunicação almeja um diálogo atemporal, caso exemplar daquilo que Ezra Pound chama de antena, para situar o papel de vanguarda daqueles que escrevem com os pés no presente, mas ao mesmo tempo antenados à posteridade. É com as antenas voltadas para a posteridade que situamos a obra de Italo Calvino, seguindo uma trajetória crítica sempre desejosa de decifrar-lhes os enigmas da criação.

A intenção é privilegiar primeiramente no contexto italiano e em seguida no Brasil os estudos críticos que sejam relevantes para os objetivos de nossa pesquisa, obviamente atentando para aqueles estudos desenvolvidos em outros países, ainda que de forma complementar.



Umberto Eco *Entrando no bosque*<sup>21</sup> começa lembrando Calvino, que é evocado não apenas como amigo, mas como autor de *Se um viajante*, porque seu romance diz respeito à presença do leitor na história e em larga medida as conferências de Eco versam sobre o mesmo tema.

O semiólogo lembra que o ano que saiu o romance de Calvino coincidiu com a publicação de sua obra *O lector in fabula*. Reafirma que numa história há sempre um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história. Hoje em dia, quem comparar o seu *Lector in fabula* com *Se um viajante* talvez pense que o seu livro tenha surgido como uma resposta ao romance de Calvino. No entanto, ambos foram lançados mais ou menos na mesma época e nenhum deles, segundo Eco, sabia o que o outro estava fazendo, embora tivessem como centro os mesmos problemas.

Eco faz questão de sublinhar que quando Calvino lhe enviou o livro dele, certamente já havia lido o seu, pois escreveu em sua dedicatória: "A Umberto: superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino". A frase foi reconhecida como sendo uma adaptação de uma citação de Fedro na fábula sobre o lobo e o cordeiro (*superior stabat lupus, longeque inferior agnus*, "O lobo estava no rio acima e o cordeiro rio abaixo"), e Calvino aludia ao *Lector in fabula*. Eco explica que, contudo, a expressão "*longeque inferior*", que significa tanto rio abaixo como inferior ou menos importante, ainda é referencialmente ambígua. Se devemos entender de dicto que a palavra "*lector*" designa seu livro, então Calvino ou escolheu um papel ironicamente humilde, ou assumiu com orgulho o papel positivo do Cordeiro, deixando o do Lobão Malvado para o teórico. Se, ao contrário, a palavra "*Lector*" deve ser entendida de ré como designativa de Leitor, então Calvino fez uma declaração importantíssima e prestou homenagem ao leitor, conclui o semiólogo italiano.

Italo Calvino escreveu apêndices para a maior parte de suas obras. As presenças destes apêndices estão intencionalmente unidas aos contextos das obras como uma irrecusável contribuição crítica. É nesse sentido que interpretamos, como um diálogo pressuposto, nas últimas páginas de *Se um viajante*, a resenha "*Perguntas a Italo Calvino*", escrita por Angelo

---

<sup>21</sup> Eco, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, 1994, p.7-8.

Guglielmi, cuja resposta recebeu um título que remete ao do romance, intitulado *Se um narrador numa noite de inverno*,<sup>22</sup> publicado em dezembro de 1979, mesmo ano de publicação da obra.

Considerar esse apêndice como parte significativa da crítica trazem duas justificativas procedentes: a primeira diz respeito à presença do sistema literário como conteúdo ficcionalizado pela obra, estamos falando na presença em *Se um viajante* do dinâmico conjunto discursivo das representações da crítica literária, onde se deve levar em consideração inclusive a voz do Calvino crítico literário; segundo por se tratar de um diálogo, ou seja, Calvino não faz uma apresentação sobre a estrutura e significado de sua obra como um discurso pronto, mas constrói significados na medida em que responde a “*Perguntas a Italo Calvino*”, ocasião que lhe permitiu se deter na construção de uma resposta dialógica a partir de convergências e divergências sobre a interpretação de Angelo Guglielmi.

O escritor parte das convergências entre ele e Guglielmi sobre a definição dos dez tipos de romances inseridos: a impalpabilidade da realidade como uma névoa; a densidade e sensualidade dos objetos; a introspecção como abordagem; o drama existencial projetado para a História, a política e a ação; a violência brutal que explode; o insustentável sentimento de privação e angústia; o erótico-pervertido, o telúrico-primordial e o apocalíptico.

Calvino considera significativo o caminho encontrado por Guglielmi para definir os tipos de romance, isto é, compreendendo o percurso do escritor em direção a uma postura de estilo e na relação dele com o mundo, em primeiro plano, ao contrário de outros críticos que se debruçaram diretamente nos possíveis modelos ou fontes, dos quais emergiram os dez *incipits* de romances em *Se um viajante*. Ou seja, compreender que a postura de estilo e a relação com o mundo é o movimento “em torno do qual os ecos de memória de tantos livros lidos se adensam naturalmente”, segundo as palavras do próprio Calvino.

Nos pontos onde as divergências se colocam, as respostas de Calvino focalizam num primeiro momento o *incipit* esquecido ou omitido pelo crítico Guglielmi, *Numa rede de linhas que se cruzam*, para explicitar o modelo de narração que está na base central dessa obra, mas explicitamente na forma e conteúdo deste *incipit*. Demonstra numa perspectiva paradoxal que o fechamento e o cálculo também estão entre as formas literárias que caracterizam nossa

---

<sup>22</sup> *Se una notte d'inverno un narratore*, publicado na revista *Alfabeta*, Anno I, nº 8, 1979 em resposta a resenha *Domande per Italo Calvino*, escrita pelo crítico Angelo Guglielmi, também publicada pela *Alfabeta*, Anno I, nº 6, 1979. A resposta de Calvino transformou-se no importante apêndice que orienta a compreensão de eixos norteadores da composição de *Se um viajante*.

época, no entanto, aqui não revelam uma verdade tranquilizadora, paradoxalmente transmite o sentido de um mundo precário, prestes a ruir-se, como aquele vivenciado pelo narrador personagem deste *incipit*. Nesse ponto, as explicações de Calvino assumem um forte tom de polêmica, desafiando o crítico a responder por algumas omissões, afirmações e julgamentos como, por exemplo, sobre a sua indignação à solução dada ao final do romance-moldura, onde os protagonistas se casam. O crítico parece não conseguir compreender o sentido desse final da moldura se comparado ao contexto dos *incipits* que encerram uma desordem geral. Calvino aproveita para esclarecer o sentido de inacabado, explicitando para nós o objeto da leitura de sua obra que é o romanesco, eixo no qual nos debruçamos para reconhecer *Em se um viajante* uma retomada dialógica com o grande tempo romanesco, sublinhado pelo próprio Calvino tanto nas formas de interrupção dos romances de folhetim; a quebra dos capítulos; o “voltemos mais um passo”, quanto ao:

O objeto de leitura que se encontra no centro do meu livro não é tanto “o literário”, mas sim “o romanesco”, isto é, um procedimento literário determinado \_ próprio da narrativa de cunho popular e de consumo, mas diversamente adotado pela literatura culta \_ (...) (CALVINO, 1999, p.268).

O plurilinguismo no romance delinea-se na intenção explícita do escritor italiano, ponte com a tradição romanesca, que toma como material as narrativas de cunho popular e as mescla com o tom erudito, culto, resultando numa ressignificação de ambos. As interrupções, motivo estrutural de *Se um viajante*, ultrapassam o primeiro objetivo de prender a atenção do leitor e adquirem outros sentidos na relação dinâmica entre a forma do conto e as interrupções da leitura, em que o final pode estar oculto ou ilegível: a situação normalmente cômoda do final explícito do romance se transforma em aventura, em quebra de expectativas que desassossega o leitor, seja ele um leitor médio ou culto.

Sobre a escolha dos protagonistas leitores, Calvino acrescenta que os escolheu por serem fruidores naturais do “romanesco”. No entanto, diferenciam-se com relação às suas expectativas de leituras: a Leitora tem como seu duplo o Leitor e ambos ensejam uma cadeia de duplos, com destaque para a expectativa da Leitora que lê por vocação. O uso que ela faz da linguagem com a qual explica suas expectativas e repulsas está de certo modo em confronto com a linguagem intelectual ou engajada – que por meio da duplicidade perdem a cor do discurso autorizado e se desbotam na mistura do linguajar cotidiano, o prosaísmo acontece nesse dialógico encontro de contrários.

Calvino segue respondendo as questões colocadas pelo crítico Guglielmi: 1) para superação do eu, podemos apostar na multiplicação dos eus? 2) todos os autores possíveis podem reduzir-se a dez? As respostas do escritor perseguem uma coerência apoiada num projeto, cuja dialogicidade extrínseca retoma as chaves estilísticas criadas por James Joyce em *Ulisses*, onde o protagonista vive sua jornada em dezoito capítulos, cada um narrado em estilo diferente. Trata-se de um procedimento que caracteriza toda uma dimensão da literatura do século XX, a começar por Joyce. Assim, Calvino retoma em sua poética o compromisso em prosseguir o diálogo não apenas com o escritor irlandês, mas com outro mais próximo de suas relações, que opera com a multiplicidade, o francês Raymond Queneau que nos seus *Exercices de style*, publicado em 1947, realiza 99 redações diferentes de uma história de poucas linhas.

Sobre a multiplicação dos eus, Calvino cita Raymond Roussel e adota a aliteração como ponto de partida e de chegada para suas operações romanescas, de forma que em *Se um viajante* o leitor encontrará “em vez da identificação com outros eus, uma grade de percursos obrigatórios que é a verdadeira força motriz do livro, na linha das aliterações”. (CALVINO, 1999, p.271).

Ao responder sobre o porquê dos dez romances, Calvino inicia sua justificativa por meio de uma explicação simples como a da escolha de um número convencional, o quanto bastasse para comunicar o sentido da multiplicidade, e avança nas respostas na medida em que Guglielmi o confronta com outras questões como, por exemplo, sobre uma possível visão totalizante expressa na escolha dos dez *incipits*, no sentido de que não se poder totalizar o possível. O termo possível vai ser o possível para ele, não o possível absoluto, esclarece Calvino. Diante de outras possibilidades narrativas, o escritor italiano leva em consideração àquelas que para ele resultavam melhores, que lhe pareciam ter mais significado e que o divertia mais em escrever. Para além de sua bibliografia literária, Calvino esclarece que: “Deviam ser possibilidades à margem daquilo que sou e faço, alcançáveis com um salto fora de mim que permanecesse nos limites de um salto possível”. (CALVINO, 1999, p.272).

Calvino se recorda da leitura de um amigo, que observou que o seu livro procedia por cancelamentos sucessivos, tendo como ápice desse cancelamento o *incipit Que história espera o seu fim lá embaixo*, romance apocalíptico, que realiza o cancelamento do mundo. Essa interpretação fez com que Calvino relesse o conto *El acercamiento a Almotásin*, de Borges, quando seu livro já estava pronto e que o levou às seguintes conclusões:

[...] aquilo que poderia ter sido a busca do “verdadeiro romance” e, ao mesmo tempo, de uma atitude apropriada em relação ao mundo, onde a cada “romance” iniciado e interrompido correspondia um caminho descartado. Por esta ótica, o livro representaria (para mim) uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos. (CALVINO, 1999, p.273).

Ainda é o amigo oculto de Calvino que o lembra sobre a relação de semelhança do esquema binário presente em seu livro com o esquema de alternativas binárias que Platão usa no *Sofista* para definir o pescador de anzol: a cada vez se exclui uma das alternativas, e a restante se bifurca em outras duas. É a partir dessas considerações que Calvino desenha o esquema que representa o itinerário do livro, anexado ao final do prefácio.

Optamos por apresentar a polêmica entre Angelo Guglielmi e Calvino, registrada no apêndice, na abertura da recepção crítica de *Se um viajante* pela forma dialogada e interativa com que o crítico e o escritor debatem a obra. São perguntas e respostas que atualizam e oferecem ao leitor pontos de partida, para os muitos lances de dados oferecidos pelo jogo narrativo. Por exemplo, o desvelamento do processo criativo como objeto impregnado de sugestões, e em muitos aspectos compreendido pelo autor a partir de sua interpretação como leitor de seu próprio livro. Além disso, as leituras direcionadas pelo olhar crítico de parcerias capazes de desvendar diálogos no interior da obra, não previstos e não conscientes no processo criativo trilhado pelo autor. Por fim, a relação do autor Calvino com o olhar da crítica faz desse apêndice um terreno profícuo, que sedimenta a arquitetônica de *Se um viajante*.

O texto *Calvino, Se mundo continua*, de Francesca Bernardini<sup>23</sup>, traz uma síntese dos planos gerais da obra, igualmente tomando como ponto de partida a resposta de Calvino ao crítico Angelo Guglielmi, do apêndice que acabamos de contemplar. A autora lembra que Calvino já havia experimentado em outros romances a relação entre moldura e conto, mas em *Se um viajante* a relação é invertida em favor da primeira, onde se desenvolve o núcleo semântico e ideológico do romance, a unidade temática e estrutural do texto no seu conjunto e é, no interior da moldura, que se desenvolve o entrelaçamento e o desenlace dos protagonistas Leitor e Leitora.

---

<sup>23</sup> BERNARDINI, Francesca. *Calvino, Se il mondo continua*. Rivista Il Ponte. Roma, 1980.p.249.

O importante destaque do texto de Bernardini diz respeito ao desenvolvimento de dois planos sobre a moldura, que reforça a nossa abordagem sobre a concepção autorreflexiva de *Se um viajante*: no plano do discurso situam-se a natureza metaliterária, ensaística e autorreflexiva, que traz como tema central a relação autor-leitor.

Sobre o plano do *récit*, Bernardini destaca que, juntamente a intencional escolha do destinatário, um “leitor médio”, advém à recuperação do “romanesco” mais convencional, haja vista a opção por uma história de amor com o dileto final. Mas também com a utilização do velho *topos* romanesco de uma conspiração universal de incontroláveis poderes, registrado na figura cômica do grande mistificador.

O romance tem a mesma duração da vida, e seguem talvez os mesmos percursos na busca de sentido, não é por acaso que no título do livro compareça outro *topos* literário, frequentadíssimo em cada época e por cada gênero literário, aquele da viagem, metáfora ao mesmo tempo existencial e cognoscitiva. O narrável, que em termos hjemslevianos, poderíamos definir a “matéria do conteúdo”, compreende todos os livros escritos e tudo aquilo que ficou excluído: a escritura se abre sobre a vertigem do vazio, do “mundo não escrito” (BERNARDINI, 1997, p.171).

Ao lado da memória, está o inconsciente, presente não apenas nos sonhos, ou em atmosferas e em situações inquietantes, de natureza onírica, mas através do retorno do reprimido na frequência dos conteúdos sexuais e políticos ou ideológicos. O reprimido se manifesta por meio de um modelo de negação freudiana: o incesto parece ser evitado, os conteúdos ideológico-políticos são filtrados por meio da paródia do gênero preferido, o fantapolítico.

Assim como para a leitura, também para a escritura se abrem duas estradas divergentes para seguir: diante da totalidade do narrável, o autor pode tentar alcançar o intangível arquétipo ou narrar/catalogar todas as histórias possíveis, via seguida por Calvino.

Os dois planos do romance e da realidade se interseccionam na figura do leitor, enquanto portador de uma “função social”; mas entre o mundo incompreensível e caótico, e a escritura, que se organiza em uma estrutura ordenada, não se pode instaurar nenhuma relação direta de representação ou interpretação, mas somente uma relação mediada. A realidade do texto é fictícia, e pode juntar-se ao mundo, transformar-se em verdade somente com a mistificação e a mentira. “Mas entre o “engano” da “linguagem” e a “mentira” que “está nas

coisas” a escritura lança uma ponte: é a formalização literária, com os seus artifícios e os seus fingimentos, ao fazer-se garante uma ordem e, sobretudo, da certeza que o mundo continua: “(...). Enquanto eu souber que no mundo existe alguém que faça jogos de prestidigitação simplesmente por amor ao jogo, enquanto souber que há uma mulher que lê por amor à leitura, posso estar seguro de que o mundo continua...” (CALVINO, 1999, p.244).

*Se numa noite de inverno um escritor sonhasse um Aleph de dez cores*, do crítico Cesare Segre<sup>24</sup> é um dos ensaios mais contemplados pela crítica realizada sobre *Se um viajante*. O texto de Segre apresenta pontos imprescindíveis para uma interpretação aprofundada, servindo de base para diferentes abordagens realizadas por críticos e estudiosos que se debruçaram sobre a obra.

A obra literária, no *Aleph* de Borges, é um lugar onde se reúnem, sem confundir-se, todos os lugares da terra, vistos de todos os ângulos. Calvino busca em seu romance multiplicar os contatos com o real nas dez cores dos *incipits*: em *Se um viajante*, o livro não é um ente privado de comunicação, é um centro de inumeráveis relações, é a literatura como metáfora da literatura, é refração de outros romances.

Esse ensaio se constitui referência importante, por vários motivos que nos compete elencar. A começar pelas convergências de nossas abordagens, iniciando pela introdução, onde Segre ressalta como pulsão do movimento criativo de Calvino o desejo de jogar, de se divertir, ao escrever *Se um viajante*. No entanto, não é um jogo aleatório, as “peças”, aparentemente jogadas, são conscientemente formadas por tudo aquilo que constitui o sistema literário e que entra como enredo com todos os seus elementos. Experiência e experimentação (do Calvino leitor, pesquisador, escritor, editor etc.), ligadas ao mundo da leitura e escrituras literárias aparecem figurativizadas em *Se um viajante*. A obra reúne em si concepções críticas e repertórios de procedimentos diversos e contrários entre si, resignificando-os num jogo de dualidades, paródias, inversões e ironias, que formam a base dos cenários das aventuras, sempre cercados por uma boa dose de humor e também de angústia vivenciada pelos personagens Leitores e escritores.

---

<sup>24</sup> SEGRE, CESARE. *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un Aleph di dieci colore*. In: Instrumento crítico. ANNO XIII, TORINO, FASCÍCULOS II-III, 1979. Ensaio publicado em *Strumenti Critici – Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria – Anno XII. Ottobre 1979. Fascicoli II-III*. O crítico transfere para a obra *Se um viajante* uma importante referência de Borges, o *Aleph*: só que aqui se refere aos dez incipit de romances e as variantes estilísticas e de gêneros que apresentam.

Ao descrever os passos do jogo, Segre localiza o intercâmbio entre o leitor real e o Leitor protagonista, destacando entre esses a personagem de Ludmilla, contraponto do anônimo personagem Leitor masculino. Dois tópicos são destinados para refletir sobre as funções de destaque do leitor e a forma como Calvino trata cada um deles.

No tópico que trata do Leitor e a Leitura, Segres chama atenção para o fato de ser impossível descrever a personalidade e fisicalidade do leitor, porque a escritura é um ato de comunicação que pode alcançar um número de destinatários absolutamente imprevisíveis. É o que faz Calvino quando endereça sua escritura em direção à leitura, em *Se um viajante* os exemplos são vários: o ato de leitura é teorizado principalmente por Ludmilla, que realiza uma verdadeira poética sobre a leitura, poética essa que está em diálogo polêmico com uma tendência representada por sua irmã Lotaria que defende uma leitura pseudocientífica e ideologizante.

Ao discorrer sobre a voz nos romances, no tópico sexto de suas reflexões, Segre levanta um aspecto pouco observado por outros críticos: os narradores em primeira pessoa, de todos os romances inseridos, não são narradores quaisquer, mas indicam serem propriamente verdadeiros escritores profissionais ou não. Dessa forma, compõe-se um triângulo entre o eu protagonista (autor fictício), o autor e o leitor, pelo falso lapso com o qual o eu protagonista se substitui ao autor.

Segre conclui o ensaio apresentando a geometria e ótica da narrativa, com o objetivo de aprofundar a questão dos conteúdos. Segundo ele, na sua "teoria do romance" Calvino insiste sobre as relações entre autor e leitor, entre autor e personagem, entre escritura e referente. Acena-se, especialmente pela boca de Ludmilla, aos conteúdos, e, sobretudo, aludindo à relação síntese-análise que vem instituído do ato da leitura. Pouco ou nada se diz, por sua vez, sobre as escolhas dos conteúdos. A escolha poderia ser deduzida da análise dos romances inseridos, mas é evidente que os romances são extremamente unitários. É sobre algumas características dessa unidade que o crítico conclui seu ensaio.

Marco Belpoliti dedica um capítulo de seu livro *L'occhio di Calvino* para a interpretação de *Se um viajante*, intitulado *A página e o mundo*. O desejo da leitura movimenta as possibilidades e modalidades no curso do romance, leitura que é antes de tudo um ato sensorial. A contribuição de Belpoliti está, sobretudo, na sua abordagem sobre a presença dos órgãos dos sentidos como capacidade de potencializar as imagens sinestésicas projetadas em *Se um viajante*.



No Brasil<sup>25</sup>, entre os relevantes trabalhos de dissertações, teses e publicações diversas, fazemos referência ao livro de Gustavo de Castro, que publicou um extenso estudo sobre as características centrais do protagonista nos romances, objetivando descobrir quem é e o que sabe o herói de Calvino. Nesse livro, o crítico procura dar conta de uma pequena cosmovisão do homem, por meio da abordagem dos personagens viajantes. A cosmovisão apresentada por Castro nos auxilia na compreensão sobre o aprendizado dos personagens leitores e do leitor empírico, embasando nossa conclusão nesse sentido.

Como constituir uma consciência formadora da literatura aliada às experiências dos leitores? Para Castro, o entendimento da literatura como conhecimento e como educação de grau de qualidade insubstituível é algo que faz parte da própria cosmovisão calviniana, que reforça a necessidade de uma literatura voltada à polifonia dos acordes do conhecimento numa visão pluralística do mundo:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1990, p.127).

Assim como Calvino, acreditamos que o campo do fazer literário deve envolver os leitores com o mundo da criação, para além da memorização de biografias e com a intenção de aproximar o olhar dos jovens e adultos do conjunto pluralístico e multifacetado oferecido pela literatura, e com eles construir uma perspectiva de leitores atuantes e imaginativos, para vislumbrar um mundo extraordinário em contraposição ao assédio da indústria cultural e seus métodos persuasivos.

O texto de Adriana Armony<sup>26</sup> mostra-nos como em vários momentos da literatura os escritores têm privilegiado e reconhecido, implícita ou explicitamente, o papel constituinte do leitor no texto. Esses romances ligam-se à tradição de autoconsciência narrativa, que principia com *Dom Quixote*, de Cervantes, passam por *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e, no

<sup>25</sup> Os demais estudos realizados sobre *Se um viajante* constam em nossa bibliografia como passagens obrigatórias de nossa travessia. No entanto, não os elencamos aqui por acreditarmos que um estudo aprofundado do levantamento crítico da obra *Se um viajante* poderia ser tema e demandaria outra tese.

<sup>26</sup> É autora do artigo *As metamorfoses do Leitor: o leitor em Machado de Assis e Italo Calvino*, publicado na Revista Tempo Brasileiro, em 1998.

Brasil, culmina com Machado de Assis. Essa tradição, que recebe a profícua adesão de Italo Calvino, caracteriza-se “[...] pela problematização das convenções narrativas, por chamar a atenção para o caráter de artifício da obra de arte, pela ampla visão crítica do intercâmbio entre ficção e realidade e pelo crescente ceticismo epistemológico” (ARMONY, 1998, p.5).

O livro *O desejo da escrita em Italo Calvino*, de Rita de Cássia M. S. Costa<sup>27</sup>, orienta-se por uma visão geral da crítica em face do fenômeno estético, em particular pelos conceitos relativos à interpretação e à semiologia, articulando-se ao projeto de desconstrução. A autora relaciona a escrita e a leitura aos processos discursivos de crítica e criação e apresenta a formulação de uma teoria da leitura, a partir desses processos que se fundem no romance.

Existe entre nós o entendimento de que não cabem teorias pré-elaboradas, até por que elas fazem parte da estilização paródica dos discursos com os quais a obra polemiza. A primeira coisa a se fazer é tomar conhecimento dos clássicos com os quais o escritor italiano se reconhece na lucidez e que nos guia no caminho para um esboço do objeto estético de *Se um viajante*.

Os clássicos de que hoje mais gostamos estão no arco que vai de Defoe a Stendhal, um arco que abarca toda a lucidez racionalista oitocentista. Gostaríamos, nós também, de inventar figuras de homens e mulheres cheios de inteligência, de coragem e de apetite, mas nunca entusiasmados, nunca satisfeitos, nunca espertos ou soberbos. (CALVINO, 2006, p.23).

Ao declarar seu desejo maior de escritor, Calvino retoma referências importantes no eixo de sua obra. As provações cercam o personagem Leitor, cuja aventura é com a sua própria viagem da leitura. Num contexto em o leitor contemporâneo se encontra cada vez mais assediado pela indústria cultural, que de forma persuasiva transforma a arte em objetos de consumo cada vez mais vulneráveis as demandas do mercado, ler para conhecer e conhecer os meios e processos pelos quais arte literária transita é o grande desafio do personagem Leitor de *Se um viajante*.

E o que se apresenta como desafio para o leitor como crítico é construir uma possibilidade interpretativa que possa dialogar e ultrapassar as intencionalidades da obra. Por mais que persigamos uma crítica mais pertinente com o enredo, a sensação é de que algo

---

<sup>27</sup> COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

importante nos escapa. Ao crítico será necessário um processo iniciatório pelas redes de linhas que se entrelaçam e se entrecruzam, assim como acontece com o Leitor.

## **2.1 Confluências modernas, pós-modernas ou a escritura como ato responsável no tempo grande do romance**

Sobre as confluências modernas e pós-modernas na trajetória de Calvino, demos destaque ao estudo de Ulla Schoroeder-Mussara, por se tratar de um tema bastante controverso. A nossa tese pretende avançar nessas categorizações, propondo que a escritura do autor italiano ultrapassa essas confluências por estar voltada à concepção do tempo grande do romance e aliada a uma filosofia do ato responsável, proposto por M. Bakhtin.

No livro *O labirinto e a rede – percursos modernos e pós-modernos na obra de Italo Calvino*<sup>28</sup>, Ulla Schoroeder-Mussara realiza um estudo polêmico entre os críticos, quando tratam de circundar a poética do autor italiano. Consciente das controvérsias, a autora persegue nas obras ensaísticas e literárias os atributos com os quais o autor italiano dialoga, no sentido de renovar a visão das estéticas moderna e pós-moderna, acentuando ou avivando as formas complexas da interdiscursividade presentes em seu programa. O trabalho de Schoroeder-Mussara nos parece bastante atento ao que o próprio Calvino temia, ou seja, de ver sua obra reduzida a categorizações fechadas em aportes teóricos alheios à partitura dinâmica de seu projeto.

Schoroeder-Mussara segue um percurso sobre as premissas teóricas de nossos tempos e como essas são pensadas e figurativizadas na obra calviniana. A seriedade de seu trabalho evidencia-se numa rica abordagem dialógica sobre a presença das poéticas modernas e pós-modernas na ensaística de Calvino, e como as narrativas ficcionais refratam a relação cognoscitiva entre literatura e mundo de modo a situar o homem (explicitamente o intelectual moderno) frente à complexa realidade contemporânea, preocupação que permanece e se prolonga nas lições americanas preparadas cuidadosamente pelo autor.

Segundo a estudiosa, a obra de Calvino é em parte determinada por sua intensa participação no cenário internacional das experiências modernas e pós-modernas, de forma

---

<sup>28</sup> SCHOROEDER-MUSSARA, Ulla. *Il labirinto e la rete – percorsi moderni e postmoderni nell'opera de Italo Calvino*, Bulzoi editore, Roma, 1996.

que essa prospectiva lança a sua obra para além do pensamento literário e estético italiano. Nessa perspectiva, os ensaios do autor são divididos em três fases: a da poética moderna ou a fase do desafio ao labirinto, que expressa a confiança da obra de arte como projeção; a fase da multiplicidade, na qual o projeto moderno vem aos pedaços, ou seja, reduzido a uma multiplicidade de projetos mínimos ou puntiformes; e, enfim, a fase na qual a poética da multiplicidade reconcilia-se com o projeto poético moderno, ultrapassando as fronteiras de cada conceito de corrente ou período literário do século XX.

Por uma questão metodológica, a autora analisa primeiramente os ensaios, onde examina a contraposição entre estrutura e caos, inserida como poética moderna, desenvolvendo-se, a seguir, numa poética da multiplicidade e, por fim, no encontro das estéticas modernas e pós-modernas na obra *Seis propostas para o próximo milênio*. Na crítica literária internacional, a obra narrativa de Calvino vem comumente associada ao pós-moderno. Avizinhar aos textos calvinianos procedendo de critérios próprios do pós-moderno como conceito de história e de crítica literária é particularmente frequente em certa crítica acadêmica que se desenvolve dentro de algumas universidades ou centros de estudos estadunidenses, alemães e irlandeses. No entanto, essa associação da obra do autor italiano ao pós-moderno é bastante controversa e gera alguns problemas.

Deve-se ter o cuidado, argumenta a autora, em aliar a perspectiva de Calvino a uma construção de pós-modernidade que implica uma definição da história e do mundo em termos de caos, catástrofe e desintegração. O mesmo acontece com o conhecimento e a razão que são conceitos ou noções que se encontram em crise seja em nível epistemológico seja naquele das certezas ontológicas (ou que exprime seja nas tendências às deslegitimações, às indeterminações, ao descentramento, seja nas suspensões de categorias como referimento e sujeito). Segundo a autora, essas questões colocadas pelo conceito de pós-moderno entram somente em parte na obra de Calvino. Por certos aspectos fundamentais, a condução das posições de Calvino se distingue de semelhante construção, sobretudo pela concepção da arte como instrumento cognoscitivo e pelo acento que põe sobre o projeto artístico e literário como pesquisa racional e moral de um sentido ou de uma ordem no mundo, que se apresenta aparentemente privado de tudo isso.

Os elementos pós-modernos que aparecem na obra de Calvino são, de certo modo, concessões estéticas ou poetológicas, que, diante da suspensão do sujeito e do mundo como objeto referencial, recoloca o pós-modernismo calviniano a uma tradição moderna,

representada junto ao conceito de modernismo das várias correntes vanguardistas da primeira década do século XX. Grande parte da ensaística de Calvino e numerosas sequências metaliterárias na obra narrativa podem ser lidas a luz da confirmação e das adequações e transformações desse projeto cognoscitivo, pesquisa utópica moderna que de tempos em tempos se dissolve ou tende a reverter-se na contrautopia pós-moderna ou numa utopia minimal, puntiforme ou descontínua. Se observarmos as temáticas, bem como as técnicas narrativas de Calvino, não há dúvida que estão presentes numerosos tratos que comumente, ou segundo certo consenso crítico literário, são atribuídos à narrativa pós-modernista, principalmente nos seus contos e romances; isso acontece de maneira abundante e ricamente variada, afirma Schoroeder-Mussara.

Calvino segue em sua obra narrativa, todavia, uma perspectiva já apresentada por autores como Jorge Luis Borges, Garcia Márquez, Julio Cortázar, Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, Alain Robbe-Grillet, Philippe Sollers, Peter Handke, Thomas Bernhard e Umberto Eco, também tidos como representantes de um ponto de partida da construção do conceito ou do código pós-modernista. Pensemos a descrição de mundos múltiplos, fragmentados e descentrados, a substituição do personagem como caráter por aquele personagem como função; o cancelamento do autor e seu desdobramento em uma multiplicidade de instâncias narrativas e na construção da obra de arte como construção arbitrária, a exploração da literatura como um jogo, como processo combinatório, junto a uma prática narrativa que coloca em ato vários procedimentos autorreflexivos como metatextualidade, intertextualidade e reescritura. Na narrativa calviniana, essa estratégia textual se distingue, no entanto, por sua função de instrumento de busca, pesquisa cognoscitiva (uma pesquisa formalizante, geometrizar, mas aberta ou nunca inteiramente conclusa) e pela ação consciente de confrontar o caos e o vazio.

A autora desenvolve as características marcantes da narrativa calviniana dos anos sessenta e setenta, nas quais a relação entre o homem e o mundo se exprime pelas imagens do labirinto e da rede, consubstanciando, assim, a forma e a perspectiva semântica, na qual a ideia do labirinto como modelo estrutural e instrumento cognoscitivo se transforma naquele modelo mais complexo e aberto da rede, expressos nas obras *O conde de Montecristo*, *As cidades invisíveis* e *O castelo dos destinos cruzados*. São essas obras que mais evidenciam os argumentos tratados nos ensaios *O desafio ao labirinto* e outros três dedicados a Fourier, presentes no livro *Assunto encerrado*. O propósito, ao reunir nesse livro o vasto percurso ensaístico, é o de estabelecer linhas gerais que pudessem servir de pressuposto ao seu trabalho

e ao dos outros e, ao mesmo tempo, postular uma cultura como contexto para situar as obras ainda a escrever.

Sem a pretensão de interpretar e guiar um processo histórico, ressalta Schoroeder-Mussara, Calvino afirma seu ânimo em compreender, indicar e compor. O autor tem consciência que as experiências apresentadas na sequência temática desse livro “[...] torna-se uma história que tem seu sentido no desenho do conjunto [...]. Para fixá-los em seu lugar no tempo e no espaço. [...] Para reencontrar ali o andamento das transformações subjetivas e objetivas, e das continuidades”. (CALVINO, 2006, p.8).

É em torno dessa perspectiva de uma história que tem sentido no desenho do conjunto, que encontramos a sintonia com o significado com que Augusto Ponzio<sup>29</sup> define o *Postupok*, usado por M. Bakhtin, que significa ato como passo, como iniciativa, movimento, ação arriscada, tomada de posição.

*Postupok* é um ato, de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala, de ação, que é intencional, e que caracteriza a singularidade, a peculiaridade, o monograma de cada um, em sua unicidade, em sua impossibilidade de ser substituído, em seu dever responder, responsabilmente, a partir do lugar que ocupa, sem álibi e sem exceção. (PONZIO, 2010, p.10).

No texto *Arte e responsabilidade*, escrito em 1919, Bakhtin realiza um exame entre arte e vida, cuja resposta para esta problemática está contida no termo *Postupok*, e onde a solução é apresentada nos mesmos termos. Só é possível conseguir a unidade da ciência e da arte na vida na medida em que haja a incorporação na unidade da própria pessoa. Mas essa ligação pode se tornar mecânica, externa se faltar a unidade de uma dupla responsabilidade, isto é, a “responsabilidade especial”, que significa a responsabilidade que decorre da relação de pertencimento a um todo, relativo a uma determinada parte da cultura, a um determinado conteúdo, papel e função, e, por conseguinte, uma responsabilidade demarcada, definida, acenada à identidade reiterável do indivíduo objetivo e intercambiável; e, de outra parte, a “responsabilidade moral”, uma “responsabilidade absoluta”, sem limite, sem álibi, sem desculpa, que por si só torna único, enquanto responsabilidade não transferível do indivíduo.

---

<sup>29</sup> PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In.: *Para uma filosofia do ato responsável*. Pedro & João Editores, São Carlos, 2010.

O ato é comparado, por Bakhtin, a “um jano bifronte”, orientando em duas direções diferentes: a singularidade irrepetível, e a unidade objetiva, abstrata.<sup>30</sup>

Temos com isso razões suficientes para afirmar que, seja no âmbito do trabalho de crítico da cultura seja naquele de criação literária, a filosofia do ato responsável esteve sempre presente em Calvino, como podemos observar naquilo que diz o autor, a partir de um artigo de Gramsci, em que a máxima “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade” é transferida para a função da literatura:

[...] “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade”. A literatura que gostaríamos de ver surgir deveria expressar, na aguda inteligência do negativo que nos cerca, a vontade límpida e ativa que move os cavaleiros nos antigos cantares ou os exploradores nas memórias de viagem setecentistas.

Inteligência, vontade: de antemão propor esses termos significa acreditar no indivíduo, recusar sua dissolução. E ninguém mais do que aquele que aprendeu a colocar os problemas históricos como problemas coletivos, de massa, de classe, e milita entre os que seguem esses princípios, pode hoje aprender o valor da personalidade individual \_ o quanto há nela de decisivo, quanto em todo momento o indivíduo é árbitro de si e dos outros \_\_, pode conhecer-lhes a liberdade, a responsabilidade, a desorientação. (CALVINO, 2006, p.22).

As figurativizações do autor, do narrador e do leitor, nas diferentes tipologias, estão presentes em toda obra literária do escritor italiano como vozes que representam os interesses literários, mas que se ligam intrinsecamente a complexa rede de relações que tece entre si os interesses humanos.

Porque, entre as possibilidades que se abrem para a literatura agir na história, esta é a mais sua, talvez a única a não ser ilusória: compreender para que tipo de homem ela, história, com seu labor múltiplo, contraditório, está preparando o campo de batalha, e ditar-lhe a sensibilidade, o impulso moral, o peso da palavra, a maneira como ele, homem, deverá olhar à sua volta no mundo, aquelas coisas, enfim, que somente a poesia \_ e não, por exemplo, a filosofia ou a política \_ pode ensinar. (CALVINO, 2006, p.9).

As reflexões de M. Bakhtin, como suportes crítico e filosófico basilares de nosso trabalho interpretativo, justificam-se pelas aproximações de valores sintonizados entre o filósofo e Calvino, a partir da questão do ato responsável e se desdobra na autoconsciência reflexiva do romance plurilinguístico, como veremos no desenvolvimento deste trabalho.

---

<sup>30</sup> PONZIO, Op.Cit.p.21

No entanto, para compreender Italo Calvino, temos que distanciá-lo de uma imagem preconcebida de autor. O mesmo se dá com o múltiplo romanesco que ele nos propõe: devemos ultrapassar as noções pré-concebidas de romance a fim de alcançarmos a compreensão criadora que dele emana.

O desafio que a obra se propõe é resgatar o leitor contemporâneo assediado por imagens que interpelam mentes e sentidos, e trazê-lo à leitura de histórias. Mas o grande desafio é construir uma possibilidade interpretativa que possa dialogar e ultrapassar as intencionalidades da obra: ao mesmo tempo em que o crítico Calvino entra no debate sobre a morte do romance, o autor criativo organiza os passeios pelos bosques da ficção, pelos quais resgata o leitor em fuga.

A obra de Calvino, no entanto, não esgota a sua interpelação, valendo-se de uma exclusividade de referencial teórico. Ao contrário incita o debate enriquecedor de várias teorias sobre o romance e o fazer literário. Ao passar em rápida visita os textos publicados sobre a obra em questão, deparamo-nos com diferentes abordagens teóricas. Todas com pertinente validação de pressupostos, respaldados no leque interpretativo que a obra oferece.



### 3 SE UM VIAJANTE: A ARQUITETÔNICA DO SISTEMA LITERÁRIO

Antonio Cândido, no primeiro volume *Formação da literatura Brasileira*<sup>31</sup>, apresenta-nos o significado de literatura como sistema, no qual se podem distinguir manifestações literárias propriamente ditas. As obras, dentro de um sistema, estão ligadas por denominadores comuns. Esses denominadores agregam características internas (língua, temas, imagens) como certos elementos de natureza social e psíquica, que se manifestam historicamente e fazem da literatura manifestação artística no conjunto orgânico da cultura e civilização. No sistema se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, relativamente conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.

O conjunto formado por produtores, receptores e mecanismo transmissor possibilita um tipo de comunicação interhumana, a literatura, que forma, sob este ponto de vista, um sistema simbólico, por meio do qual as idiosincrasias e veleidades mais profundas se transformam em elementos de interação entre os homens, e de interpretação das diferentes dimensões da realidade. Antonio Cândido nos traz uma imagem bastante significativa para representar a integração dos escritores em tal sistema e garantir a continuidade do tempo grande da literatura:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, \_ uma espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo o delineamento de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõe ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem essa tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 1981, p. 24).

A questão de como a experiência estética do lado receptivo tem se manifestado na história da arte e especificamente na relação da literatura com o leitor – sempre em menor ou maior grau uma exigência teórica só vai se tornar expressiva como a entrada da Estética da Recepção no cenário da teoria da literatura<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981. P. 23.

<sup>32</sup> Em 13 abril de 1967, Hans Robert Jauss ministra uma conferência na Universidade de Constança, cujo título original “*O que é e com que fim se estuda a história da literatura*”, posteriormente mudado para “*A história da literatura como provocação da ciência literária*”, tem projeção inaugural. Segundo Regina Zilberman,<sup>32</sup> reflete também uma síntese dos estudos de Jauss no sentido de compreender a relação literatura medieval tanto com sua época de aparecimento, quanto com a posição histórica do intérprete. Além disso, resulta da trajetória dos

Jauss propõe em sete teses o seu programa de reformulação da historiografia literária, sendo que as quatro primeiras têm função de premissas. A primeira demanda que a natureza histórica da literatura se manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra, ou seja, quando esta se mostra apta à leitura.

É na relação dialógica entre o leitor e o texto que se dá o fato primordial da história da literatura e não o inventário elaborado após a conclusão dos eventos artísticos de um período: “A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo” (CÂNDIDO, 1981, p.33).

Dessa forma, historicidade acontece como atualização, e se dirige para o sujeito capaz de efetivá-la: o leitor. Jauss altera, portanto, o alvo a partir do qual se analisam os fenômenos literários. No entanto, esclarece na segunda tese que não é para o leitor real que dirige sua consulta, mas para a própria obra. A compreensão é a de que:

[...] a recepção e o efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativas que, para cada obra, no momento histórico de seu aparecimento, decorre da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática. (ZILBERMAN, 1989, p. 34)

Nessa perspectiva, os elementos indispensáveis para aferir a recepção de um texto localizam-se no interior do sistema literário. Para essa análise, Jauss não lida com o leitor real, sujeito às mudanças de temperamento e marcado por particularidades, não interroga pessoas que, mesmo que fosse hoje, só poderiam fornecer poucas informações, em épocas anteriores, então, seria praticamente impossível. Consequentemente, sua consulta é dirigida às próprias obras:

Pois, na medida em que participam de um processo de comunicação e precisam ser compreendidas, elas apropriam-se de elementos do código vigente. Por mais renovadora que seja, cada obra ‘não se apresenta como novidade absoluta num vazio informativo’, se não que ‘predispõe seu público por meio de indicações, sinais evidentes ou indiretos, marcas conhecidas ou avisos implícitos’. (ZILBERMAN, 1989, p. 34).

Em suma, a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário. De acordo com Jauss, a obra evoca o “horizonte de expectativas e as regras do jogo” familiares ao leitor, “que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas”. Nesse contexto, para o discípulo de Hans George Gadamer, a partir da noção de horizonte, cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social.

Recorrendo aos elementos que compõe e dinamizam o sistema literário, é possível afirmar que o autor italiano conseguiu surpreender os críticos mais exigentes e o seu público mais habitual, porque a arquitetônica encontrada em *Se um viajante* é totalmente inovadora, no sentido de usar como material, conteúdo e forma ficcionalizados os processos da escritura e da leitura próprios do sistema literário. A obra é concebida no sentido de evidenciar a complexa dinâmica que envolve os sujeitos e as funções que ocupam nesse sistema. Calvino, com a publicação dessa obra no final dos anos de 1970, portanto, inteiramente a par e passo com os debates sobre a teoria da recepção, dá um salto de destacada criatividade: transforma em material ficcional os sujeitos ligados direta e indiretamente ao mundo da escritura e da leitura literárias. É uma obra que apresenta os produtores literários, que se distinguem pelos variados estilos com que se apresentam, mas igualmente acontece no contexto da recepção: o leitor empírico é evocado pelo narrador e compõe um quadro com os demais perfis de leitores-personagens, com os quais ora se identifica ora se distancia.

A polêmica com a crítica literária, em suas diferentes fases e vertentes, está presente em forma de estilizações paródicas e, entre elas, também algumas premissas da Estética da Recepção. Ao contrário de Jauss, Calvino realiza um tipo de jogo que visa justamente frustrar o horizonte de expectativa do leitor habitual de romances, seja na recepção dos conteúdos imanentes à obra, seja na forma que dá ao romance.

A personagem da Leitora<sup>33</sup> Ludmilla realiza justamente um tipo de oposição à predeterminação da recepção pela obra, porque rompe com as expectativas presentes no processo de escritura opondo sempre um desejo de leitura que se modifica constantemente, agindo não apenas sobre a forma, mas também sobre os estilos e conteúdos. É uma Leitora que não se deixa apreender no interior do sistema literário. Realiza uma inversão de papéis, cuja posição do autor só pode ser aquela do trabalhador atormentado frente à exigência de um

---

<sup>33</sup> Usaremos, de acordo com o romance, as letras maiúsculas para indicar os personagens Leitor e Leitora e minúscula para, o leitor real, empírico.

leitor que se projeta num futuro. Ludmilla representa um leitor que está sempre à frente das expectativas do escritor. O processo de escritura encaminha-se para um leitor, portanto, que ainda há de vir. A porosidade do desejo sempre insatisfeito não permite a repetição de códigos, estilos, formas nem conteúdos. Seguindo o desejo da personagem Leitora, o romance toma a forma de interrupções e inserimentos de novos enredos. Os papéis são invertidos: quem evoca o horizonte de expectativas e as regras do jogo não é a obra, mas a Leitora.

A reescritura dialogizada de gêneros presentes em *Se um viajante* “obedece” às regras de um Leitor que está presente e espera o final costumeiro dos romances, mas por seu caráter de reescritura, ultrapassa e frustra as expectativas dele no sentido de inverter e jogar com os cortes, obrigado-o ao contato com outras formas romanescas. De modo, que escreve para o leitor presente, mas também para um leitor que ainda não se conhece, mas que deseja de alguma forma alcançar.

Nesse sentido, a perspectiva apontada no livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser<sup>34</sup> oferece alguns pontos de contato com aquilo que se espera do leitor de *Se um viajante*, por exemplo, quando Iser afirma que os textos são percebidos pelos leitores como pistas, que podem se transformar em caminhos interpretativos: o pacto entre leitor e obra acontece na travessia da leitura e da escritura, já que a obra literária possui organização própria, cuja carência de sentido, ou efeito, só se completa pela presença atuante do leitor:

Os modelos textuais descrevem apenas um polo da situação comunicativa. Pois o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem, portanto, os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal referência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto. Não há dúvida de que o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência \_ a capacidade de apreensão e processamento. (ISER, 1999, p.9).

As interrupções são convites às interpretações dos sentidos ocultos ou ilegíveis. O sentido metafórico ou literal do conteúdo implícito fica por conta do leitor e da sua capacidade de dialogizar autonomamente com a leitura dos vazios ou interrompimentos dos enredos, como na abordagem W. Iser:

---

<sup>34</sup> ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol.2. São Paulo: Editora 34, 1999.

Ao mesmo tempo, estes vazios liberam algo que até então permanecera inevitavelmente oculto, à medida que as normas se achavam encaixadas nas conexões conhecidas. A liberação de aspectos ocultos começa então a orientar as possibilidades de combinação do leitor. Mas os vazios não estão apenas no repertório, mas também nas estratégias. (...). Isso não é exclusivo a Joyce e à literatura moderna, onde a narração fragmentada a tal ponto aumenta o número de vazios que as conexões potenciais se convertem numa irritação constante da atividade projetiva do leitor. Seria suficiente lembrarmos do exemplo de Fielding que, no confronto de Allworthy com o capitão Blifil, opõe os segmentos das perspectivas de dois personagens e assim deixa o seu relacionamento ao cargo da representação do leitor.<sup>35</sup> (ISER, 1979, p.108)

Parecem-nos bastante próximas as intenções do autor Calvino e o entendimento de W. Iser sobre as relações entre os vazios do texto literário, que aparecem não apenas nos repertórios como também nas estratégias de sedução que as interrupções provocam. O autor italiano espera que o leitor atualize suas relações com a leitura do romanesco, quebrando suas expectativas e no lugar apresentando uma narração fragmentada e, portanto, repleta de vazios. Ao mesmo tempo, o leitor poderá encontrar possibilidades de coerência, por exemplo, ao reunir em versos os títulos dos incipits, encontramos sentidos nas imagens poéticas por eles projetados. É possível encontrar conexões na concepção do hiper-romance no esquema entre os capítulos e os romances inseridos, a partir do *romance da neblina* e o desdobramento no *romance apocalíptico*, interligados pela experiência da Leitora com o mundo contingente e inacabado, inscritos na multiplicidade dos conteúdos narrativos.

Jean-Paul Sartre em *O que é literatura*, de 1947,<sup>36</sup> no mesmo sentido das reflexões de Iser, diz que o ato criativo é um andamento incompleto e abstrato da produção de uma obra; sozinho, o escritor poderia escrever indefinidamente, mas a obra enquanto *objeto* jamais nasceria: só lhe restaria abandonar a escrita ou cair no tormento. Porém, a operação de escrever implica a de ler, como o seu correlativo dialógico, e esses dois atos associados necessitam de dois sujeitos distintos. “É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem.” (SARTRE, 1989, p. 37). Por outro lado, no que diz respeito ao autor: “Quando as palavras se formam sob a pena, o autor as vê, sem dúvida, mas não da mesma maneira que o leitor, pois já as conhece antes de escrever; seu olhar não tem a função de despertar com leve toque as palavras adormecidas que aguardam ser lidas” [...] (SARTRE, 1989, p. 36).

<sup>35</sup> Trata-se do texto de Wolfgang Iser. *A interação do texto com o leitor*, no item que discute o Vazio como conexão potencial.

<sup>36</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. Ed. Ática. São Paulo:1989, p. 37

O autor personagem Silas Flannery vive intensamente esse conflito entre a escritura e a leitura. É o drama do autor frente à tentativa de apreender o momento em que seu processo criativo transforma-se em objeto de fruição estética. A escritura pode até prever, como acontece com as grandes obras, um leitor implícito ou virtual, mas a previsão do efeito da obra está fora do alcance do escritor:

Às vezes sou tomado por um desejo absurdo: que a frase que estou a ponto de escrever seja a mesma que a mulher está lendo naquele exato momento. A ideia tanto me sugestiona que chego a convencer-me de que é verdadeira; escrevo a frase rapidamente, levanto-me, vou à janela, aponto a luneta para controlar o efeito de minha frase em seu olhar, na dobra dos seus lábios, no cigarro que ela acende, nos movimentos de seu corpo na espreguiçadeira, nas pernas que se cruzam ou se distendem.

[...]

Às vezes me parece que a distância entre a minha escrita e leitura dessa jovem é intransponível, que qualquer coisa que eu escreva carrega a marca do artifício e da incongruência; se o que estou escrevendo surgisse sobre a superfície lisa da página que ela está lendo, pareceria o ruído de uma unha a raspar o vidro, e ela jogaria o livro longe, com um calafrio. (CALVINO, 1999, p.174).

O enredo inicia-se num espaço de distribuição: é em uma livraria que se encontram os dois protagonistas, ambiente de contato direto com o público leitor, escolhido pelo autor para ser também o local de encontro dos futuros amantes, desde já associando o encontro amoroso com a leitura.

O sistema literário está também presente nos desdobramentos de agentes que participam, após o processo criativo, da fase de produção, por exemplo, o encontro do Leitor com o editor nos corredores agitados das editoras, acompanhando os bastidores da produção em série, como parte de sua formação. Ludmilla, ao contrário, evita esses espaços, como se quisesse resistir à perda da magia, da aura do livro.

O sistema literário presente em *Se um viajante* estabelece um diálogo polêmico com uma tradição de escritores e leitores, conjugando espaços e tempos do romanesco. No nível discursivo autorreflexivo do romance é possível constatar a preocupação do escritor italiano com os destinos da literatura, no conjunto das representações culturais, como bem simbólico imprescindível no desenvolvimento do conhecimento.

### 3.1 Leitores de Calvino: na vida e na arte

No conjunto da obra calviniana, procuramos situar as motivações e a concepção estrutural que possibilitaram a criação de *Se um viajante* na perscrutação das relações que esse romance estabelece com o projeto maior da poética de Calvino, voltado para a leitura e a escritura, de forma a evidenciar uma tendência fortemente marcada pela metanarrativa, como veremos em seu percurso de leitor e escritor.

O processo metanarrativo sobre a escritura e a leitura presentes em *Se um viajante* nos leva a contextualizar as experiências do autor; de maneira que não poderíamos deixar à margem o Calvino leitor e seus primeiros amores e modelos latentes. Não se trata de perseguir um trajeto detalhado da biografia do leitor Italo Calvino, mas de apontar como, desde muito cedo, a sua predileção e leitura de determinados autores repercutiram de forma decisiva em seu trabalho criativo. Para tanto, focalizamos essa questão em alguns dos variados perfis de leitores que de alguma forma serão marcantes em sua obra.

No livro de Gian Carlo Ferretti,<sup>37</sup> especificamente no tópico *Os primeiros amores e modelos retornantes*, encontramos uma lista bastante completa dos perfis de leitores: o Calvino leitor particular, Calvino leitor ensaísta e resenhista, Calvino leitor editor, o leitor ideal de Calvino, o leitor Einaudi que Calvino ajudou a formar, a imagem que o Calvino editor quer dar ao leitor do Calvino autor, o leitor como objeto de reflexão, os personagens leitores na obra de Calvino, entre outros. Não é possível encontrar, segundo Ferreti, outro autor do século XX, na qual a aventura do leitor, definição quase inevitável, tenha se constituindo uma coisa tão fixa, de tão extensa rede de experiências variadas e de recíprocas relações, da qual o crítico dá um mapa parcial, e do qual trataremos de maneira panorâmica os perfis elencados.

As experiências de vida do autor com a leitura e a escrita estão canalizadas na criação literária num movimento dinâmico de refrações, como podemos observar logo no início da vida do Calvino leitor, cujas duas importantes recordações se integram mutuamente:

O Gordon Pym, da fase romântica de E. A. Poe foi uma das primeiras leituras que exigiu uma dedicação total em minha infância. Um tio meu era assinante dos Volumes Verdes, [...]; entre os títulos dourados e alinhados na prateleira, escolhi *Gordon Pym* – experiência entre as mais excitantes de minha vida. Emoção física,

---

<sup>37</sup> FERRETI, Gian Carlo. *Le avventure del lettore – Calvino, Ludmilla e gli altri*. Piero Manni, 1997. Lecce.

porque certas páginas me davam medo real, e emoção poética como mensagem de um destino. (FERRETI, 1997, p.9.)<sup>38</sup>

As primeiras leituras vão se constituir em primeiros amores que retornam como modelos, principalmente na passagem da infância para a puberdade. A leitura de Edgar A. Poe vai ser vivenciada como emoção física, muito próxima à experiência da percepção das sensações concretas e sensíveis. Não é raro encontrar leitores-personagens que rememoram essas primeiras experiências, provocando neles uma descoberta que será marcada pela via do prazer das sensações, incitadas pelas imagens e pela estrutura lúdica dos jogos combinatórios de seus romances.

A leitura da infância, ligada ainda à experiência concreta e sensível, retorna em sua obra, procurando oferecer um tipo particular de emoções como aquelas que vêm das imagens de suas primeiras leituras. Para o autor italiano, a cada novo livro que lemos é como olho que aberto modifica a visão dos outros olhos ou livros-olhos que tínhamos antes:

O primeiro verdadeiro prazer da leitura de um livro experimentei um pouco mais tarde: tinha entre doze ou treze anos e foi com Kipling, o primeiro e (especialmente) o segundo livro *della Giungla*. Não me lembro se me chegou através de uma biblioteca escolar ou se o ganhei de presente. Desde então, eu sempre buscava os livros com o desejo de ver se repetia aquele prazer experimentado com a leitura de Kipling.[Manuscrito não publicado, Álbum, p. 43] (FERRETI, 1999, p. 10).<sup>39</sup>

A respeito do romance *A trilha dos ninhos de aranha*, Calvino reafirma que:

[...] na nova ideia de literatura que eu ansiava fazer reviviam todos os universos literários que haviam me enfeitado desde o tempo da infância... (CALVINO, 2004, p. 17)

Kim é lógico, quando analisa com os comissários a situação dos destacamentos, mas quando raciocina caminhando pelas trilhas, as coisas tornam a ser misteriosas e mágicas, a vida dos homens cheia de milagres. Ainda temos a cabeça cheia de

<sup>38</sup> Texto original: *Il Gordon Pym di Poe della "Romantica" è stata una delle prime letture impegnative totali, della mia fanciullezza. Un mio zio era abbonato ai volumi verdi [...]; tra i titoli dorati allineati nello scaffale scelsi Gordon Pym e fu un'esperienza tra le più emozionanti della mia vita: emozione fisica, perchè certe pagine mi fecero letteralmente paura ed emozione poetica, come richiamo d'un destino.* A literatura italiana sobre resistência, 1981, p. 1733-4.

<sup>39</sup> *Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già dodici o tredici anni, e fu con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo libro della Giungla. Non ricordo se ci arrivai attraverso una biblioteca scolastica o perchè lo ebbi in regalo. Da allora in poi avevo qualosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere dell'la lettura provato con Kiplin.*



milagres e magias, pensa Kim. De vez em quando lhe parece que está andando num mundo de símbolos, como o pequeno Kim no meio da Índia, no livro de Kipling, tantas vezes lido quando garoto. (CALVINO, 2004, p. 143)

Em *Se um viajante*, o prazer experimentado na juventude reaparece no relato do personagem editor Cavaldagna:

Essa noite sonhei que estava em minha cidade, no galinheiro de minha casa, procurava alguma coisa ali, no cesto em que as galinhas botam ovos, e o que encontro? Um livro, um dos livros que li quando era jovem, uma edição popular, as páginas rotas, as gravuras em preto e branco que eu coloriu com giz de cera... Acredita? Quando moço, eu me escondia no galinheiro para ler. (CALVINO, 1999, p. 101).

Na fala do editor, encontramos uma formulação implícita daquilo que se constituirá um dos traços do variado desenho do seu ideal de leitor. A literatura como emoção e a leitura como prazer inexaurível, ou seja, a descoberta de um livro e a contínua procura de outros, uma experiência que pode parecer irrepetível ou, ao contrário, repetir-se infinitamente.

Nas leituras da infância e da juventude, revela-se uma lista dos escritores amados e dos modelos literários que o autor vai descobrindo: de *Pinocchio* às *Confessioni di un italiano ad America*, de Kafka. Lista que vai se enriquecendo no decorrer dos anos e décadas com outras descobertas do Calvino ensaísta, resenhista e editor. Entre os nomes que retornam, estão os de Ariosto, Stevenson, Dickens, Conrad, Stendhal, Tostoi, Flaubert, Dostoiévski, Balzac e Hemingway. Nomes que se alternam com aqueles ligados ao seu trabalho de resenhista, como alguns expoentes do neorrealismo – Micheli, Rangoni, Taddei Terra.

É no encontro com Cesare Pavese que Calvino de fato compreende e desenvolve muito de suas experiências como leitor. Pavese formou, com Verga e Vittorini, uma espécie de triângulo do qual Calvino partira para as suas mais diversas experiências de um neorrealismo intenso, na acepção mais forte e livre, como observa Ferretti. Amigo e mestre, Pavese tornou-se um modelo marcadamente reconhecido no aprendizado literário de Italo: ao escrever uma crítica sobre o *Sentiero dei nidi di ragno*, publicado em 1947, o mestre demonstrou ser um leitor qualificado, capaz de compreender imediatamente o projeto de Calvino expresso naquele romance. Além disso, é o trabalhador incansável que ensina com maestria o ofício editorial ao amigo. Não obstante, a influência pavesiana, com o passar do tempo, não tardará a ser revista em novas construções de modelos e projetos do trabalho crítico de Calvino: manifestará frente à obra e ao magistério do mestre um progressivo

distanciamento, interpretando na morte do intelectual e escritor o limite cronológico de um estágio, cuja “Resistência fez crer que era possível uma literatura como épica, carregada de uma energia a um só tempo racional e vital, social e existencial, coletiva e autobiográfica. Aquela espécie de tensão mítica que anima as obras de Pavese e Vittorini é o fruto mais precioso e irrepetível desse clima [...]”. (CALVINO, 2006, p.63).

Calvino explicita o distanciamento da perspectiva pavesiana não apenas como autor, mas também como editor de si mesmo, ao apresentar essa fase aos seus leitores como um dos seus momentos de passagem, do qual vai se diferenciar toda sua obra posterior. Há também, no fim dos anos de 1940, um encontro de estreita convergência entre o Calvino autor, o Calvino leitor e as atividades de ensaísta e jornalista no seu trabalho editorial desenvolvido na Einaudi. A sua função de editor apresenta-se como uma solução para um problema que Calvino sempre se colocara, que era encontrar um trabalho que pudesse aliar o prático ao criativo, que já desenvolvia com as atividades ligadas à literatura; e isso acontecerá ao ocupar o posto de editor.

As temáticas que passeiam na obra *Se um viajante* resultam da confluência de suas leituras, mas também das influências de suas equipes de trabalhos e de experiências acumuladas pelas diversas funções assumidas na Editora. Calvino produziu, no ofício editorial, resenhas, prefácios, traduções, editoriais, organização de coletâneas, que favoreceram um conhecimento preciso do cliente e destinatário, um forte sentido de produto e um amor constante pelo objeto livro, quase conatural com sua inventividade. Caso exemplar é o livro *Fábulas Italianas*, nascido de uma necessidade editorial, mas que resultou para Calvino num programa de trabalho original e inteligente, sempre guiado em função do leitor.

Segundo Ferreti, pode-se observar que em todos os aparatos dos anos de 1950 aos anos de 1980, Calvino editor de si mesmo vinha acentuando essa complexidade, em sintonia, por exemplo, com o interesse pelos modelos matemáticos e lógicos formais, pela semiologia estrutural e pelos jogos combinatórios, de modo a direcionar a sua contemporânea produção literária.

Sobre a tendência à progressiva consolidação de um público sempre mais culto, exigente, determinado nas escolhas, em relação ao vasto público ocasional, mutável e influenciável pelo universo multimídia, Calvino faz a seguinte distinção, no quadro de uma complexa continuidade:

Creio que posso dizer que consegui levar comigo ao menos uma parte de meu público, mesmo escrevendo sempre coisas novas [...]. Meus livros não pertencem à categoria dos best-sellers, que vendem dezenas de milhares de exemplares assim que saem e que no ano seguinte já estão esquecidos. Minha satisfação é ver meus livros reimpressos todos os anos, alguns com uma tiragem de dez, quinze mil exemplares a cada vez. (CALVINO apud FERRETI, 2006, p. 245).

Essas questões transformam-se em conteúdo no centro da arquitetônica de *Se um viajante*. O autor aprofunda o que já havia realizado em outras obras ao apresentar perfis de personagens leitores e escritores, acrescentando agora os espaços pelos quais ocorrem a produção e a recepção dos livros numa metalinguagem jamais vista em obras anteriores. Por isso, a necessidade dessa retomada, não linear, com a vivência do Calvino prefaciador e ensaísta, tendo em vista o que ele próprio adverte, em um discurso já em 1964, sobre a relação comunicante entre os seus prefácios e romances.

Em *Se um viajante*, no capítulo 8 da moldura, encontramos a metanarrativa problematizada pelo autor criador Silas Flannery, que se apresenta como um atormentado, em crise diante da folha em branco, ao mesmo tempo em que polemiza com o escritor produtivo, que escreve para as demandas do mercado, produzindo incessantemente enredos para satisfazer um público habituado a textos de prazer.

No livro *Assunto encerrado*, no texto *Diálogo de dois escritores em crise*, Calvino debate com outro escritor, Carlo Cassola, sobre a crise do escritor e os caminhos da literatura. A retomada paródica dessa discussão aparece em *Se um viajante*, colocando o discurso da crise da escritura em polêmica, operando com a metanarrativa como procedimento do qual decorre uma dinâmica reinterpretção da crise da escritura e mundo.

Então, ao me encontrar a alguns dias, disse-me ele:

– Estou em crise.

E eu retorqui:

– Não diga! Você também!

Não porque eu seja cruel a ponto de me alegrar com o sofrimento alheio; mas porque, para um escritor, a situação de crise, quando uma determinada relação com o mundo sobre a qual ele construiu seu trabalho se revela inadequada e é necessário encontrar outra relação, outra maneira de considerar as pessoas, a realidade das coisas, a lógicas das histórias humanas, essa é a única situação a dar frutos, a permitir tocar alguma coisa verdadeira, a permitir escrever precisamente aquilo que

os homens necessitam ler, mesmo que não percebam ter essa necessidade. (CALVINO, 2006, p.80).

Inseridos nos romances, verdadeiros ensaios de poéticas, são muito semelhantes ao programa de Machado de Assis em seus contos teorias como o conto *A teoria do medalhão*, espécie de paradigma que orienta a criação de um elenco de personagens medalhões que transita pela obra machadiana, dando coesão à concepção filosófica sobre a alma exterior do homem. Da mesma maneira, Calvino tece, na diversidade de estilos, uma fina sintonia entre plano narrativo e plano discursivo autorreflexivo no interior da obra.

Na Coletânea Centopagine, Calvino reúne, entre 1971 a 1983, aquilo que melhor expressa suas tensões, interesses e práticas. Nessa coletânea tem naturalmente muito do Calvino editor de si mesmo. Trabalho que prossegue em perfeita sintonia com toda uma série de escritos autodefinidores, declarações de poética, balanços programáticos, delineando assim uma lúcida estratégia, pronta a dar de si uma precisa imagem ao leitor. O escritor buscou constantemente resolver, elucidar ou recompor as contradições e as descontinuidades de sua produção narrativa, seguindo um desenvolvimento sequencial, coerente, equilibrado e harmonioso. Isso explica porque o seu trabalho apresenta-se sempre inovador no interior de uma reafirmada continuidade; declara-se versátil, com interesses em várias direções, mas com tratos comuns a cada uma de suas provas.

Nos juízos editoriais realizados por Calvino, o editor pensa sempre aquele que pode ser o leitor deste ou daquele livro ou texto, atribuindo, por exemplo, nas várias fases uma densidade sempre diversa da sua discriminante preferida: o divertido-tedioso, o do prazer-fático, o romance que prende interiormente, o romance voltado para o exterior, o romance legível e o romance complexo, quase impeditivo de compreensão.

Os discursos sobre Calvino editor de si mesmo, sobre leitores de Calvino e sobre leitores dos livros de outros autores resguardam também e, obviamente, os leitores Einaudi que ele e outros autores e consulentes einaudianos contribuíram para formar com a suas produções pessoais e com os trabalhos editoriais. Citando Giancarlo Roscioni, Ferreti assinala que os métodos de trabalho da redação Einaudi nos anos de juventude de Calvino predispunham naturalmente ao desenvolvimento de interesses interdisciplinares e enciclopédicos. Todos, então, se ocupavam de tudo. Pavese, por exemplo, tanto seguia a tradução e edição de um livro de História ou de Ciências quanto o do último romance.

Calvino fala de um ambiente caracterizado pela preponderância do histórico e do filosófico sobre o literário. Entre os escritores havia uma contínua discussão entre sustentadores de diversas tendências políticas e ideológicas. No Catálogo Einaudi 1956, escreve que a arena da narrativa literária contemporânea, embora as edições Einaudi tenham entrado tarde, constituíram-se depois a espinha óssea – depois de ter criado um público – com a produção cultural, ensaística etc.

Nos intelectuais que operam nesse contexto de experiência, prefiguram-se algumas características fundamentais dos leitores einaudianos: leitor culto, mas não especializado, aberto a interesses múltiplos, às leituras literárias e não literárias. É então para esse leitor que se volta Calvino, apresentando em 1976 A Biblioteca Einaudi Giovani, esclarecendo que os historiadores estão ao lado de narradores, podem ser lidos como narradores – Heródoto, Tácito, Gibbon, Gregorivius. Por outro lado, cada narrador é histórico do seu tempo, seja ele Radiguet ou Pasolini, Poe ou Kafka.

Na perspectiva de Calvino, a história pode ser narrada, e a narração historicizada e as dimensões científicas e filosóficas da cultura fazem fronteira com a literatura e são constantemente referidas, parodiadas, citadas. O leitor, portanto, deve estar atento, porque dele se espera que não saia dessa leitura do mesmo modo que entrou, e do autor espera-se que possa apresentar projetos direcionados pela expectativa de avançar junto com o leitor.

Ferreti relembra as respostas de Calvino a um questionário de 1959, nas quais ele contrapõe o leitor ‘capturado’ pela ‘narrativa convincente’ do romance tradicional ao leitor participativo, cooperante e crítico do romance do século XX. Se compararmos a passagem do romance do século XIX, que "havia tomado para si as funções de muitos gêneros literários", ao romance do século XX, que se distribui em tantas obras rigorosamente unidimensionais, ao romance contemporâneo que movimenta as atenções em infinitas direções ao mesmo tempo, podem-se observar as possibilidades de leituras sobre planos múltiplos que se cruzam.

Calvino expressa, portanto, a possibilidade de leitura sobre planos múltiplos como característica de todos os grandes romances de todas as épocas, inclusive, daqueles que nosso hábito de leitura nos faz crer que lemos como qualquer coisa de estavelmente unitário e unidimensional. É na leitura que se encontra a efetivação verdadeira da escritura, em outras palavras, não é apenas a forma que garante a unidimensionalidade ou multiplicidade de planos de leitura de um romance, mas a capacidade mesma de o leitor portar as chaves necessárias para a abertura interpretativa desses grandes romances. No ensaio intitulado *Para quem se*

escreve? (*A prateleira hipotética*), Calvino (2006) reafirma a importância da experiência leitora: “Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma forma a modifique [...]”. (CALVINO, 2006, p.190).

Complementando suas indagações, Calvino lança outra pergunta *Por que ler os clássicos*, onde situa para si e para seus leitores os amplos significados do termo clássico, na medida em que apresenta a sua prateleira, não apenas hipotética, mas a partir da qual constrói a multiplicidade de suas raízes de leitor, que reverbera profundamente em sua obra crítica e poética. Nesse livro, a exemplo daquilo que fez em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino realiza um aprofundado estudo de grandes mestres da literatura num arco onde se cruzam as diacronias e sincronias da criação literária: “Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido ou amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.” (CALVINO, 1993, p.10)

A transitividade dessa preocupação ultrapassa os níveis do leitor real e implícito, são constantes e antigas as presenças de personagens leitores e escritores, mesmo em contexto tão hostis à leitura como, por exemplo, o personagem Zena, do seu primeiro livro *A trilha dos ninhos de aranha* (2004) um dos homens da brigada da guerra partigiana:

Às vezes, de noite, Zena, o Comprido, de alcunha Boné-de-Madeira, diz para Pin se calar um pouco, porque encontrou um trecho bonito do livro e quer lê-lo em voz alta. Zena, o Comprido, de alcunha Boné-de-Madeira, passa dias inteiros sem deixar a casinhola, deitado no feno moído, lendo um livrão intitulado *Superpolicial*, à luz de uma lamparina. É capaz de levar seu livro até nas ações, e de continuar lendo, apoiando o livro no pente da metralhadora, enquanto espera que os alemães cheguem. (CALVINO, 2004, p. 106-107)

Agora está lendo em voz alta com sua monótona cadência genovesa: histórias de homens que desaparecem em misteriosos bairros chineses. O Esperto gosta de ouvir ler e manda que os outros fiquem em silêncio: em toda a sua vida nunca teve paciência para ler um livro, mas certa vez, quando estava na prisão, passou horas e horas ouvindo um velho detento ler em voz alta *O Conde de Monte Cristo*, e disso ele gostava muito.

Mas Pin não entende qual é a graça de ler, acha maçante. Diz:

– Boné-de-Madeira, o que sua mulher vai dizer naquela noite?

– Que noite? – diz Zena, o Comprido, alcunha Boné-de-Madeira, que ainda não se acostumou às brincadeira de Pin.

– Aquela noite em que forem para a cama pela primeira vez e você continuar lendo um livro o tempo todo! (CALVINO, 2004, p.107).

A paixão pela leitura é recorrente e é no embate entre dois desejos que os seus leitores-personagens se encontram. Zena lê um policial e Pin indaga sobre a relação da leitura com a vida, representada pela presença de uma companheira que disputa a atenção do leitor com o livro. Essa questão retorna no livro *Os Amores difíceis* (1970), em que Amadeo Oliva se encontra no dilema de continuar a leitura de um romance ou se entregar à sedução do corpo feminino que disputa seu zelo:

O romance que Amadeo lia estava naquele ponto em que os maiores segredos das personagens e do ambiente são revelados, e tudo se move num mundo familiar, e se chegou a uma espécie de igualdade, de confiança entre o autor e o leitor, e se vai em frente juntos, e não se quer mais parar.

[...]

– Afinal...

Amadeo foi obrigado a levantar a cabeça do livro. A mulher o estava encarando, e seus olhos eram amargos.

– Alguma coisa errada? – Perguntou ele.

– Afinal, você nunca se cansa de ler? – disse a mulher.

– Não se pode dizer que seja uma boa companhia! Não sabe que com as senhoras se deve conversar? – acrescentou com um meio sorriso que talvez quisesse ser apenas irônico, mas que para Amadeo, que naquele momento pagaria qualquer coisa para não se separar do romance, pareceu até ameaçador. (CALVINO, 1970, p.92,93).

Em *Se um viajante*, o mesmo impasse dos casais com a leitura repete-se. Leitor e Leitora estão enfim juntos, dividem a mesma cama matrimonial e ambos leem o livro tão desejado. A Leitora apaga a luz e convida o companheiro a fazer o mesmo, ao que ele responde como o mesmo personagem de *Aventura de um leitor*:

Agora vocês são marido e mulher, Leitor e Leitora. Um grande leito matrimonial acolhe as suas leituras paralelas.

Ludmilla fecha seu respectivo livro, apaga sua respectiva luz, abandona a cabeça no travesseiro e diz:

– Apague você também. Não está cansado de ler?

E você:

– Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. (CALVINO, 1999, p. 263).

Os leitores-personagens não estão presentes apenas para declarar o amor à leitura ou mesmo retomar a experiência do Calvino leitor. Portam, sobretudo, uma tensão entre o mundo representado pela ficção e os níveis da experiência com o mundo exterior. Calvino apresenta nos dois últimos enredos dois leitores, que acreditam que nada na vida se iguala ao sabor que está nos livros. Apostam num tipo de literatura, cuja adesão à realidade é muito mais plena e concreta, onde tudo tem um significado, uma importância, um ritmo. O leitor que não vê a literatura não como artifício, mas páginas lhe abra a verdadeira vida, profunda e apaixonante:

[...] e levantando os olhos para a vida exterior encontrava uma casual mas aprazível aproximação de cores e sensações, um mundo acessório e decorativo, que não podia comprometê-lo em nada.p. 89

[...]; pensou de raspão nas probabilidades que se ofereciam para uma aventura de final rápido, sopesou-as com a perspectiva de uma conversa convencional, de um programa noturno, de prováveis dificuldades logísticas, do esforço de atenção que sempre exige travar conhecimento mesmo superficialmente com uma pessoa, e continuou a ler, convencido de que aquela mulher realmente não podia lhe interessar. (CALVINO, 1970, p. 86).

A propósito da leitura e da vida, Calvino as compara como um único universo, porque cada experiência de vida, para ser interpretada, opta por determinadas leituras e com elas se funde: “Que os livros sempre nascem de outros livros é uma verdade só aparentemente contraditória com a outra: que os livros nascem da vida prática e das relações entre os homens.” (CALVINO, 2004, p.15,16).

No livro de contos *Um general na biblioteca*, a leitura atua como poder de conversão, ao transformar o general Fedina e seus homens de censores a leitores apaixonados e, por fim, em protetores e frequentadores clandestinos do acervo da biblioteca de Panduria, que estava sob inquisitória censura.

A ordem chegou à biblioteca quando o espírito de Fedina e de seus homens se debatia entre sentimentos opostos: por um lado, estavam descobrindo a todo instante novas curiosidades a serem satisfeitas, estavam tomando gosto por aquelas leituras e aqueles estudos como nunca antes teriam imaginado; por outro, não viam a hora de voltar para junto das pessoas, de retomar o contato com a vida, que agora lhes parecia muito mais complexas, quase renovada aos olhos deles; e, além disso, a aproximação do dia em que deveriam deixar a biblioteca enchia-os de apreensão, pois teriam de prestar contas de sua missão, e, com todas as ideias que andavam brotando em suas cabeças, não sabiam mais como sair dessa enrascada. (CALVINO, 2001, p. 78).

Assim como nos demais exemplos, o general e seus homens se debatem sobre a relação da literatura e da vida, o mundo escrito e o mundo não escrito da experiência vivida se confrontam nas reflexões dos leitores-personagens de Calvino. Aqui mais uma vez ressurge o traçado inscrito em suas obras sobre os níveis de realidade que a escritura suscita. É no campo da tensão que se estabelece entre esses níveis, ou seja, “entre um vazio e outro que literatura multiplica as espessuras de uma realidade inesgotável de formas e significados”. (CALVINO, 2006, p.384).

O livro da infância, da infância da leitura, traz a encadernação gasta, manchas de bolor, todo estriado como um caracol, como aquele que Cosimo emprestou a Gian dei Brughi no *Barão nas Árvores*, ou todo esfarrapado, uma edição popular com as gravuras em preto e branco, colorido a mão com aquarela, como aquele do sonho de Cavedagna, o editor de *Se um*



*viajante*. O lugar da leitura da infância é um leito de sorte, uma toca, um refúgio no meio do bosque, como aquele de Gian dei Brughi, ou como o poleiro de Cavedagna ou o recife afastado do protagonista da *Aventura de um leitor*, ou ainda, o depósito de armamentos de Zena, na *Trilha dos ninhos de aranha*.

Ao ler, a pessoa agrega, substitui e transforma as leituras anteriores. É possível também responder por meio de outra pergunta, por exemplo, aquela que Calvino propõe de forma bastante lúcida e que completa o seu raciocínio: Por que se escreve?

O escritor não pode se propor apenas a satisfação do leitor [...] mas tem de pressupor um leitor que ainda não existe, ou uma mudança no leitor assim como ele é hoje. [...] A literatura não é escola; ela deve pressupor um público mais culto, *mais culto que o escritor*, se esse público existe ou não, não importa. (CALVINO, 2006, p.193).

Compreende-se que na intencionalidade de cada escritor, em cada projeto de obra, está implícito um projeto de público. O projeto de sucesso do escritor implica necessariamente a nucleação de uma sociedade de leitores, que se distingue de algum modo da sociedade assim como ela é; ao contrário do escritor mediano que tem em mente somente a sociedade tal qual ela é, e cuja resposta é imediata. Na citação acima, temos uma declaração de poética, na qual se coloca um desafio e uma projeção ideal e literária: escreve-se não apenas para o adulto do presente, mas também para o jovem que mais tarde se tornará um adulto; escreve-se, sobretudo, com a projeção voltada para o futuro. Calvino delinea a leitura como processo de expansão progressiva e contínua da experiência da leitura, substancialmente especular e coerente com uma estratégia pessoal, com a capacidade de apresentar-se sempre novo, mas não diverso, e de estabelecer uma relação sempre produtiva com o leitor e com a sua expectativa, que muda com o passar do tempo.

Assim, na intenção que todo escritor põe em seu projeto de obra está implícito um projeto de público. Mesmo o escritor mais inovador, mais árduo, mais contracorrente, e talvez precisamente ele mais que os outros, tem em mente um público próprio ou contrapúblico (ainda que minoritário ou talvez ainda apenas potencial) já existe e é isso que conta. (CALVINO, 2006, p. 330).

*Se um viajante* é escrito na instigante arena desse debate hermenêutico: a presença dos diversos níveis e perfis de leitores, a inscrição ficcional dos personagens leitores como protagonistas da aventura no sistema literário (Leitor e Leitora), incluindo aí o não leitor; os dois escritores que debatem no centro do romance-moldura (S. Fannery e Ermes

Marana); os *incipits* de romances na geometria de um organograma, uma árvore genealógica geométrica, cujos desdobramentos procuram dar conta da experiência do Calvino leitor e do Calvino escritor. A retomada de concepções de romances, inscritas em dez perspectivas de autores só reafirmam o dialógico caráter da literatura inscrita no tempo grande das perguntas e das respostas cada vez mais exigentes sobre a relação do ser no mundo, da busca desse conhecimento do ser na compreensão de uma estética geral, e na relação que cada uma dessas obras estabelece com a história e com a ética.

A focalização no leitor, como instância imprescindível na atualização desse diálogo entre as obras, resguarda a intenção de renová-las no tempo, ato que reinscreve as obras no presente e as lança ao futuro. A leitura como escritura, a partir dos potenciais interpretativos do objeto estético, enseja-se como uma promessa, preparação, pressuposto de outra leitura; a escritura como leitura, como retomada dialógica nas variadas intertextualidades, com os textos inscritos no grande tempo da literatura: a ironia, as paródias, as alusões, as citações, as paráfrases etc.

Ao conceber esse romance, Calvino tem como projeto oferecer ao leitor uma mostra da multiplicidade do narrável, nas formas prismáticas de sua trajetória de escritor. Retoma as vozes que formam essa arquitetura polifônica do romance de linha humorística e autorreflexiva, sintoniza os leitores aos experimentos de vanguarda, e espera que eles as compreendam e as interpretem.

O experimentador almeja alcançar, sobretudo, um leitor voltado para além do seu tempo, um leitor capaz de resistir, com sua paixão pela leitura, aos desafios colocados à preservação e ao desenvolvimento da arte literária na era da velocidade cibernética dos *mass media*. Projeto só possível de ser levado adiante se o leitor compreender a sua função atualizadora, que se deixa afetar por esse mundo construído pela ficção \_ forma variada de perspectivas da relação do homem com o mundo, suas oposições complementares, a condição de alteridade e de reconhecimento das contradições, da aventura que move as ações humanas. São posturas que se almeja num mundo aberto e descontínuo, instável e inseguro, que exige a experiência do conhecimento e a disposição para os atos responsivos. É em função deles o desafio do artista de dar voz criativa e continuidade ao seu trabalho.

É o autor atormentado que cria a oposição necessária aquele tipo de escritor, cuja relação com o público visa a tão somente alçá-lo ao sucesso midiático e enriquecê-lo. Escreve-se para esse público um texto de prazer, satisfação imediata e garantida. Os livros

que guardam esse projeto invadem as prateleiras das livrarias no mundo inteiro, viram filmes que invadem as telas; as filas se formam nos cinemas e nas livrarias, e cada leitor ostenta um *souvenir* como lembrança, é o que resta do livro de sucesso, porque de imediato já existem outros na mesma linha de produção e circulação no mercado de consumo.

### **3.2 A aventura da leitura e a desventura da escrita: o leitor real e os protagonistas leitores, o autor real, o autor-criador e os autores-personagens**

A importância dada ao leitor parece caracterizar esse livro. No entanto, no entendimento de Cesare Segre essa característica é aparente, não real. Só no primeiro capítulo o leitor é o potencial destinatário do livro, e a ele Calvino se dirige, com tom zombeteiramente persuasivo, procurando individuar a sua exigência, imaginando ou sugerindo as posições de leitura mais cômodas, encorajando-o ou aconselhando-o, às vezes, com um tom paternalístico e brincalhão: “Regule a luz para que ela não lhe cause a vista. [...]. Tome cuidado para que a página não fique na sombra. [...]. O que falta ainda? Precisa fazer xixi?”[...]” Bom isso é com você. Cuidado, você está acotovelando os vizinhos, ao menos peça desculpas.” ( CALVINO, 1999, p. 12-13).

A partir do capítulo 2, o leitor não é mais aquele de *Se um viajante*, mas um personagem ao qual sucedem acontecimentos fictícios que constituem o pretexto construtivo do romance, o elo presente na moldura que une os dez "romances parciais" que seguem os primeiros dez capítulos. Por isso, enquanto o leitor do capítulo 1 tem diante de si as alternativas (ler em poltrona ou deitado, fumando ou não etc), o Leitor dos outros capítulos não pode subtrair-se das efabulações calvinianas, e vem lançado-se em uma história até o "final feliz" do casamento.

A transição de um leitor a outro acontece quando o "primeiro" Leitor entra numa livraria e o narrador segue seus gestos, ao invés de prevê-lo como havia feito no início. A prova dessas mudanças de *status* é quando ali também aparece a Leitora, que tem um nome Ludmilla, é uma personalidade precisa, de modo que o anônimo do leitor masculino resulta de puro artifício. É possível ler as explicações capciosas:

Até agora este livro tomou o cuidado de deixar aberta ao Leitor que lê a possibilidade de identificar-se com o Leitor que é lido; por isso, não se deu a esse último um nome que automaticamente o teria equiparado a uma Terceira Pessoa, a uma personagem (ao passo que a você, como Terceira Pessoa, foi necessário atribuir

um nome, Ludmilla), e ele foi mantido na abstrata condição de pronome, disponível para todo atributo e toda ação.( CALVINO, 1999, p.146).

De fato, a disponibilidade do Leitor para cada atributo e cada ação é anulada no percurso que o escritor escolhe para ele: exatamente como acontece com qualquer personagem de romance. Nota-se, ao invés, o importante reconhecimento da distinção entre o "leitor que lê", o leitor no sentido próprio, e o "Leitor que é lido", ou seja, o leitor protagonista. A certo ponto, o "Leitor que lê" também vem lido num encontro amoroso na cama pela Leitora.

Segundo Segre, as séries de contradições internas, a pouco reveladas, não são certamente sinais de ingenuidade; ao contrário, são sintomas de um dissídio entre intenções e realizações. A decisão audaciosa de substituir um romance em terceira pessoa (narração pseudo-objetiva), ou em primeira pessoa (narração pseudosubjetiva) por um romance em segunda pessoa recoloca a questão em outra ordem de reflexão: aquela sobre a relação entre o narrador e a matéria narrada. O protagonista não é o leitor de *Se um viajante*, mas aquele Leitor dos fragmentos de romances que são inseridos: a contínua atenção dedicada ao leitor protagonista não diminui a atenção ao leitor real. Assim Calvino envolve nos procedimentos inventivos os atos da invenção (os romances parciais) e a sua fruição. Resultando um tríplice distanciamento: distância do leitor protagonista dos romances inseridos, distância do leitor real dos romances inseridos, distância do leitor real do leitor protagonista.

Raramente Calvino colocou assim tão em evidência os truques do ofício, quase temeroso de não ser bem entendido. Por isso, a tensão intelectual exigida ao leitor é continuamente aplacada e gratificada por abundantes explicações: o leitor pode comprazer-se da própria inteligência. Por meio das meditações de Silas Flannery, por exemplo, vem fornecida não só uma definição dos romances inseridos, mas por fim uma análise funcional da moldura (variante incessante da *mise en abyme*): “Poderia escrevê-lo todo na segunda pessoa: você, Leitor... Poderia também incluir uma Leitora, um tradutor falsário, um velho escritor que mantém um diário similar a este [...]”. (CALVINO. 1999, p. 202).

Depende sempre da atenção do leitor certo pedantismo explicativo que inspira a etimologia e a interpretação da palavra apócrifo, como também da espirituosa análise dos espólios lexicais, indicada em nota (a única nota à página 192, que não está presente na tradução brasileira), aos *Espólios eletrônicos do italiano literário contemporâneo* de M.

Alinei.<sup>40</sup> “[...]...envergonhada, envergonhando-se, envergonhar, envergonhar-se, envergonharíamos, envergonhasse, envergonhe, envergonhei, envergonho, verduras, vergonhas, verificar-se, vermute, virgens”. (CALVINO, 1999, p. 192). A partir dessa nota, o leitor pode satisfazer facilmente a curiosidade de saber quais são os romances caracterizados por Lotaria, a irmã da protagonista Ludmilla: tratam-se do *A trilha dos ninhos de aranha* do próprio Calvino, de *Ferrovia locale* de Cassola, e da *Ciociera* de Moravia.

O duplo que realiza o contraponto com Lotaria e também com o Leitor aparece no semblante da misteriosa e inteligente Ludmilla e seu apetite incomensurável pela leitura. Estão ainda a serviço do leitor as frequentes declarações de poética por ela enunciadas, mas que não são colocadas isoladamente e nem devem ser interpretadas como a/as poética(s) de Calvino, dado que ora sim ora não acentuam uma ou outra as expectativas do leitor.

Os enunciados da Leitora funcionam como elos entre os capítulos, verdadeiros elementos coesivos e posição marcada de coautoria. Percebe-se que anunciam os tipos de desejo, vontade que o sucessivo *incipit* tenta satisfazer. Alternando as poéticas de Ludmilla com os romances, obtém-se um ritmo de procura e satisfação, em que em cada satisfação aguça uma nova procura, como um calculado diagrama:

Prefiro os romances \_ acrescenta ela \_ que logo me fazem entrar num mundo onde tudo é exato, concreto, bem especificado. Sinto uma satisfação pessoal em saber que as coisas são feitas de determinado modo e não de outro, mesmo as coisas pouco importantes que na vida me são indiferentes. (CALVINO, 1999, p. 37).

Segue-se o romance inserido *Debruçando-se na borda da costa escarpada* e assim vai até o final de um diagrama. Não é de se estranhar que, por fim, procura-se um romance que diga:

– O livro que procuro – [...] é aquele que transmite a sensação de que o mundo é o fim de tudo que existe no mundo, a sensação de que o mundo tal como ele será após o fim do mundo, a sensação de que o mundo é o fim de tudo que existe no mundo, de que a única coisa que existe no mundo é o fim do mundo. (CALVINO, 1999, p. 246).

---

<sup>40</sup> *Le liste di parole sono tratte dai volumi di Spogli elettronici dell'italiano letterario contemporaneo, a cura di Mario Alinei, Il Mulino, Bologna 1973, dedicati a tre romanzi di scrittori italiani.* (As listas de palavras são tiradas dos volumes di Spogli elettronici dell'italiano letterario contemporaneo, organizado por Mario Alinei, Il Mulino, Bologna 1973, dedicados a três romances de escritores italianos).

Tal é exatamente o romance *Que história espera o seu fim lá embaixo?* No tocante à relação do leitor com a leitura, por mais que se esforce em aliar à fisicalidade do leitor à sua personalidade, ele continua a subtrair-se, porque a escritura é um ato de comunicação que pode alcançar uma gama e um número de destinatários absolutamente imprevisíveis. O empenho do escritor encontrará, portanto, melhor sucesso se endereçado, ao invés do leitor, em direção à leitura e a obra mostra vários signos dessa consciência.

O ato da leitura é teorizado pelos leitores-personagens, em particular por Ludmilla, que o apresenta com um empenho total, uma tendência em oposição a Lotaria, que representa as degenerações de uma leitura pseudocientífica e ideologizante. “Lotaria quer saber qual é a posição do Pensamento Contemporâneo e aos Problemas que Exigem Solução” (CALVINO, 1999, p.50).

Nos itens elencados por ela: “[...] um deverá sublinhar os reflexos do modo de produção; outro, os processos de reificação; outro, a sublimação do recalque; outro, os códigos semânticos do sexo; outro, as metalinguagens do corpo; outro ainda, a transgressão dos papéis no âmbito público e privado”. (CALVINO, 1999, p.81).

Nas discussões que ocorrem com o grupo coordenado por Lotaria, são colocadas questões que também se referem a determinados tipos de crítica literária, que são estudadas principalmente no contexto universitário. No uso abundante da estilização paródica dos discursos, o autor coloca em cena, num sentido ironicamente provocativo, o contexto acadêmico, visto como mais uma instância capaz de institucionalizar e incorrer em possíveis reduções interpretativas das obras literárias, no sentido de supervalorizar os conteúdos com os quais o romance dialoga nas fronteiras, remetendo-os como sentidos dominantes da obra: “O desejo polimorfo perverso..., as leis da economia do mercado..., as homologias das estruturas significantes..., o desvio das instituições..., a castração [...]” (CALVINO, 1999, p.95).

O enfoque plurivocal do ato da leitura ocorre numa síntese, expressa no capítulo 11, ambientado em uma biblioteca, na qual se organiza uma mesa redonda, composta por um conjunto exemplar de sete leitores, com a presença do Leitor. Ali se desenvolvem diálogos que representam diversas e complementares compreensões e expectativas da aventura do ato de ler. O Leitor, embora tenha enfrentado o desafio de aventurar-se em busca de livros que sempre lhe escapam, demonstrando determinação não apenas para encontrar os enredos interrompidos como para conquistar o amor da Leitora, mostra certa tendência à passividade, revelada pela dependência de livros que tenham um final:

[...] a mim agrada ler nos livros só o que está escrito e ligar os detalhes ao conjunto; considerar definitivas certas leituras; não misturar um livro com outro; separar cada um por aquilo que possui de diferente e de novo; mas o que mais gosto mesmo é de ler um livro do princípio ao fim. [...]; parece-me que hoje só existem no mundo histórias que ficam em suspenso e se perdem no caminho. (CALVINO, 1999, p.260).

Tal tendência, no entanto, não pode ser mais que contraditória, haja vista que a existência do romance tranquilizador, seguro nos confrontos com o mundo não é mais possível em uma época na qual: “[...] a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual a sua trajetória, e logo desaparecem” (CALVINO, 1999, p.16). A Leitora, ao contrário, mostra uma disponibilidade total à leitura:

Para essa mulher – [...], ler significa despojar-se de toda intenção e todo preconceito para estar pronta a captar uma voz que se faz ouvir quando menos se espera, uma voz que vem não se sabe de onde, de algum lugar além do livro, além do autor, além das convenções da escrita: do não-dito, daquilo que o mundo ainda não disse sobre si e ainda não tem as palavras para dizer. (CALVINO, 1999, p. 243).

Ludmilla representa o leitor ideal, aquele que colabora com a realização da obra, que deve, portanto, ser aberta. A figura do leitor se divide em dois personagens com visões opostas (esta escolha representa também outra polaridade homem-mulher). Assim como a lista de destinatários se confunde com aqueles tantos representados na obra, também a figura do narrador (ou dos narradores) traz essa ambiguidade e tende, por sua vez, a confundir-se com os protagonistas e com o autor.

Não falta, inclusive, o não Leitor, representado no evasivo Irnério, que se rebela da obrigatória aculturação na qual estamos sujeitos. Vê os livros como objetos para usar como matéria para esculturas abstratas, também sonha com um livro: “[...] que contém as fotos das esculturas que já fez de outros livros, que desse possam fazer outras esculturas, que possam ser fotografias em outro livro [...]” (CALVINO, 1999, p.149). A leitura é vista em suas condições temporais e também como é executada:

Escutar alguém que lê em voz alta é muito diferente de ler em silêncio. Quando lemos nós mesmos, podemos parar ou saltar frases: somos nós que determinamos o ritmo. Quando é outra pessoa quem lê, fica difícil fazer coincidir nossa atenção com o ritmo da leitura: a voz segue muito rápida ou muito lenta. (CALVINO, 1999, p.74).

Colocada em evidência até mesmo como correspondência dos ritmos biológicos:

[...] o correr do olhar e da respiração e, mais ainda, o percurso das palavras através de sua pessoa, o fluxo e as interrupções, os impulsos, as hesitações, as pausas, a atenção que se concentra ou se dispersa, os retrocessos, essa trajetória que parece uniforme, mas que é sempre mutante e acidentada. (CALVINO, 1999, p.173).

Depois vêm os problemas do encontro com os conteúdos verbalizados, do impacto e do atravessamento dos mundos da ficção, iguais em certo sentido ao sonho:

Você se debate com esses sonhos que, como a vida, não tem sentido nem forma, procurando descobrir-lhes o desígnio, o rumo que deve seguir, como quando você começa a ler um livro e ainda não sabe em que direção ele o levará. (CALVINO, 1999, p.34).

– Ler – ele diz – é sempre isso: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos... (CALVINO, 1999, p.78).

– Ou talvez algo que não está presente porque não existe ainda, algo de desejado, temido, possível ou impossível – diz Ludmilla. – Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será. (CALVINO, 1999, p.78).

E o contraste entre a fantasia como colaboradora da compreensão, e a fantasia como fuga tangencial, substituição:

Se um livro me interessa de verdade, não consigo avançar além de umas poucas linhas sem que minha mente, tendo captado uma ideia que o texto propõe um sentimento, uma dúvida, uma imagem, num itinerário de raciocínios e fantasias que sinto a necessidade de percorrer até o fim, afastando-me do livro até perdê-lo de vista. (CALVINO, 1999, p.257).

Registra-se também o tipo mais triste de leitura, aquela que é feita em função do trabalho, sem os prazeres do abandono, pelo leitor editor Cavadagna: “Há tantos anos trabalho em editoras... Tantos livros passam por minhas mãos... mas posso dizer que os leio? Não é isso que chamo de leitura... Em minha cidade havia poucos livros, mas como eu lia, como eu lia naquela época! [...]” (CALVINO, 1999, p. 101).

Uma leitura aos tempos modernos, com uma leitora-cobaia ligada, circundada por instrumentos para medir a eficácia dos estímulos produzidos por diferentes romances: arte



literária transforma-se num produto reciclável, perfeitamente programável e reutilizável em novas séries.

Em Nova York, na sala de controle, a leitora está presa à poltrona pelos pulsos, [...] . “Todo nosso trabalho depende da sensibilidade da cobaia de que dispomos para as provas de controle, deve ser uma pessoa com visão e nervos resistentes o bastante para podermos submetê-la à leitura ininterrupta de romances, e variantes de romances, à medida que vão sendo produzidos pelo computador. (CALVINO, 1999, p. 131-132).

O Leitor-personagem é levado a conhecer os bastidores da indústria editorial transfigurada em máquinas experimentais, de modo a alertar o leitor sobre a complexidade tecnológica levada ao extremo pela reificação do processo de produção e de distribuição dos bens simbólicos. A arte coisificada, despossuída do seu espírito de criatividade e aventura do conhecimento, do *front* de resistência ao esquecimento do ser, torna-se meio e modo de formas de consumo, de um mundo da experiência reduzida ao projeto de reprodução indiferenciada pelas máquinas.

As formas paródicas com que são representados as instituições e os espaços percorridos pelos leitores-personagens revelam a extrema redução do estado da arte no capitalismo tardio e a homogeneização em massa dos leitores pela mídia global. Contra o esvaziamento cognoscitivo e expressivo da literatura, o autor propõe um projeto de conhecimento via sedução da curiosidade.

A representante desse projeto é a Leitora Ludmilla, plena de desejo pela leitura, jamais saciada e sempre antecipando a diversidade de conteúdo e forma da escritura que lhe ressalta os sentidos, a inteligência e o prazer. São aventuras que passam por caminhos diversos: enquanto o Leitor percorre a complexa e tênue fronteira que separa a leitura da escritura, enfrentando editoras, universidades, corporações, numa rede que o envolve em um mix de policial, aventura e mistério; Ludmilla é a leitora desejante que conturba a mente dos escritores.

No que diz respeito à desventura da escrita, o romance revela-se dominado por dois personagens: Silas Flannery e Ermes Marana. O primeiro, autor de sucesso, não aparece só como assinante de um dos romances inseridos, e o possível ou apócrifo autor de outro, mas entra energicamente na moldura com o seu diário, no capítulo 8, no interior do qual se refere ao projeto de histórias, entre as quais um que corresponde a *Se um viajante*. Em paralelo com o índio “Pai das histórias”, Flannery revela-se um “Pai das histórias” cosmopolita e

atormentado, ao exprimir o desejo de “escrever um livro que possa ser o livro único, capaz de exaurir o todo em suas páginas; o escrever todos os livros, como modo de seguir o todo através de suas imagens parciais” (CALVINO, 1999, p.185): as duas hipóteses são precisamente a alternativa da Biblioteca de Babel, de Borges: ou uma biblioteca que contenha todos os livros existentes e todos aqueles possíveis, ou também um único livro com um número infinito de páginas. A Silas pertencem as reflexões sobre as relações entre escritura-leitura, como essa que faz do copista um ser intermediário entre o escritor e o leitor, isento da angústia de um e de outro.

O copista vivia simultaneamente em duas dimensões temporais, a da leitura e a da escritura; podia escrever sem a angústia do vazio que se abre diante da pena; ler sem a angústia de que seu próprio ato não se concretize em algum objeto material. (CALVINO, 1999, p.182).

Esse copista é descrito à imagem de *Pièrre Menard, autor de Quixote*, de Borges<sup>41</sup>. E, de fato, Flannery fez a experiência de apenas copiar o início de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, quase se fazendo autor. Mas a mais interessante das mediações de Silas é na relação escritor-leitor, mais especificamente no sonho de poder inverter a sucessão cronológica entre os atos respectivos, de forma que o escritor julga escrever aquilo que o leitor pensa ler, ou está lendo: “Não faço outra coisa senão acompanhar a leitura daquela mulher que vejo daqui, dia após dia, hora após hora. Em seu rosto leio que ela deseja ler, e escrevo fielmente”. (CALVINO, 1999, p. 130)

Para Segre, esse romance é uma espécie de revanche do autor e, ao contrário dos que acentuam outros críticos, esse não é um romance do leitor, mas o romance do autor. O domínio de uma primeira pessoa fictícia nos romances inseridos, a colocação a nu da máquina narrativa são elementos que acentuam e enfatizam a função demiúrgica do autor, porque ele não só realiza as intenções, colocando em ato um projeto construtivo, mas sobrepõe, enquanto realizado, a explicitação disso que queria realizar, demonstrando o sentido evidente dos programas de escritura enunciados pelo eu protagonista. Uma série de exemplos remete à figura do autor: quando, por exemplo, de forma brincalhona se alude ao estereótipo do ofício de escrever falando do *ghost-writher*, de escritores sombra, capazes de assimilar a maneira de um autor e de multiplicar a produção (fenômeno de resto não desconhecido da literatura de consumo), ou se futuristicamente prenunciam computadores capazes de completar ou imitar

---

<sup>41</sup> BORGES, J. LUIS. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.34.

as obras de um romancista, a figura de um índio analfabeto chamado “Pai das histórias”, possível “fonte universal da matéria narrativa” ou “magma primordial do qual se derramam as manifestações individuais de cada escritor” (CALVINO, 1999, p. 121), são balanceadas pela reflexão do supercensor Arkadian Porphyritch sobre a autoridade que a literatura adquire nos países onde esteja em ato a repressão ideológica. São dois modos paradoxalmente complementares de verificar as estreitas conexões da literatura com a sociedade.

Ermes Marana, o ciumento tradutor, é o instigante duplo que polemiza com Flannery, enquanto o primeiro ainda defende a consciência artesanal do livro; o segundo, movido pelo ciúme e pela paixão por Ludmilla, chega a dar vida a outras personagens leitoras que circulam em suas missivas de tradutor-efabulador, dando vida a uma Sultana-leitora evidente duplo de Ludmilla, num desdobramento do nível da realidade constante na moldura. O que movimenta a ânsia falsificadora de Marana é o anseio desesperado de ofuscar, por ciúmes, o diálogo íntimo da Leitora com os escritores, substituindo a si mesmo por eles:

Pouco a pouco você acabará por entender melhor as origens das maquinações do tradutor: a mola secreta que as desencadeou foi o ciúme despertado pelo rival invisível que se interpunha continuamente entre ele e Ludmilla, a voz misteriosa que lhe fala através dos livros, esse fantasma sem rosto que tem mil faces e, portanto, é ainda mais fugidio, pois para Ludmilla os autores não se materializam nunca em indivíduos de carne e osso, para ela só existem nas páginas publicadas, vivos ou mortos, lá estão, sempre ali prontos a comunicar-se com ela, a maravilhá-la, a seduzi-la, e Ludmilla sempre pronta a segui-los, com a leviandade das relações com pessoas incorpóreas. Como fazer para derrotar não os autores, mas a função do autor, a ideia de que atrás de cada livro há alguém que garante a verdade daquele mundo de fantasmas e ficções pelo simples fato de nele ter investido sua própria verdade, de ter se identificado com essa construção de palavras? (CALVINO, 1999, p.163)

Silas Flannery e Ermes Marana são, portanto, complementares: o primeiro anela-se a uma escritura não unidirecional, um escrever guiado para o ato da leitura, em suma, a comunicação imediata, quase a pergunta e a resposta, o pedido e a satisfação, (é isso que procura fazer Calvino com a sucessão programática de poéticas e romances); Ermes Marana quer intrometer-se nessa comunicação, substituir-se ao emitente real. E mediante as suas falsificações, anular os possíveis emitentes, uma paródia do semideus Hermes que realiza o movimento comunicativo entre os deuses do Olimpo e os mortais.

Na aventura da leitura e na desventura da escrita, as aproximações do mundo ficcional dos leitores e autores personagens acontecem no movimento de identificações e diferenciações com leitores e autores empíricos. É o movimento articulado, e muito bem

planejado, que requer do leitor e do crítico a atenção redobrada para a compreensão do jogo de armar, projetado nos duplos que representam a leitura da escritura e a escritura da leitura.

### 3.3 *Se um viajante na arquitetura da multiplicidade combinatória*

Calvino retoma a Multiplicidade, assim como os demais valores, numa abordagem totalmente diferenciada daquela que nos é apresentada na era tecnológica, isto é, diferentemente da proliferação desenfreada dos signos<sup>42</sup>. Ao apresentá-la como valor literário, o autor italiano elenca uma série de autores e obras, demonstrando como esse valor se apresenta vinculado a uma tradição romanesca que desenvolveu a multiplicidade como procedimento capaz de dar conta das confluências de estilos e pontos de vista sobre o mundo:

Há o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco”, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski.” (CALVINO, 1990, p.132)

O escritor inicia sua exposição sobre a Multiplicidade apresentado o que aprendeu com a filosofia de Carlo Emilio Gadda<sup>43</sup>: ver o mundo como “um sistema de sistemas”, em que cada sistema específico condiciona os demais sistemas ao mesmo tempo em que é condicionado por eles. O mundo gaddiano é visto como um aranzel, cuja complexidade inextrincável de seus elementos os mais heterogêneos participam para a determinação de cada evento. A epistemologia de Gadda revela-se na superposição dos diversos níveis de linguagem, dos mais eruditos aos mais prosaicos, organizados nos mais variados léxicos. Além disso, as angústias e obsessões refletem-se nos projetos criativos, nos quais os detalhes avançam no centro do texto de forma a ocupar todo o quadro. Calvino assim define o processo de trabalho de seu conterrâneo: “O que deveria ser um romance policial permanece sem solução, pode-se dizer que todos os seus romances ficaram no estado de obras incompletas ou fragmentárias, ruínas de ambiciosos projetos, que conservam os sinais do fausto e do cuidado meticuloso com que foram concebidas.” (CALVINO, 1990, p.122).

<sup>42</sup> Referimos à ideia de pós-modernidade de Jean Baudrillard expressa no livro *A transparência do mal – Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Ao dizer: “Quando as coisas, os signos, as ações são libertadas de sua idéia (sic), de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e finalidade, entram então numa auto-reprodução (sic) ao infinito. As coisas continuam a funcionar ao passo que a idéia (sic) delas já desapareceu há muito. Continuam a funcionar numa indiferença total a seu próprio conteúdo”. (p. 12).

<sup>43</sup> Calvino refere-se principalmente ao livro *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* [Aquele confusão louca da via Merulana].

Por mais de uma característica o projeto de Gadda assemelha-se aos romances contemporâneos, na sua declarada propensão ao enciclopedismo, como método de conhecimento e principalmente por ativar uma rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas e as coisas do mundo, conclui Calvino. Por essas aptidões, o autor foi considerado o Joyce italiano, mas na prática de superposição dos diversos níveis de linguagem e os léxicos variados é também herdeiro do plurilinguismo romanesco como Cervantes e Dostoiévski.

Em suas reflexões teóricas sobre esse valor, Calvino reporta-se à literatura medieval que produzia obras possíveis de expressar o saber humano integrado a uma ordem e a uma forma de densidade constante, cita a *Divina Comédia*, possuidora de riqueza linguística multiforme que converge para um pensamento sistemático e unitário. Manifesta explicitamente a sua direção rumo aos dois grandes escritores que polemizam com a Idade Média, T.S. Eliot e James Joyce. Contemporaneamente não é mais possível pensar uma totalidade que não esteja no nível de potencialidades, conjecturas, por isso a afinidade do escritor com a multiplicidade de métodos interpretativos, pensamentos e estilos de expressão.

Em *Se um viajante*, a partir da aventura dos personagens Leitor e Leitora, descobre-se que os enredos que eles têm em mãos foram malbaratados no momento de impressão dos cadernos: há uma comutação acidental e os livros são compostos seguindo uma lógica do acaso, da indeterminação, do desvio de rotas das controversas traduções, sequestros, interdições. Todo esse arranjo, no entanto, faz parte de um programa intencionalmente calculado por Calvino, herdeiro do modelo das redes dos possíveis, magistralmente desenvolvido por Borges nos seus contos, mas também naqueles romances extensos, nos quais a densidade de concentração se reproduz em cada parte separada.

Calvino reúne o apanhado que define o conceito de Multiplicidade para construir a base do hiper-romance que é o *Se um viajante*, tanto no sentido de explicitar a rede dos possíveis como um princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável quanto no propósito de construí-lo como parte desse diálogo com os grandes romances do século XX, na concepção de uma enciclopédia que se abre no entrechoque múltiplo: “Meu intuito aí foi dar a essência do romanesco concentrando-a em dez inícios de romance, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum, e que agem sobre um quadro que o determina e é determinado por ele.” (CALVINO, 1999, p.134,135).

A despeito de o projeto ter sido atentamente preparado, calculado como num jogo, a força centrífuga que ele libera expõe uma pluralidade de linguagens que impede o

entendimento da verdade que seja partidário, tanto no sentido discursivo quanto narrativo. A multiplicidade está, nesse sentido, investida da leveza dos processos humorísticos, paródicos, irônicos, mas também do mal estar, da angústia nos instigantes romances inseridos \_ uma espécie de enciclopédia de estilos como o *Ulisses*, do Joyce.

Joyce, que tem toda a intenção de construir uma obra sistemática, enciclopédica e interpretável a vários níveis segundo a hermenêutica medieval (e elabora tábuas de correspondências entre os capítulos do *Ulisses* e as partes do corpo humano, as artes, as cores, os símbolos), realiza principalmente a enciclopédia dos estilos, capítulo por capítulo no *Ulisses*, ou canalizando a multiplicidade polifônica através do tecido verbal do *Finnegans Wake*.

Há a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusa por vocação constitucional, como vimos em Musil e Gadda. (CALVINO, 1990, p. 131-132).

A essência do romanesco desdobra-se e homenageia o longo percurso dos temas que se sucedem na história do romance. A Multiplicidade das vozes narrativas que povoam o romance, os múltiplos pontos de vista sobre leitura e escrita fazem parte de um produtivo dialogismo extrínseco do autor com todos aqueles por ele citados, e que aparecem em *Se um viajante* numa reelaboração tão própria da imaginação criativa de Calvino.

Segundo Schoroeder-Mussara, na poética calviniana dos anos de 1960, delinea-se sempre mais claramente uma abertura diante da multiplicidade irreduzível do real. Calvino adere a uma concepção estética segundo a qual a arte não é mais fechamento, estruturação ou esquematização redutiva do real, mas, ao contrário, se constitui uma espécie de *analogon* que, no entanto, não significa réplica, mas acentuação e aprofundamento da complexidade e da multiplicidade do mundo.

Uma posição nesse sentido é representada pelo *La poubelle agréée*, um ensaio que Calvino escreveu durante os seus anos parisienses, que pode ser lido seja como um testemunho biográfico seja como um programa poético. Esse escrito exprime de forma quase alegórica uma linha de poética que, distanciando-se do estruturalismo, dá o primado não à redução ou à exclusão, mas à inclusão das múltiplas possibilidades literárias ou narrativas.

Numa primeira leitura, de acordo com Schoroeder-Mussara, o tema do ensaio parece muito cotidiano, prosaico, quase trivial. Calvino faz uma comparação com aquilo que deve ser jogado fora depois de usado, como garrafas vazias depois de uma festa ou embrulhos de compras, e as atividades do escritor. Em outras palavras, as tarefas cotidianas que geram lixos

descartáveis assemelham-se ao processo da escritura: como folhas marcadas por rasuras e anotações que, depois de o escritor as revolver para completar sua prosa, vão parar no lixo.

A conclusão que se chega é que, seja no caso do lixo doméstico, seja no caso da escritura, o ato de jogar fora parece representar uma condição da própria identidade, já que ao se jogar algo fora, pode-se reconhecer naquilo que resta qualquer coisa que ainda não se desgastou e que talvez não se deva descartar.

O conteúdo dessas reflexões confirma uma posição inerente à poética do desafio ao labirinto, já sustentada por Dantès, no romance *O Conde de Montecristo*: para projetar um livro – ou uma evasão – a primeira coisa é saber o que se deve excluir. O escrever, portanto, vem concebido nos termos da seleção de certas possibilidades narrativas e da exclusão de numerosas outras, atividade que no *Castelo dos destinos cruzados* vem descrita com a metáfora da aventura cavalheiresca: o enredo é multilinear e mais de uma história se desenvolve a partir das figuras icônicas das cartas de tarô, jogadas pelos comensais que dá a possibilidade de jogos combinatórios, que constroem histórias interligadas e imprevisíveis como a vida das pessoas, num movimento de encaixes sucessivos.

No entanto, nesse mesmo ensaio, vários fragmentos aludem ao fato de que outras soluções são também possíveis. O escritor, por fim, rende-se à analogia escritura-rascunho, a rasura não é tão óbvia assim: o escrever não é mais somente o resultado da oposição entre conservar e jogar fora, porque também conservar constitui um ato de despossuir: escrever é um ato de despojar-se não menor que jogar fora.

É compreensível que no raciocínio de Calvino, segundo Schoroeder-Mussara, tenha havido logo uma mudança de valores. A condição da identidade do escritor não vai mais procurar nas possibilidades de atualizar (atualização somente possível graças ao processo de exclusão), mas também nos apontamentos dispersos, que formam uma réplica das possibilidades não realizadas e, por isso, numa linha de máxima exclusão. O elenco de possibilidades, reportadas ao final do texto, constituem uma espécie de inventário enciclopédico de possibilidades ainda abertas, pontos nodais em uma tessitura de hipertexto ou rede nos quais é possível uma multiplicidade de percursos. O texto literário não vem mais definido nos termos da seleção e da exclusão, mas da inclusão.

Na narrativa calviniana a inclusão, ou seja, a admissão de uma multiplicidade de estilos e mundos heterogêneos vem praticada a partir das *Cosmicômicas* e *Ti com Zero*. Em *Se*

*um viajante*, a inclusão toma a forma de hipertexto ou enciclopédia: ao invés de apoiar-se apenas no percurso narrativo, a inclusão de rascunhos vem interagindo com os enredos, num diálogo intrínseco dos impasses da escrita com a vida do narrador, o diário do autor personagem Silas Flannery é um exemplo fortíssimo, que descreve toda uma série de percursos alternativos. Mas esse procedimento é também usado por todos os narradores dos *incipits* interrompidos, de modo que a luta da vida se constitui a luta da escritura ficcional. Essa possibilidade narrativa de inserção dos rascunhos não é, todavia, de tudo livre, sendo submetida a uma regra combinatória bem definida, como podemos observar no esquema binário presente em *Se um viajante*.

Nos últimos ensaios dos anos setenta, o exercício do escritor não vem concebido nos termos de uma abertura incondicional ao fluxo indiferenciado do mundo, mas como uma abertura crítica e atenta que transmite um ato de diferenciação que sabe represar e esboçar os tratos múltiplos do mundo. Frente à complexidade do real, Calvino apresenta uma literatura que tem como estratégia predominante a subdivisão do rico material narrativo em uma multiplicidade de estratos e níveis. Indicativo dessa poética da multiplicidade é o ensaio sobre *Os níveis da realidade em literatura*<sup>44</sup>, de 1970, que conclui com uma nova interpretação da relação cognoscitiva entre literatura e mundo: a ideia de uma literatura capaz de individuar e distinguir a variedade e o diferenciado no mundo, a multiplicidade dos seus diversos estratos e níveis.

Essas considerações sobre a Multiplicidade estão na base do projeto criativo de *Se um viajante*, nos variados pontos de vista sobre o mundo da leitura e da escrita que se desdobram no enredo: “[...] nos quais a densidade de concentração se reproduz em cada parte separada. Direi, no entanto, que hoje a regra da “escrita breve” é confirmada até pelos romances longos, que apresentam uma estrutura acumulativa, modular, combinatória”. (CALVINO, 1990, p.134).

Se fôssemos situar os valores literários elencados pelo teórico Calvino em *Se um viajante*, seria quase uma obviedade indicar a preponderância da multiplicidade. A reflexão sobre esse valor literário guiou a concepção de todo material e a forma como foi trabalhado o enredo, mas não ficou apenas por aí. A variedade estilística alicerça a base experimental dos

---

<sup>44</sup> Conferência apresentada no Congresso Internacional “Níveis da realidade”, em Florença, de 9 a 13 de setembro de 1978. O último da série de ensaios contidos no livro *Assunto encerrado – discurso sobre literatura e sociedade*.



romances interrompidos, de modo que cada personagem torna-se autor de seu próprio destino ao construir com variedades de estilos os enredos de suas vidas:

Talvez esse meu relato seja uma ponte no vazio. Ela se faz passando adiante informações, sensações e emoções para criar um fundo de revolvimentos coletivos e individuais, em meio ao qual se possa abrir caminhos mesmo permanecendo alheio a muitas circunstâncias históricas e geográficas. (CALVINO, 1999, p.87)

A literatura não conhece a realidade, mas somente *níveis*. Se existe a realidade da qual os vários níveis nada mais são que aspectos parciais, ou se só os níveis existem, é algo que a literatura não pode decidir. A literatura conhece a *realidade dos níveis* e essa é uma realidade que ela conhece melhor, talvez, do que já se chegou a conhecer por meio de outros procedimentos cognoscitivos. E já é muito. (CALVINO, 2006, p.384).

Segundo Schoroeder-Mussara, a tarefa do artista vem concebida nos termos de uma operação indutiva que não só aceita, mas também confirma e sublinha a complexidade do mundo. Parece assim que “o mar da objetividade”, do qual o poeta dos primeiros ensaios dos anos de 1960 que se distanciava, encontra novamente um modo de invadir o campo da literatura. Nas poéticas dos anos 1970 e 1980 não defende, por sua vez, (e não defenderá nunca) uma postura que evoca a “rendição incondicional” do artista à objetividade; vem, ao invés, privilegiada uma postura extremamente atenta às formas do mundo, uma posição caracterizada por um olhar artístico em grau de penetrar a realidade, compreendendo objetividade não como totalidade indiferenciada e contínua, mas como multiplicidade diferenciada e descontínua.

Permanece, no entanto, certa tensão entre a tentativa de controle textual ou padronização linguística, estrutural ou combinatória de uma parte, e uma situação na qual o texto tende a vir submerso nas formas ou nos objetos, de outra. Essa situação vem ilustrada num ensaio sobre o desenho de Saul Steinberg<sup>45</sup>, *A pena em primeira pessoa*, de 1977. Em primeiro lugar, no dúplice caráter dos desenhos pela divergência entre uma única linha quebrada, contorcida, descontínua, que parece dominar o desenho, e um ajuntamento de tantas pequenas figuras lineares e filiformes, outras e outras figuras “minuciosamente ornadas”; em segundo lugar, pelo fato de que também as fronteiras entre o universo do desenho ou o mundo fora do desenho venham infringidas. Os dois universos se interpenetram, o que poderia valer também pela relação entre texto e mundo, ou seja, entre mundo escrito e mundo não escrito. O

---

<sup>45</sup> *Derrière Le Miroir*, nº 224, maio de 1977. O número da Galerie Maeght de Paris que contém este texto de Calvino é dedicado aos desenhos de Saul Steinberg.

texto (a literatura ou a arte em geral) não tende à exclusão, mas à inclusão da totalidade complexa do mundo.

A condição do texto na sua relação com o mundo é agora diversa daquela do contexto do “desafio”<sup>46</sup>. O texto não encontra mais uma justificativa em funcionar como contrapeso do mundo, que resiste sempre mais às projeções e esquematizações literárias.

Na poética de Italo Calvino no final dos anos 1970, duas tendências resultam predominantes. De uma parte, constata-se uma aceitação da natureza limitada e provisória das possibilidades cognoscitivas da literatura. Na sua fragilidade, o texto literário não representa mais que uma possibilidade entre tantas outras possíveis de resposta aos problemas do mundo. A página escrita não está em grau de impor ao mundo a própria ordem ou desenho: propõe ao invés as pequenas ordens e desenhos fragmentários ou pulvisculares, estratégia própria de Marco Polo nas *Cidades Invisíveis* e que caracterizará as atividades dos colecionadores presentes no livro *Coleção de Areia*, de 1984.

De outra parte, no entanto, existe a convicção que o artista, ainda que consciente da impossibilidade da projeção, está em grau de responder de maneira válida a complexidade do mundo. Trata-se de uma espécie de alternativa positiva e atualizada do “desafio”, segundo a qual a literatura não funciona mais como grade estruturante, mas antes como espelho caleidoscópico no qual se reflete e se multiplica de maneira variada e facetada a realidade contemporânea.

O texto *Cibernética e Fantasmas* (notas sobre a narrativa como processo combinatório)<sup>47</sup> traz a síntese de alguns percursos do pensamento de Calvino, a forma como ele entende a cultura num mundo cada vez mais dominado pela cibernética e matematização dos processos da linguagem. Fala de uma tendência que surge simultaneamente de diversas partes: a visão descontínua do mundo, aproximada do sentido de discreto, no significado matemático daquilo que se compõe de várias partes, diverso do sentido de continuidade. Tal conceito marca uma contraposição com aquele pensamento que nos parecia uma coisa fluida,

---

<sup>46</sup> Refere-se à declaração de poética expressa no texto *Desafio ao labirinto*, escrito em Il Menabò 5, Turim: Einaudi, 1962.

<sup>47</sup> Contido no livro *Assunto encerrado* (p. 196). Esse texto parte de uma conferência proferida pelo autor em várias cidades italianas, entre as quais Turim, Milão e Roma, de 24 a 30 de novembro de 1967. Também proferida sob outro título “Il racconto come operazione lógica e come mito” em outros países como Alemanha, Holanda, Bélgica, Inglaterra e França. Publicada com o título “*Cibernetica e fantasmi*” em Le conferenze dell’Associazione Culturale Italiana, em 1967-68, também publicado posteriormente na revista Nuova Corrente, em 1968, sob o título “*Appunti sulla narrativa come processo combinatório*”, dando origem a uma discussão em Caffè que resultou em uma nova intervenção do autor sob o título de *A máquina espasmódica*.

mas que se revela em nossos dias como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito de órgãos sensoriais e de controle.

Relembra o escritor que o século XIX, de Hegel a Darwin, testemunhou o êxito da continuidade histórica e da continuidade biológica. Hoje há uma inversão dessa perspectiva: constata-se que a pesquisa histórica se realiza, cada vez mais, nas curvas dos diagramas estatísticos, matematizando sobremaneira aquilo que era, na abordagem da História, o curso imanente aos fatos do mundo. Quanto à biologia, reforça Calvino, os pesquisadores Watson e Greek demonstraram como a transmissão das características da espécie consiste na duplicação de certo número de moléculas em forma de espiral, formadas por certo número de ácidos e bases: a interminável variedade das formas vitais pode ser reduzida à combinação de certas quantidades finitas.

Calvino nos deixou, ainda na década de 1980, sem ver que de lá para cá muita coisa avançou em termos de pesquisa genética: depois de desvendado o código da vida, hoje é possível reproduzi-la em laboratórios, manipular células-troncos e material fetal, com vistas à criação de novos órgãos: também aqui é a teoria da informação que age com seus modelos. Como disse o escritor italiano, os processos que pareciam mais inacessíveis a uma formulação numérica, a uma descrição quantitativa, são traduzidos em modelos matemáticos, numa espécie de desforra da descontinuidade, da divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo que é fluxo contínuo.

Em outros domínios do conhecimento, embora nascida e desenvolvida em território bem diferente, a linguística estrutural tende a configurar-se num jogo de oposições tão simples quanto o da teoria da informação: e mesmo os linguistas passaram a raciocinar em termos de códigos e mensagens, procurando estabelecer a entropia da linguagem em todos os níveis, inclusive o literário. O escritor italiano menciona os métodos da escola francesa da semântica estrutural de A. J. Greimas, que analisa a narratividade de todo discurso, de forma que possa ser reduzida a uma relação entre “actantes”.

Relembra Calvino que, após um intervalo de uns trinta anos, reapareceu na ex-União Soviética, uma escola “neoformalista” que aplica as pesquisas cibernéticas e a semiologia estrutural na análise literária. Tendo a frente o matemático Kolmogorov, essa escola desenvolveu estudos de cientificidade acadêmico formal, baseados no cálculo das probabilidades e na quantidade de informação dos textos poéticos.

Em *Se um viajante*, a escola neoformalista vem figurativizada na perspectiva da personagem Lotaria, que faz uso do computador para cercar a quantidade de vezes que os vocábulos aparecem no enredo, de forma a circundar um campo semântico capaz de orientar as temáticas presentes na obra, obviamente, propondo uma releitura junto às demais correntes da crítica literária.

Calvino transfere para a ficção questões que colocara antes nesse texto sobre a literatura na relação com o mundo cibernético, de forma a identificar um jogo combinatório que remete aos primórdios da narrativa oral e chega aos nossos tempos com toda essa teorização e prática das escolas estruturalistas.

Podemos destacar em *Se um viajante* os diferentes níveis em que essa reflexão está figurativizada: em termos formais, vamos encontrar uma arquitetura que se desenvolve num jogo binário de romances interrompidos e o romance que se desenvolve como moldura, de onde se projetam todos os outros.

Ademais, essa concepção do mundo cibernético e matemático, dimensão significativa de nossa cultura, é figurativizado nesse romance como um jogo da proliferação de signos numa perspectiva de labirinto de espelhos no romance-*incipit* *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, também identificado como o romance lógico-geométrico.

Na voz de narrador personagem, um grande executivo de uma corporação financeira, desdobra-se mais uma face (eminentemente caleidoscópica, a refração das imagens nos espelhos) do projeto que vai dar corpo ao romance: as vozes narrativas que se desdobram numa rede de outras vozes narrativas dentro e fora do romance; a figura feminina da Leitora, personagem do romance-moldura, que se desdobra em todas as outras personagens femininas dos romances-*incipits*, os exercícios autorreflexivos sobre estilos literários e épocas, figurativizados em cada um dos dez romances, o modo como se desenvolve o fluxo do pensamento e fluxo da escrita dos narradores-personagens nas lembranças de suas vidas, numa confluência atemporal de imagens. O espaço/tempo que se multiplica nas viagens do narrador-personagem do *incipit* *Se um viajante numa noite de inverno*, bem como do Leitor, protagonista do romance-moldura, que persegue as trilhas de livros que sempre lhe escapam.

Todo esse conjunto que dá forma à multiplicidade é refratado nesse magnífico *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, cujo signo espelho será fundamental para os deslocamentos do pensamento e das estratégias do personagem. Ainda nesse romance

encontramos um verdadeiro catálogo de imagens que remetem ao mundo borgiano que vai da erudição do mundo científico à contemplação da transcendência cosmológica, tão presentes em *O Aleph*.

Além disso, o texto escrito pelo autor criador Silas Flannery nos fornece no próprio título a síntese do projeto de *Se um viajante*, composto sob o signo da multiplicidade de redes que se entrelaçam e se entrecruzam, dando ao romance uma dimensão significativamente dialógica do processo narrativo.

Entretanto, não tardei a direcionar minhas pesquisas para um tipo de objeto antigo bem mais ilustre e sugestivo: as máquinas catóptricas do século XVII, pequenos teatros de vários tipos em que se vê uma figura multiplicar-se segundo a variação do ângulo formado pelos espelhos. Meu projeto consiste em reconstruir o museu criado pelo jesuíta Athanasius Kircher, autor de *Ars Magna lucis et umbrae* (1646) e inventor do “teatro políptico”, no qual uns sessenta espelinhos que forram o interior de uma grande caixa transformam um galho em floresta, um soldadinho de chumbo em exército, um livrinho em biblioteca. (CALVINO, 1999, p.166).

[...]

Junto com uma irradiação centrífuga que projeto minha imagem ao longo de todas as dimensões do espaço, eu gostaria que estas páginas reproduzissem também o movimento oposto, pelo qual me chegam dos espelhos as imagens que o olho nu não consegue abraçar. De espelho em espelho \_ acontece-me às vezes sonhar \_ a totalidade das coisas, o universo inteiro, a sapiência divina poderiam concentrar enfim seus raios luminosos em num único. Ou talvez o conhecimento do todo esteja sepultado na alma e um sistema de espelhos que multiplicasse minha imagem até o infinito e restituísse sua essência numa imagem única que me revelasse a alma do todo que se esconde na minha. (CALVINO, 1999, p.170).

O momento decisivo da realização do objeto estético em *Se um viajante* fica a cargo dos leitores, tão diversificadamente personificados nos leitores-personagens, mas principalmente nas declarações de poética da Leitora.

No capítulo 1, a voz narrativa parte abertamente para um diálogo com o leitor, com objetivos declarados de contar com a sua interlocução no processo da escrita, indagando ironicamente sobre o horizonte de expectativas desse “você”, para o qual se dirige num alto grau de metanarratividade. Da mesma forma, procedem os demais narradores em primeira pessoa em todos os *incipits* de romance: narram simultaneamente o que vivem, problematizam o processo da escrita concomitantemente ao da vida e dialogam com o leitor.

Os *incipits* são compostos e ao mesmo tempo narrados por uma personagem em primeira pessoa que se vê emaranhada na trama da escrita e em meio ao um trio amoroso, cuja disputa pelo feminino está no centro dos impasses, do estilo, dos retrocessos, das obsessões que pesam no caráter social, nos dissídios do amor, nas contrafações e mistificações operadas pela indústria cultural.

O mal-estar que atinge a escrita e o homem que se debate num aflito anseio de comunicar suas experiências, suas solidões, suas obsessões na mente conturbada pela angústia, atinge a escrita dos romances que, por meio de uma entonação fortemente paródica e irônica, deixa vir à tona um clima de irremediável angústia, legando ao interlocutor a interpretação de níveis dessa realidade, propondo-o a dar continuidade à aventura humana pelo ato da leitura, ação em que deposita toda a possibilidade de intercambiar a experiência da arte, da cultura e do conhecimento.

Quando Calvino fala do desaparecimento da figura do autor, tal como hoje é visto por nós, evidencia esse problema na fala dos narradores-personagens de *Se um viajante*: os níveis de realidade que experimenta o leitor seguem os diversos graus de aproximação e distanciamento com a figura do autor: a pessoa eu, que se fragmenta em diferentes figuras, num eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito, num eu empírico que está atrás do eu que escreve e num eu mítico que serve de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor que escreve se dissolve: a “personalidade” do autor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo de escritura. O autor constrói para seu texto aquilo que Bakhtin chama de autor criador, aquele que será responsável pela criação de outros tantos autores no interior da obra: “Marana prosseguiu expondo suas teorias, segundo as quais o autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções” (CALVINO, 1999, p.184)

Em *Se um viajante*, escrever não consiste mais em narrar, mas em dizer que se narra, é uma voz viva que se narra, é um dizer que é narrado, e aquilo que se diz se identifica com o próprio ato de dizer, é a vida como experiência em *devir* que é narrada, vive-se à medida que se narra, e vice-versa:

Isso é tudo que você sabe sobre mim, mas é suficiente para que possa sentir-se levado a investir parte de si próprio neste eu desconhecido, assim como fez o autor, que, sem ter tido a intenção de falar de si mesmo, decidiu denominar “eu” sua personagem e quase subtraí-la aos olhares, para não precisar nomeá-la nem descrevê-la, porque qualquer outra denominação ou atributo a teria definido melhor que esse despojado pronome; até mesmo pelo simples fato de escrever a palavra “eu”, o autor se vê tentando a pôr neste “eu” um pouco de si próprio, um pouco daquilo que sente ou imagina sentir. (CALVINO, 1999, p.22).

Além das vozes narrativas que se multiplicam e se diferenciam em estilos, assinalando as fases da trajetória do escritor Calvino, inseridas num contexto maior da produção literária e da crítica estética, a obra em estudo, cujos procedimentos metaliterários alcançam a máxima explicitação e figurativização, apresenta em forma de paródia e hipérbole os fantasmas

cibernéticos, encenando organizações situadas em metrópoles como Nova York e Tóquio. São constantes as piscadelas interrogativas para a crítica literária sobre relação entre literatura e cibernética e o modelo estruturalista de análise literária:

[...] e entregue a um computador a tarefa de realizar tais operações, teremos a máquina capaz de substituir o poeta e o escritor? Assim como já temos máquinas que leem, máquinas que traduzem, máquinas que resumem, teríamos, então, máquinas capazes de criar e compor poemas e romances? (CALVINO, 2006, p. 203)

Para o escritor italiano, o que interessa nem é tanto se esse problema tem solução prática – porque, afinal, não valeria a pena construir máquina tão complicada –, mas sua viabilidade teórica, que poderia abrir uma série de conjecturas insólitas. A propósito, vejamos o que diz o narrador:

As razões que levaram Marana a visitar o velho romancista não ficam muito claras no conjunto da correspondência: às vezes parece que ele se teria anunciado como representante da OEPHLW (Organization for the Electronic Production of Homogenized Literary Works), de Nova York, e oferecido a Flannery assistência técnica para terminar o romance (“Flannery estava pálido, tremia, apertava o manuscrito contra o peito. ‘Não, isso não, dizia, ‘não permitirei jamais...’”) (CALVINO, 1999, p.126).

A sociedade dos simulacros representada por Marana atira seus tentáculos sobre o velho escritor em crise. A figura do *ghost writher*, hoje tão comum nas grandes metrópoles, e a imagem do escritor com seu manuscrito apertado contra o peito demonstra o impasse das questões que o próprio autor Calvino nos coloca sobre o destino da literatura nos tempos cibernéticos, à mercê de uma linha produtivista da arte jamais vivenciada pela literatura. Todavia, para que esse mercado tenha êxito, é forçosa a participação dos leitores, mesmo como cobaias:

Se a concentração na leitura atinge certo nível com certa continuidade, o produto é válido e pode ser lançado no mercado; se, ao contrário, a concentração diminui e oscila, a combinação é descartada, e seus elementos são decompostos e reutilizados em outros contextos. “O homem de avental branco arranca uma após outra as folhas do encefalograma, como se fossem páginas de um calendário. “De mal a pior”, constata. “Daí não sai nem mais um romance que preste. Ou é o programa que precisa de revisão, ou é a leitora que está ultrapassada.”

[...]

Contemplo os traços delicados, entre os antolhos e a viseira, impassíveis também por causa dos tampões nos ouvidos e da barbela que lhe imobiliza o queixo. Qual será o destino da leitora? (CALVINO, 1999, p.132).

Mesmo num contexto altamente tecnologizado em linhas de produção, a relação entre a produção literária e a recepção continuam imprescindíveis. É na atividade leitora que a máquina pode entrar em curto-circuito e o produto não corresponder às expectativas que se

têm para o mercado. A cena lembra bastante uma sala de tortura tão comum nos anos da repressão, parodia interrogativamente tanto as pesquisas vanguardistas cibernéticas quanto o mercado editorial na era tecnológica. Na pergunta “Qual será o destino da leitora?” coloca-se a preocupação com o destino da leitura em meio à máxima coisificação da arte, num mundo em que as leis do consumo imperam sobre as idiosincrasias da criatividade humana.

Uma experiência de grande relevância para a trajetória poética e crítica de Italo Calvino acontece com sua aproximação do OuLiPo, grupo que se afirma ao realizar experiências entre matemática e literatura na França. Sob o signo do divertimento e do chiste, Raymond Queneau e alguns amigos matemáticos fundaram o Ouvroir de Littérature Potentielle, a qual é vista por Calvino como uma expressão da Academia de Patafísica, como uma espécie de academia do esgar intelectual, fundada por Jarry. Apesar dos chistes e do divertimento, Calvino recorda que a origem das pesquisas do OuLiPo sobre a estrutura matemática da sextina, usadas pelos trovadores provençais e por Dante, não são menos austeras que as dos cibernéticos soviéticos.<sup>48</sup>

Queneau, acentua Calvino, é o autor de um livro intitulado *Cent Mille milliards de poèmes*, que, mais que como volume, apresenta-se como um modelo rudimentar de máquina para a construção de sonetos um diferente do outro. Podemos inferir, portanto, que o modelo binário presente nos dez *incipits* de romances em *Se um viajante*, narrados em estilos diferenciados, resulta, além da tradição provençal e russa, também da experiência no convívio com os franceses oulipianos.

A despeito dessa experiência vanguardista, Calvino segue uma trajetória sempre muito pessoal e coerente com os princípios estruturantes de uma poética que assimila antropofagicamente os experimentos, por isso ultrapassa os caminhos estruturalistas como método de composição e interpretação, considerado por ele como primeiro degrau da gramática e da sintaxe narrativa de sua obra.

O jogo combinatório dos movimentos binários dos *incipits* em *Se um viajante* é projetado pelo desejo da Leitora, que lança o escritor rumo às possibilidades narrativas, procedimento que logo ultrapassa o plano dos conteúdos, para propor como objeto de

---

<sup>48</sup> Segundo Calvino, após um intervalo de uns trinta anos, reapareceu na União Soviética uma escola “neoformalista” que aplica as pesquisas cibernéticas e a semiologia estrutural na análise literária. Encabeçada pelo matemático Kolmogorov, essa escola dirige estudos de cientificidade acadêmica formal, baseados no cálculo das probabilidades e na quantidade de informações dos textos poéticos.



discussão a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor, que é o cerne da metanarrativa apresentada nesse romance sob as mais variadas formas. A escrita não consiste mais em narrar, mas em dizer que se narra, é o que fazem os personagens-narradores, tanto na moldura quanto nos *incipits*, e a pessoa psicológica do antigo narrador é substituída por eu viajante, que se situa apenas por sua posição no discurso.

Apesar de ser a mais complicada e imprevisível de todas as máquinas, o homem está iniciando o entendimento de como se desmonta e como se torna a montar a linguagem. Os diálogos entre o escritor atormentado e o embusteiro Ermes Marana demonstram essa demanda do Calvino teórico, assim como os erros de encadernação que ocorrem na gráfica são encenações dessa polêmica entre as produções humanas e cibernéticas no trato com a literatura. “Explicou-me que um computador devidamente programado pode ler um romance em poucos minutos e fazer uma lista de todos os vocábulos contidos no texto, por ordem de frequência”. (CALVINO, 1999, p. 191).

Calvino, portanto, não investe apenas na forma do romance como multiplicidade, expõe as teorias a ela relacionadas em estilizações polêmicas entre as personagens. A multiplicidade como valor literário assume várias formas e não está necessariamente ligada à multiplicação tecnológica. As máquinas como meios *versus* as funções leitora e criativa ocupam um lugar polêmico no enredo.

A ideia de que Lotaria leia meus livros desse modo me cria problemas. Agora, toda vez que escrevo uma palavra, já a vejo submetida à centrífuga do cérebro eletrônico, classificada por frequência ao lado de outras palavras que não sei quais possam ser, e pergunto a mim mesmo quantas vezes a utilizei, sinto a responsabilidade da escrita pesar toda sobre essas sílabas isoladas, tento imaginar as conclusões que se podem extrair do fato de que utilizei essa palavra uma ou cinquenta vezes. (CALVINO, 1999, p.193).

Essa polêmica ocupa boa parte dos embates entre Marana e Flannery, os caminhos da literatura no mundo globalizado das produções: a utilização de uma máquina capaz de reproduzir, após se apropriar da fórmula dos romances, as características inconfundíveis da personalidade do escritor, que se vê ele próprio polarizado e atraído por essas possibilidades de contrafação autoral. Ao levar em consideração a possibilidade dos falsos Flannery produzidos em série, o autor vê outra possibilidade além das meras contrafações, que poderiam ser aquelas contidas numa sabedoria refinada e secreta da qual eles próprios autênticos estariam totalmente desprovidos:

Explicou-me que a grande habilidade dos japoneses em fabricar equivalentes perfeitos dos produtos ocidentais estendiam-se à literatura. Uma empresa em Osaka conseguiu apropriar-se da fórmula dos romances de Silas Flannery e chegou a produzir textos absolutamente inéditos, de primeira qualidade, a ponto de ter invadido o mercado mundial. Uma vez retraduzidos em inglês (ou melhor, traduzidos para o inglês, do qual fingiam ser traduzidos), nenhum crítico saberia distingui-los dos Flannery verdadeiros.

[...]; fui tomado também de uma atração inquieta por essas contrafações, esses enxertos de mim mesmo que brotam nos solos férteis de outra civilização. (CALVINO, 1999, p.183).

São questões de centro colocadas por Calvino no texto *Cibernética e Fantasmas* (2006:96), quando o autor indaga sobre como funcionaria essa máquina ao lidar com as idiossincrasias que cercam o processo criativo:

[...] com os mais ciosos atributos da intimidade psicológica, da experiência, da imprevisibilidade das mudanças de humor, os sobressaltos, as aflições e iluminações interiores. E o que seriam eles, senão um número correspondente de campos linguísticos, dos quais podemos tranquilamente chegar a estabelecer léxico, gramática, sintaxe e propriedades permutativas? Qual seria o estilo de um autômato literário? Penso que sua verdadeira vocação seria o classicismo: o banco de testes de uma máquina poético-eletrônica será a produção de obras tradicionais, de poesias com formas métricas fechadas, de romances com todas as normas. Nesse sentido, a utilização que a vanguarda literária fez até agora das máquinas eletrônicas ainda é demasiado humana. (CALVINO, 2006, p.203-204).

Em nenhum outro romance, segundo nossa perspectiva, houve uma migração tão contundente das reflexões do teórico Calvino como nesse romance de 1979: tanto estão presentes no plano do discurso quanto no plano narrativo, numa confluência recíproca entre eles, verbalizada pelos narradores e leitores-personagens.

As soluções paródicas a essas questões são criativamente trabalhadas nas vozes autorais que se multiplicam à medida que ocorrem as suspensões das leituras, as desestruturações formais, nas repetições, nas misturas das partes de diferentes romances. Nesse caso, a máquina de encadernação atua na produção da desordem, uma desordem intencionalmente calculada para resultar no efeito da multiplicidade. Desordem que causa diferentes reações, de acordo com a expectativa de cada leitor. A intenção de quebrar os nexos lineares da leitura surge da necessidade de produzir desordem, como uma reação a uma sua produção anterior de ordem.

Um momento, olhe o número da página. Não é possível! Da página 32 você retornou à 17! O que você considerou um rebuscamento estilístico do autor não passa de erro de impressão: repetiram duas vezes as mesmas páginas. O erro se deu durante o

processo de encadernação: um livro é feito de cadernos; cada caderno é uma grande folha na qual se imprimem dezesseis páginas, que depois são dobradas em oito; no momento da colagem dos cadernos, pode ocorrer que dois cadernos iguais sejam inseridos no mesmo volume; é um acidente que acontece de vez em quando. Você folheia ansiosamente as páginas seguintes para encontrar a de número 33, se é que ela existe; um caderno em duplicata seria um inconveniente de pouca importância; o dano irreparável ocorre quando o livro vem com um caderno a menos, que de certo foi parar em outro exemplar, no qual ele será uma duplicata.

[...]

Eis de novo a página 31, 32... E o que vem depois? De novo a página 17, pela terceira vez! Mas que raio de livro lhe venderam? (CALVINO, 1999, p.32-33).

Além dos problemas na fase da encadernação, o tradutor Ermes Marana defende a teoria da mistificação e contrafação da literatura, ele próprio responsável por misturar os enredos escritos por Silas Flannery. Marana representa a máquina humana que desorganiza e coloca em cena a questão do romance apócrifo. O incidente na gráfica e a figura do tradutor são, portanto, alguns dos elementos responsáveis pela instalação do caos na produção e na circulação dos livros que, na verdade, resultam na construção de um projeto bem calculado do autor-personagem Flannery, que materializa o processo combinatório, calculado pelo autor real, que as aventuras do próprio Marana vão costurar.<sup>49</sup>

– Uma editora é um organismo frágil, caro senhor. Basta que num ponto qualquer alguma coisa saia do lugar e a desordem se alastra, o caos se abre sob nossos pés. Desculpe-me, quando penso nisso chego a ter vertigens. – E cobre os olhos, como se estivesse sendo perseguido pela visão de milhões de páginas, de linhas de palavras que redemoinham na poeira. (CALVINO, 1999, p. 102).

Em *Se um viajante*, a retomada dessas experiências iniciadas com o grupo Oulipo serão marcadas sob o fluxo da multiplicidade e do jogo combinatório. O sentido da multiplicidade na obra também será responsável pela organização de um sistema dialógico tanto das instâncias discursivas intrínsecas quanto extrínsecas, apoiados na presença de diferentes tipos de textos e autores, de forma que o potencial narrável, o plurilinguismo e a polifonia se transformam na base arquitetônica da obra. O romance, por ter relação com as diferentes tradições culturais, passa a existir como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros, criando formas discursivas da comunicação interativa em suas combinações e possibilitando o progresso da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas enunciações ordinárias.

<sup>49</sup> Marana, ao mesmo tempo em que desorganiza, também justifica como um *Deus ex machina* o projeto de Calvino, como veremos no desenvolvimento do trabalho.

A intertextualidade paródica que retoma essa polêmica sobre a concepção estruturalista é responsável pelos bons momentos de humor que a obra nos proporciona, principalmente no longo diálogo entre a personagem Lotaria e o autor-personagem Silas Flannery:

Perguntei a Lotaria se já lera algum dos livros que eu lhe emprestei. Respondeu que não, pois aqui ela não dispõe de computador.

– Assim, posso de imediato dispor de uma leitura completamente acabada – disse-me Lotaria –, com inestimável economia de tempo. O que é de fato a leitura de um texto senão o registro de certas recorrências temáticas, certas insistências de formas e significados? A leitura eletrônica me fornece uma lista das frequências [...]. Naturalmente as mais altas são as registradas pelas listas de artigos, pronomes, partículas; mas não é nisso que detenho minha atenção. Concentro-me logo nas palavras mais ricas de significado, aquelas que podem dar uma imagem bastante precisa do livro.

Lotaria me trouxe alguns romances transcritos eletronicamente na forma de listas de vocábulos por ordem de frequência. (CALVINO, 1999, p.190-191).

*Se um viajante* ambiciona, com o seu projeto voltado para relação da escritura com a leitura, demonstrar que a composição literária pode até seguir avante nos processos cibernéticos, mas a estação de seu florescimento será sempre a leitura.

Nesse sentido, mesmo que entregue à máquina, a literatura continuará sendo um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de toda a sociedade e de toda época. A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê; o que desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos a atribuir funções que não lhe competem, o autor como expositor da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como usuário de órgãos sensoriais e interpretativos mais receptivos que a média; o autor, esse personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, declamador de conferências nos círculos culturais. (CALVINO, 2006, p. 206).

Parafraçando Calvino, a modernidade cibernética presente em *Se um viajante* não visa somente ao diálogo com as tonalidades da “cor do tempo”, mas constitui sua própria arquitetônica, afirmada na multiplicidade do narrável, como possibilidade de uma nova linguagem para a literatura em consonância com os leitores contemporâneos que se propõe a formar e com aqueles com os quais deseja se comunicar na posteridade.

Enfim, para Calvino, o romance é uma grande rede, rede essa tecida pelo grande tempo da literatura. Sobre a relação com a vida, o autor italiano sabe que cada uma é também

uma biblioteca, uma enciclopédia, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser remexido e reordenado de todos os modos possíveis.

### 3.4 A concepção do conto e do romance-moldura

Sobre o percurso de Calvino entre conto e romance, Francesca Bernardini escreve um ensaio valoroso *La narrativa del'último Calvino: Tra racconto e romanzo*.<sup>50</sup> Segundo a estudiosa, se excluir *A trilha dos ninhos de aranha*, romance publicado em 1947, a medida preferida por Calvino parece ser aquela breve do conto, experimentada e explorada pelo autor em todas as suas possibilidades: do conto autônomo, segundo o modelo tradicional, ao conto longo (ou romance breve), do conto-ensaio ao fragmento inserido em um contexto complexo como *As cidades invisíveis*, de 1972. De resto, não se deve esquecer que Calvino iniciou sua carreira de escritor com a publicação de contos em revistas e que, por diversas vezes, declarou: “[...] sempre fui mais um autor de contos que de romances”.(CALVINO, 1999, p.269).

O fato é que nascem as três *fábulas heráldicas*, depois intituladas *Nossos Antepassados* (1960), *A especulação imobiliária* (1957), *A nuvem de Smog* (1958) e, por fim, *A jornada de um escrutinador* (1963), que já antecipa por meios diversos uma nova forma.

Resultado de tudo isso é estruturalmente a exibição de um duplo nível da narração. Em termos genettianos: aquele da história e aquele do discurso<sup>51</sup>, depois bastante presente nas *Cosmicômicas* (1965). Já no *A trilha dos ninhos de aranha*, todavia, o discurso já tinha para si um espaço reservado no capítulo nono.

---

<sup>50</sup> In: AVANGUARDIA. *Rivista di Letteratura contemporanea*. Nº 4, ANNO 2, Ed. Pagine, Roma, 1997.

<sup>51</sup> Retomando e aprofundando pressupostos do formalismo e do estruturalismo, teóricos como Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, entre outros, investigam o processo de construção da narrativa. Orienta-os a concepção de que o relato é uma organização verbal dos elementos interativos que instituem um universo imaginário. Para identificar tais elementos e estabelecer suas correlações, Todorov e Genette partem da distinção básica dos níveis da narrativa: história e discurso, já definidos por Tomachevski de fábula e trama. Ambos insistem na absoluta interdependência entre os dois níveis, visto que a história - o conteúdo narrativo - só se configura mediante o discurso, enquanto o discurso se perfaz pela atualização da história. A determinação dos elementos pertencentes a cada um dos níveis enfatiza não só a convergência entre estes como a reciprocidade de influências entre aqueles. Assim, as ações das personagens e as relações entre elas sofrem os efeitos do tratamento dispensado à temporalidade, aos diferentes modos de representação e à perspectiva ou focalização. Enquanto ato produtor da narrativa, o discurso só se formaliza pela mediação de um agente, que se torna, então, responsável por sua enunciação. O narrador é esse sujeito, e para ele convergem todos os componentes do processo discursivo.

No entender de Calvino, exaurido aquele arremesso histórico da ideia utópica, representada por esse romance, a realidade apresenta-se para ele, no decorrer dos anos, sempre mais contraditória, caótica, labiríntica. Exposta a fratura entre sujeito e objeto, entre interioridade e o mundo, cada vez mais incurável, o romance não pode mais representar um universo que é também para ele, como para Gadda, inextrincável, emaranhado, transformando-se num gênero impraticável.<sup>52</sup>

O romance permanece, todavia, um polo de atração que condiciona estrutural e formalmente a obra narrativa do último Calvino: a reproposição da medida breve acompanhada da escolha da organização de textos em ciclos, no qual um conto singular, autônomo, “dialoga” e interage com outros. O primeiro experimento constituído nesse sentido é a Trilogia, ao interno da qual os três textos são conciliados, acomodados nas dimensões alegórica e metaliterária, que progride em *O visconde partido ao meio* (1952) ao *Barão nas árvores* (1957), findando em *O cavaleiro inexistente* (1959). É sintomático que, muitos anos depois, a qualificação de romance venha, logo no seu início de abertura, atribuído a um texto como *Se um viajante numa noite de inverno*, que é a negociação do romance, ou melhor, a afirmação da impossibilidade de concluir e, conseqüentemente, de escrever um romance.

O que era apenas enxerto vai se desenvolver em dialogismo intrínseco na organização da obra de Calvino: trilogias; romances e contos que giram em torno de uma moldura: *Cidades invisíveis* (1972), *Castelos dos destinos cruzados* (1973) e, por fim, a forma mais acabada do dialogismo intrínseco em *Se um viajante*, romance que se apoia na pluridiscursividade como arquitetônica: variedade estilística dentro de um mesmo romance e um vigoroso dialogismo extrínseco no diálogo com outras obras e autores nas citações, paráfrases, paródia, alusões, estilizações – uma busca de se fazer comunicar e renovar o veio romanesco.

Quando Silas Flannery apresenta ao leitor “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino *Se um viajante numa noite de inverno*”, de início coloca aquela que será a proposta dos *incipits* interrompidos: “Talvez minha verdadeira vocação fosse essa e eu a tenha frustrado. Teria podido multiplicar meus eus, anexar a mim os eus alheios, simular uma espécie de eus opostos entre si ou opostos a mim mesmo” (CALVINO, 1999, p.185).

---

<sup>52</sup> Demonstram-no os projetos, encaminhados a um bom ponto e depois abandonados, dos romances *La collana della Regina* e *I giovani Del Po*.

Para Bernardini, Calvino segue uma estrada oposta à gaddiana: se Gadda dilata o romance que não pode se fechar e cresce sobre si mesmo, transformando-se em um duplo da realidade, Calvino explora o labirinto pedaço a pedaço, e não podendo dar ao presente um mapa completo, fornece os fragmentos daquele mapa, consignando-o ao futuro. Ponto importante apresentado em *Se um viajante*, no qual o texto é também voltado para o leitor do futuro.

A autora chama atenção para a recorrência do tema e a imagem do mapa no último Calvino, no *Conde de Montecristo*, a conclusão do *Ti com Zero* (1967), em *As Cidades invisíveis*, findando em um dos seus últimos contos, *Um rei à escuta*, reunido na obra póstuma *Sob o sol-jaguar* (1986). Entretanto, o projeto não fornece uma descrição do mundo e evita, dessa forma, o risco de cair nos equívocos do naturalismo ou do realismo mimético, com consequente aceitação da situação dada. Funciona propenso ao contraste, a uma forma de tensão moral de resistência, perseguindo uma visão não unívoca, dogmática do real, mas relativista, conjectural, probabilística, a qual corresponde em matriz literária a uma narrativa organizada sobre princípios matemáticos do processo combinatório e, em consequência, em estrutura aberta. O processo combinatório vai atingir em *Se um viajante* a forma ideal para expressar o potencial narrável, perseguido pela proposição dos dez *incipits*, um número referencial para expressar as vias descontínuas do percurso romanesco.

O experimentalismo de Calvino se qualifica, já nos anos 1950, mas com maior consciência teórica nos anos 1960, como busca de uma forma nova, a partir da dissolução dos gêneros literários, segundo uma tendência, de resto, típica dos anos 1990. As novelas, ou os contos, vêm organizados em antologias complexamente estruturadas; os textos se concatenam nesses anos em verdadeiras constelações, com retomadas e conquistas em temas sucessivos.

Bernardini observa o processo calviniano como aquele em que o conto tende ao romance, de forma que o texto breve conquista a complexidade da narração de amplo fôlego. Cita, por exemplo, uma tipologia que se restringe substancialmente em duas possibilidades: a antologia (*Marcovaldo*, 1963); os contos (*Cosmicômicas*, *Palomar*, 1983; *Sob o sol-jaguar*, 1986) e a estrutura à moldura (*cornice*) (*O castelo dos destinos cruzados*, 1969 e 1973; *As cidades invisíveis*, 1972; *Se um viajante numa noite de inverno*, 1979).

Se a singularidade de um conto cria uma imagem e se desenvolve privilegiando o nível literário e o prazer da escritura, é o discurso que informa a antologia e que não se interrompe com o fim material do livro, que é ilusório. A antologia não se configura como “uma simples

junção de textos”, mas como um “macrotexto”. Segundo a definição de Maria Corti: “[...] cada conto é uma microestrutura que se articula com uma macroestrutura, por isso o caráter funcional e informativo da antologia. A unidade é assegurada pela combinatória dos elementos temáticos e/ou formal que atua na organização de todos os textos e da progressão do discurso”. (CORTI apud BERNARDINI, 1997, p, 11)

Ao situar a perspectiva de Maria Corti, Bernardini esclarece que em Calvino as condições anunciadas pela ensaísta se realizam, não apenas na singular antologia a coordenar os microtextos entre eles, mas também no encontro entre as antologias sucessivas, de modo a fazer confluir os macrotextos em um *corpus*.<sup>53</sup>

A elaboração de um projeto maior se desenvolve no giro de poucos anos, suficientes, todavia, para delinear uma nova poética esclarecida, em matriz poética, de importantes ensaios, como *A prateleira hipotética* (1967) e *Cibernética e Fantasmas* (1968), que problematizam e propõe a narrativa ficcional como processo combinatório.

Nas *Lições americanas*, publicação póstuma em 1988, Calvino cita sua própria experiência como exemplo da “tensão narrativa” e de “densidade” expressiva e como ponto de partida para as experimentações sucessivas; leia-se, em particular, uma página da lição dedicada à Rapidez:

Desde o início, em meu trabalho de escritor esforcei-me por seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo. Em minha predileção pela aventura e a fábula buscava sempre o equivalente de uma energia superior, de uma dinâmica mental. (...) Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável.

É difícil manter esse tipo de tensão em obras muito longas; ademais, meu temperamento me leva a realizar-me melhor em textos curtos \_ minha obra se compõe em sua maior parte de *short stories* (...). É verdade que a extensão ou brevidade de um texto são critérios exteriores, mas falo de uma densidade especial que, embora possa ser alcançada também nas composições de maior fôlego, tem sua medida circunscrita a uma página apenas. (CALVINO, 1990, p. 61-62).

---

<sup>53</sup> O caso quantitativamente mais relevante é constituído dos contos “cosmicômicas”: antes da publicação em volume (*As cosmicômicas*, 1965; *Ti com zero*, 1967), alguns contos foram publicados a partir de 1964 em revistas (“*Il Caffè politico e letterario*”, “*Almanaco Letterario Bompiani*”, “*Rendiconti*”, “*Nuova Corrente*”) e no jornal diário “*Il Giorno*”; em 1968 chega *A memória do mundo e Outras histórias cosmicômicas* em uma edição não comercial do Clube dos Editores, que reúne seis contos trazidos d’*As cosmicômicas*, seis do *Ti com zero* e oito inéditos em volume, segundo um procedimento de desmontagem e remontagem estrutural já experimentado na segunda série dos contos de *Marcovaldo*, com uma distribuição dos textos em cinco sessões temáticas, cada uma com quatro histórias, estrutura que indubitavelmente sacrifica o valor semântico e o discurso do texto a favor da dimensão narrativa.



Em outros ensaios, Calvino já havia sublinhado a importância da imagem<sup>54</sup> como ponto de partida para a máquina, para a engrenagem narrativa, preexistente à escritura e que conseguia manter sua autonomia, em nível de literariedade, com relação ao discurso. Na citação acima, o escritor esclarece que a imagem não é a tradução plástica, mas a concretização de uma tensão intelectual que só pode se transformar em expressão artística por meio de uma busca formal e exercício estilístico.<sup>55</sup>

Silas Flannery, ao refletir sobre a ideia da interdependência entre o mundo escrito e o livro que ele deveria escrever, apresenta a imagem de uma borboleta como percurso de sua escritura:

Ponho o olho na luneta e a aponto para a leitora. Entre seus olhos e a página, esvoaça uma borboleta branca. Seja o que for que ela esteja lendo, certamente a borboleta lhe capturou a atenção. O mundo não escrito culmina naquela borboleta. O resultado que tenho de esperar é algo de preciso, íntimo e leve. (CALVINO, 1999, p.176).

O escritor cria uma imagem poética capaz de direcionar a escrita numa perspectiva de precisão, intimidade e leveza, um centro de captura da total atenção da leitora sobre o texto narrado, que possa ser a contraparte do mundo não escrito, oferecendo-se ao olhar interpretativo do leitor, num equilíbrio entre escritura e leitura.

Calvino declara que “a página tem o seu bem”, alcança o seu equilíbrio, a sua harmonia, com um notável efeito de transparência e de perfeição (particularmente em *Cidades invisíveis*, mas já, em muitos contos, “*cosmicômicas*”) graças à tensão dinâmica e dialógica entre história e discurso, que informa o texto *ab origine* de tal modo a alcançar a espessura narrativa também a dimensão ensaística, metaliterária e autorreflexiva. A tensão provocada pelas imagens que se desenvolvem poeticamente em cada *incipit* ao mesmo tempo em que se forma a espessura autorreflexiva do fazer romanesco, como discurso sobre o conflito da

---

<sup>54</sup> Observar como o exercício estilístico acontece nos termos de uma busca formalista, a imagem para Calvino é tão importante como para o poeta na poesia, e está inserida na organização formal intelectual no trabalho com o material.

<sup>55</sup> Ainda sobre a lição sobre a *Rapidez*, Calvino define *As cidades invisíveis* como apólogo e pequenos poemas em prosa (*petits-poème-em-prose*) pelo gênero e forma, fornecendo-nos uma indicação preciosa. Para Bernardini, a prosa de Calvino, das *Cosmicômicas* em diante, mostra ser nutrida também da prosa de arte e da linguagem poética novecentista do fragmento de ascendência simbolista, hermética, certamente não na busca de ornamentações de fácil efeito ou de rabiscos regressivos e estetizantes, mas em função do discurso e da dialética com outros códigos, com finalidade expressiva e cognoscitiva, como o escritor esclareceu já no *O desafio ao labirinto*.

escritura e da função do escritor vão constituir o sentido profundo da concepção de *Se um viajante*.

Tal procedimento é responsável pela polifonia discursiva dos conteúdos da crítica da ideologia, dos conteúdos filosóficos, da conquista técnico-científica, bem como pela intensa metanarrativa na exibição dos artifícios dos mecanismos de construção do texto e problematização teórica da linguagem romanesca. A função da literatura, a relação autor-leitor, a escritura-sociedade, o caráter aberto do texto, o problema da autoria e o seu valor original, entre outros, orquestram as partituras na aparente desordem dos enredos perseguidos pelos leitores.

Nesse contexto, inscreve-se como princípio formal e assume significado o plurilinguismo intencional, ao colocar no mesmo nível e fazer interagirem os diversos subgêneros romanescos, da tradição áulica ao popular, em função do abaixamento cômico e parodístico, mas também com a intenção voltada ao catálogo de possibilidades,<sup>56</sup> que é o princípio de *Se um viajante*: o conto de amor privilegia a geometria do entrelaçamento, a construção do tipo de anéis, anelamento, “os nós” dos amores infelizes em série, com partidas e retornos, prosseguimentos e retrocesso, típicos do romance e do poema cavalheiresco, sobretudo ariostesco.

Bernardini esclarece que o conto de aventura, que se baseia sobre a acumulação gradativa de motivos, firma-se com o romance de formação *As trilhas dos ninhos de aranha*, inverte-se nos contos filosóficos a partir da *Trilogia* e em discurso sobre método, mediante a reescritura, como podemos encontrar também em *O Conde de Montecristo*.

No que diz respeito aos procedimentos do romance-moldura, Calvino demonstra profundo conhecimento sobre as suas origens.<sup>57</sup> No texto sobre os *Níveis da realidade em literatura*,<sup>58</sup> o estudioso relembra o nascimento do romance no Ocidente, na Grécia helenística, cuja narrativa principal reúne em si histórias secundárias inseridas pela narração dos personagens. São procedimentos característicos da antiga narrativa indiana e desses modelos derivam também as coletâneas de novelas inseridas numa narrativa que serve de

<sup>56</sup> AEDLS. In: *Desafio ao labirinto* (p.100). Definição de sentido amplo que vem do próprio Calvino quando diz:” [...] tem crescido sempre mais também para mim uma exigência estilística mais complexa, que se até através da adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os possíveis métodos de interpretação, que exprima a multiplicidade cognoscitiva do mundo no qual vivemos.”

<sup>57</sup> O autor remete a um estudo de 1911 do indianista E. Lacôte, *Sur l'origine indienne du roman grec* e o ensaio de Tzvetan Todorov *Les hommes-récits*, que estuda o *enchâssement* das narrativas de *As mil e uma noites* e do “Manuscrito encontrado em Saragoça”, de Potocki (Poétique de La prose, Paris: Seuil, 1971).

<sup>58</sup> Um dos ensaios do livro *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e realidade*, p. 368.

moldura, tanto no mundo islâmico como na Europa medieval e renascentista. Ao citar *As mil e uma noites*, e o encaixamento de até cinco vezes de histórias dentro das outras, na moldura geral que é a história do rei persa Xariar, cita a fala de Borges sobre a 602ª história das *Mil e uma noites*, na qual Sherazade narra a Xariar uma história em que Sherazade narra a Xariar etc:

Nas traduções das *Mil e uma noites* que tenho à mão, não consegui encontrar essa 602ª noite. Mas, mesmo que Borges a tivesse inventado, estaria certo em inventá-la, porque ela representa o coroamento natural do enchasamento das histórias. (CALVINO, 2006, p. 381).

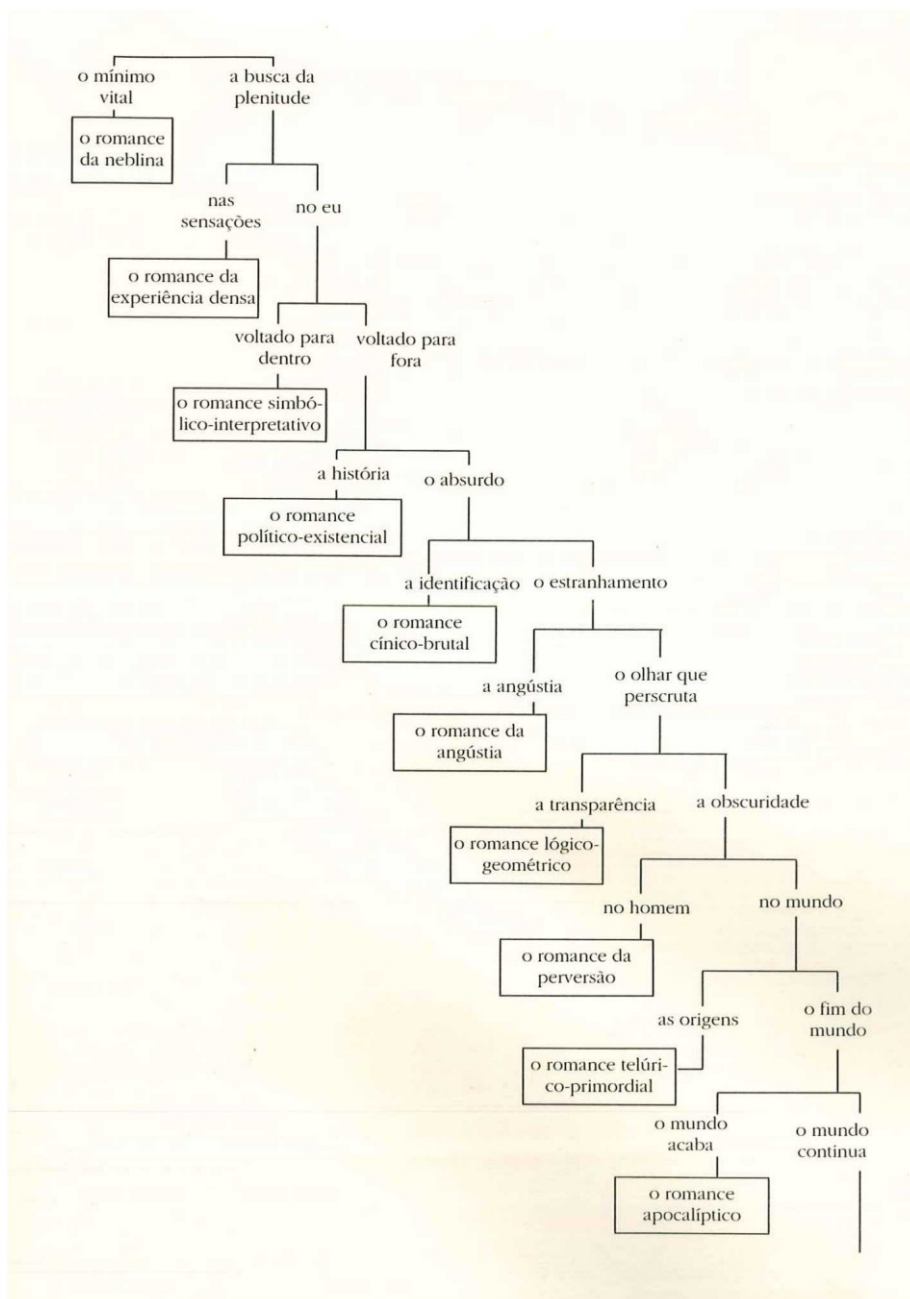
Do ponto de vista dos níveis de realidade, Calvino considera o encaixamento das histórias das *Mil e uma noites* num mesmo plano, embora distinga dois tipos de narrativas muito diferentes, o maravilhoso de origem indiana e iraniana e o novelístico árabe-islâmico, as narrativas de um e de outro tipo são colocadas no mesmo plano seja estrutural seja estilístico.

Diferentemente, no molde da novelística literária ocidental, o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, entre moldura e novelas há uma clara separação estilística que evidencia a distância entre os dois níveis: no plano da moldura encontramos um plano de realidade estilizada, refinadamente maneirista; no plano das novelas narradas, apresenta-se um rol das possibilidades narrativas que se abrem à linguagem e à cultura numa época em que a variedade das formas vitais é um valor novo, que estava se afirmando. Cada novela apresenta um vigor de escritura e de desenho num leque de distintas direções, de modo a pô-las em evidência em relação à moldura geral: “A produção principal dessa sociedade utópica é a narrativa, e a narrativa reproduz a variedade e a intensidade convulsa do mundo perdido, o riso e o pranto já apagados pela morte niveladora”. (CALVINO, 2006, p. 382).

A opção pelo romance-moldura e a distensão dos romances inseridos é retomada intencional daquilo que Calvino considera pedra angular da narrativa de todos os tempos. São os dois-pontos que articulam os planos do discurso e da história, no perfazimento dos níveis da realidade. Como, então, arquiteta-se o plano da moldura e os planos dos romances inseridos em *Se um viajante?*

No plano da história, encontramos um conto de amor, segundo o predileto entrelaçamento ariostesco, pleno de impedimentos, interrupções e não seguimentos, e o dileto fim, que reside na moldura. Já em nível da estrutura, instaura-se um código binário que

representa talvez o principal elemento de unidade de um texto espiralmente centrífugo, por meio do qual as ramificações, sempre binárias, do entrelaçamento se desenvolvem.



**Figura 1: Esquema binário dos romances inseridos**

Fonte: Calvino (1999, apêndice, p.275)

Nesse esquema, cada história constitui o polo da cadeia que se exaure, enquanto outro polo, que se bifurca novamente, corresponde à moldura. Cada história é caracterizada por sua completude, não obstante se apresente sempre como *incipit* de um romance interrompido e extrapola como texto que “funciona” também por fora da relação, encontro dialógico com a

moldura. Nela, além disso, está presente o elemento dinâmico, o projeto que dá origem a cada história, isto é, a espera da Leitora, que anuncia a cada vez o romance de gênero diverso. Assim, por exemplo, ao seu desejo de ler: “[...] um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso, a história de verdade que se misture ao destino das pessoas, um romance que dê o sentido de estar vivendo um choque que ainda não tem nome nem forma”. (CALVINO, 1999, p. 78-79). Segue o *incipit* *Sem temer o vento e a vertigem*, definido por Calvino como o *romance político-existencial*.

A tradicional relação entre a moldura e as histórias é revertida em favor da primeira, à qual é confiado o núcleo semântico e ideológico, a unidade temática e estrutural do texto no seu conjunto: é no seu interior que se desenvolve a trama do inicial encontro dos protagonistas Leitor e Leitora, finalizando as ações com o dileto casamento e a paralela conquista de uma leitura que finalmente parece se realizar para ambos, sem interrupções.

Sobre o plano do discurso, situa-se uma parte notável do discurso de natureza ensaística, metaliterária e autorreflexiva, que funda como central o problema da relação autor-leitor, escritura-leitura, problema este várias vezes enfatizado, que não é novo em Calvino, presente já no *Cavaleiro inexistente* e nas *Cosmicômicas*, importante no livro *As Cidades invisíveis* e confrontado teórica e criticamente em vários ensaios. Mas é preciso acrescentar que as essências da narrativa e do discurso não se encontram em *Se um viajante* em estado puro: as narrativas estão presentes no plano do discurso e os discursos estão em grandes doses também nas narrativas. Aqui os dois tipos de expressão encontram-se afetados pela contaminação, com a inserção de elementos narrativos no plano discursivo e vice-versa.

Gèrard Genette, no ensaio sobre *Fronteiras da Narrativa*<sup>59</sup> afirma que o romance nunca conseguiu resolver de maneira convincente e definitiva o problema colocado por essas relações entre discurso e história. Para exemplificar as diferentes posições sobre esse problema, exemplifica esse caso que ora, da época clássica, em um Cervantes, um Fielding, o autor-narrador, assumindo complacentemente seu próprio discurso, intervém na narrativa com uma indiscrição ironicamente marcada, interpelando seu leitor no tom da conversação familiar; ora, ainda, não podendo se resolver nem a falar em seu próprio nome nem a confiar essa tarefa a um só personagem, ele reparte o discurso entre os diversos atores, seja sob a

---

<sup>59</sup> BARTHES, Roland ET alii. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Editora Vozes, São Paulo: 1976.

forma de cartas,<sup>60</sup> seja a maneira mais sutil e ágil de um Joyce ou de um Faulkner, fazendo sucessivamente a narrativa ser assumida pelo discurso interior de seus principais personagens.

Parece-nos que Calvino apropria-se desses dois modos, fazendo revezamento entre eles no interior de *Se um viajante*, no primeiro caso interpelando o leitor frequentemente com invocações irônicas e zombeteiras; no segundo caso, o nível discurso está repartido não apenas na moldura, mas também no plano das histórias entre os narradores-personagens, que encenam todas as flutuações da escritura romanesca contemporânea, numa tendência particularmente atual, de fazer desaparecer a narrativa no discurso presente do escritor no ato de escrever, aquilo que Michel Foucault sintetiza em “o discurso ligado ao ato de escrever, contemporâneo de seu desenvolvimento e encerrado nele”.<sup>61</sup> Estamos falando dos usos e “abusos” dos procedimentos metaficcionalis como responsáveis por essa intencional contaminação dos dois planos no romance, e tantas vezes confrontados pelo Calvino ensaísta: “Em *Se um viajante* eu quis representar (e alegorizar) o envolvimento do leitor (do leitor comum) num livro que nunca é o que ele espera, apenas explicitarei aquela que sempre foi minha intenção consciente e constante em todos os livros anteriores”. (CALVINO, 1999, p.270)

Sobre o plano da história, coerentemente com a escolha do “leitor médio”, como destinatário, vem a retomada do romanesco convencional, na concepção estilizada da forma da história de final feliz. No capítulo 11, o sétimo leitor esclarece o significado dessa escolha, retomando o referente de aventura caro a Calvino:

– O senhor acredita que toda história precisa ter princípio e fim? Antigamente, a narrativa tinha só dois jeitos de acabar: superadas todas as provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último ao qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida, a inevitabilidade da morte. (CALVINO, 1999, p.262).

As conclusões são evidentes e igualmente importantes nesse empreendimento, que consiste em dar à vida um sentido mais marcado. Os romances realistas têm tendência a acabar em casamentos ou mortes, e os casamentos que terminam como *Orgulho e preconceito* (Jane Austen), de *Little Dorrit* (Charles Dickens) dão à intriga um desenlace tão significativo e conclusivo como a morte de Achab em *Moby Dick* (Herman Melville) ou a de Milly Theale

<sup>60</sup> BARTHES, Roland ET alii, p. 273, 1976. Como fez frequentemente o romance do século XVIII, como, por exemplo, *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*.

<sup>61</sup> Apud. *L'arrière-fable. L'Arc*, número especial sobre Jules Verne, p. 6.

em *Ailes de La colombe* (Henry James). No ensaio *O realismo e o medo do desejo*, Leo Bersani<sup>62</sup> lembra que George Lukacs despertou a atenção para as diferenças entre os casamentos com que terminam as comédias clássicas e os que terminam os romances. No primeiro caso, os casamentos reclamam “uma cerimônia puramente simbólica” que sublinha, de uma forma atemporal, os limites e os contornos da própria forma. No romance, ao contrário, os casamentos vêm completar o sentido, de forma que o casamento feliz é tão significativo como o casamento infeliz.

E de fato o senhor Palomar, no livro homônimo (1983), ao final, improvisamente, morre; em *Se um viajante*, o Leitor e Leitora ao final se casam. A escritura tem a mesma duração da vida e segue, talvez, os mesmos percursos na busca de um sentido e de um significado. Entre a continuidade da experiência e do enredo não existe um hiato, pode-se ler em tal perspectiva o *incipit Olha para baixo onde a sombra se adensa*: cada história narrada, cada experiência vivida não é senão uma seção retalhada no *continuum* de todas as histórias/experiências possíveis, que estão atualizadas nos livros e na realidade, e da qual é depositário Homero e também o velho índio chamado o “Pai das Histórias”.

O contador de histórias compreende todos os livros escritos e tudo aquilo que permaneceu excluído: a escritura se abre sob a vertigem do vazio, do “mundo não escrito”,<sup>63</sup> essa matéria é constituída da realidade, da memória e do inconsciente coletivo. O inconsciente fala não somente por meio do sonho, mas também por meio do retorno do reprimido na frequência dos conteúdos sexuais e políticos-ideológicos: a notável presença do elemento erótico que causa também a perversão, a fim de evocar o tabu do incesto (como no *incipit* em *Ao redor de uma cova vazia*). A repressão se manifesta por meio do modelo da negação freudiana: o incesto parece ser evitado, os conteúdos político-ideológicos passam por meio da paródia e do gênero fantástico-político.

Para a leitura, assim como para a escritura, abrem-se duas estradas divergentes: frente à totalidade do narrável, o autor pode tentar conseguir o inatingível arquétipo, ou seja, a via seguida por Calvino recontar/catalogar todas as histórias possíveis, partindo de uma hipótese e de um projeto: a dimensão problemática e experimental é bem indicada por ele na conjunção “Se” do título. Por outro lado, *Se um viajante* é organizado em uma estrutura que não se pode

<sup>62</sup> BARTHES, Roland et alii. *Literatura e realidade. Que é o realismo?* Trad. Tereza Coelho. Publicação Dom Quixote. Lisboa, 1984, p. 55.

<sup>63</sup> O espaço vazio ao centro do quadrado dos tarôs no *Castelo*; o nada, isto é, o quadrado preto ou branco, A “âncora de madeira aplainada” do xadrez em *As cidades invisíveis*.

exaurir em nenhuma relação direta de representação e interpretação, mas somente compreensível numa relação mediada. A mediação é a garantia da escritura, e a formalização literária com os seus artificios e a sua finitude, a render-se, garante uma ordem, seja puramente instável.

Em *Se um viajante*, os níveis da realidade são bastante heterogêneos e privilegiam tanto aqueles que são considerados como parte interior à obra quanto àqueles que consideram a obra de arte em sua natureza de produto. A questão da autoria se desdobra em vários níveis de abordagem, a começar pelos deslocamentos dos eus que narram: a deliberada inserção do próprio Italo Calvino no nível da narrativa ficcional e o autor-personagem Silas Flannery que atua como a função estético-formal engendradora da obra, agente responsável pela concepção formal e pelos demais personagens, inclusive pelos outros autores e narradores em primeira pessoa dos romances inseridos entre os capítulos do romance-moldura, tal como registra em seu diário, que só é apresentado ao leitor real no capítulo 8 da moldura. Silas Flannery como autor-criador assume uma posição axiológica que não está firmada num todo uniforme e homogêneo, ao contrário agrega múltiplas e heterogêneas coordenadas. A relação que estabelece com os protagonistas e seus mundos é marcada por sentimentos que variam da alegria à antipatia, da distância à proximidade, da ironia à reverência. São esses posicionamentos valorativos que dão ao autor-criador a capacidade de constituir o todo: é a partir dela que se criam os personagens e os seus mundos e lhes dará aquilo que Bakhtin<sup>64</sup> chama de acabamento estético.

Os níveis de realidade também estão colocados em relação aos personagens, principalmente o Leitor, que circulam por contextos intencionalmente sincronizados com o do leitor empírico como livrarias, editoras, universidade, casa do escritor, organizações clandestinas por um lado e, de outro, a inserção dos contextos prosaicos em que se dão os atos de leitura e de escritura, e o desnudamento do livro como artefato, para citar apenas alguns exemplos dentro de uma rica série de retomadas, numa clara posição do autor de trazer para o interior do texto aqueles níveis de realidade, obviamente sem perder de vista que esses níveis de realidade da obra de arte fazem parte de um universo escrito e não da realidade propriamente empírica.

A obra *Se um viajante* debruça-se sobre si mesma, reflete sobre os processos de criação no momento em que está sendo criada. O leitor empírico acompanha e toma

---

<sup>64</sup> Essa discussão está presente no texto *O autor e o herói na atividade estética* e retorna no *O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal*.



consciência de como se articulam o conteúdo, o material e a forma: os níveis da realidade aparecem como problematização temática na explicitação dos procedimentos da escritura, bem como nas demandas da leitura representada pela personagem de Ludimilla, que personifica o ideal de leitor projetado por Calvino.

*As cidades invisíveis* assumem um lugar central na elaboração do modelo calviniano de antologias com moldura (*cornice* em italiano) e se coloca, não apenas em termos cronológicos entre *O castelo dos destinos que se cruzam*<sup>65</sup> e *Se um viajante numa noite de inverno*.

Calvino retoma, naquele gênero de conto, coletâneas de novelas canonizadas das *Mil e uma noites*, do *Decameron*, do *Contebury Tales* etc, no qual entre uma moldura, dotada de coerência narrativa interna, inserem-se narrações conclusas e de total autonomia, de estrutura fechada. No *Castelo dos destinos cruzados*, a moldura, ao contrário, opera interferindo continuamente no desenvolvimento da narração,<sup>66</sup> não apenas pela situação em que são envolvidos no mesmo modo todos os narradores, protagonistas ou de certa maneira os espectadores diretos dos episódios que narram, mas também em muito determinam uma densa rede de relações e correspondências internas entre os personagens, introduzindo nos seus contos autobiográficos frequentes alusões às precedentes histórias narradas ou às situações, condições comuns. Por diversas vezes, cada história encontra o seu lugar no interior de uma estrutura que todos os narradores contribuíram para formar, construir e que se revela como elemento central, da qual move toda a máquina narrativa.

Dessa vez, o conto não pega só a via de uma imagem fantástica ou visual, mas também de uma aposta teórica, de um experimento estrutural: o discurso precede a narração, a história. Na edição de 1969, as histórias se interseccionam como as juntas, as conexões, o conjunto de experiências acumulam-se no texto (como depois se notará mais radicalmente na *Taverna*), e a estrutura parece não poder ordená-lo (formalizar); na edição de 1973, *O Castelo* procede segundo um entrelaçamento retilíneo, e cada história vem narrada sem interrupção do início ao fim, mas a estrutura vem complicada da presença da *Taverna* e assume significado alegórico absoluto, que não pode se compor na síntese: *O Castelo* representa a ordem, *A*

<sup>65</sup> *O castelos dos destinos cruzados* vem publicado em edição d'arte em 1969, pela Editora Franco Maria Ricci, como interpretação narrativa às figuras do Tarô. *Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, em 1973 da Einaudi, complementado pela *Taverna dos destinos cruzados* e com importantes variantes, também na estrutura.

<sup>66</sup> Em *Se um viajante*, de forma inclusive bastante intrusa, o conto moldura mais que interfere, torna-se o centro criativo no capítulo 8, no qual o escritor-personagem Silas Flannery revela-se o autor criador de todos os outros incipits de romances.

*taverna*, a desordem; o projeto e a escritura objetivam conquistar a ordem, por si só instável e precária, e se colocar como barreira à invasiva desordem do mundo.

A ordem é o valor, opositivo e inconciliável em relação à desordem, a qual se forma no profundo também *As cidades invisíveis*. O texto é estruturado em nove seções; a primeira e a última compreendem dez cidades,<sup>67</sup> as outras apenas cinco; cada seção é introduzida e concluída com um ‘intermezzo’, uma intermediação, que consiste em um diálogo na sétima seção entre Marco Polo e Kublai Kan.<sup>68</sup> A estrutura parece sugerir uma bipartição do texto segundo o qual o *nível narrativo* reside nas descrições das cidades (as viagens de Marco) e o *discurso* na moldura, que narra a partir de um percurso cognoscitivo e conquista preeminência sobre as narrativas que contém. Isso prova também o fato que as descrições das cidades são talvez influenciadas pelo discurso que progride na moldura, como também acontecerá em *Se um viajante*, em que o discurso vai transitar em todos os contos, além da moldura, cujos narradores dos *incipits* também refletem sobre o ato da escritura e da leitura. Em função disso, os níveis narrativos e discursivos estão bastante interligados.

Ao interpretar a rubrica *As cidades e a memória*, Bernardini faz as seguintes considerações sobre a importância da moldura na constituição do sentido do romance:

Para não extraviar-se nas várias cidades que visita, Marco Polo deve assumir um valor subjetivo absoluto, um modelo (Veneza) com qual confrontar os singulares fenômenos (as cidades): pela perspectiva subjetiva, já que o texto se mede com o olhar, por si só imerso no devir, a estrutura não pode ser estática, não pode configurar-se como um simples continente: no interior do texto se revelam, de fato, contínua interferência entre verticalidade e horizontalidade, dois polos representados respectivamente pelas rubricas “*As cidades e a memória*”, predominantemente na primeira seção, “*As cidades continuam*”, predominantemente na última; a memória, que recupera o passado e procede, portanto, em sentido diacrônico, une e nivela no registro do presente, no sentido sincrônico; procede-se, dessa maneira, na dimensão psicológica, subjetiva, ou aquela histórica, objetiva. O círculo se fecha com a enunciação da utopia: de uma utopia não projetada e reenviada ao futuro, mas imanente, fragmentária e corpuscular, cujos pressupostos já se encontravam na *Nuvem de Smog* e na *Jornada de um escrutinador*. (BERNARDINI, 1997, p. 19-20).

*As cidades invisíveis* constituem um texto extremamente compacto e coerente, que tende a se fechar pelo menos na dimensão do discurso, já que na dimensão narrativa, ou seja,

<sup>67</sup> Também em *Se um viajante* são dez *incipits* de romance pelos quais “viajam” Leitor, Leitora e leitores empíricos, direcionando a obra de Calvino para uma macroarquitetônica, na qual a moldura, enquanto forma, liga-se à expressividade do conteúdo.

<sup>68</sup> O mesmo sucede em *Se um viajante*: a cada livro interrompido e a retomada do próximo vem anunciado por Ludmilla. No capítulo 8, temos o diálogo de Silas com Ludmilla – autor e leitor. A escritura dos romances é influenciada pelo desejo de Ludmilla que evoca a partir da moldura.

no catálogo das cidades reais, possíveis e sonhadas, é inexaurível. Mesmo depois de tantos anos, não por acaso, Calvino as considera como um ponto de chegada, um momento de realização de seu projeto, como escreve nas *Lições americanas*, sobre a *Exatidão*:

Outro símbolo, ainda mais complexo, que me permitiu maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das experiências humanas, foi o da cidade. Se meu livro *Le città invisibili* continua sendo para mim aquele que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede, dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. (CALVINO, 1990, p. 85-86).

A linha de pesquisa, inaugurada na *As cosmiômicas*, parece ter chegado, com *As cidades invisíveis*, à extrema consequência. Se o mundo é um labirinto e a realidade é informe, também a cultura se apresenta como labirinto de signos, confusos, sobrepostos, aglutinados entre eles. O texto não pode seguir, para concluir-se, uma possibilidade, excluindo todas as outras. O projeto total, ao contrário, persegue todas as possibilidades descartadas, os sentimentos que a cada bifurcação, a cada necessidade de escolha, há exclusão. Aqui finalmente o projeto de *Se um viajante* começa a tomar corpo, a concepção está sendo gestada em meio ao conflito das possibilidades descartadas, sentimentos gerados em cada bifurcação, escolhas e exclusões serão a matéria prima do conteúdo invocado e formatado posteriormente nessa obra.

Para Bernardini, é o mundo das possibilidades que fascina o escritor, é a tentação do catálogo, já presente nas *Cidades invisíveis*, na qual ordena todas as combinações possíveis. As combinatórias dos elementos dados e finitos tendem necessariamente ao infinito, o texto não pode se fechar. Não é por acaso que, depois de *As cidades invisíveis*, seguiu um período de silêncio criativo que durou seis anos: período longo, se considerarmos a infinidade de títulos nas décadas precedentes. O autor atravessa uma fase de impasse, cognoscitivo e projetual, que exprime nos termos da recordação frustrante por um “*romanzo che non ho scritto*”, e em algumas cartas ao amigo Marcello Venturi, escreve em março de 1972:

Tenho uma casa que deveria ser o ideal para escrever tranquilo, mas o fato é que escrevo pouquíssimo, e me importo cada vez menos com isso. Ao contrário de quando trabalho na editora – do modo livre que me é dado fazê-lo – me diverte

sempre porque é sempre um trabalho que se faz junto a outras pessoas, enquanto para escrever preciso estar sozinho. [...]<sup>69</sup>

E ainda, três anos depois:

Comecei agora a ler seu último romance e estou admirado com a sua fidelidade àquela época, como temática, mas, sobretudo, como intensidade vital. Tenho tentado voltar a escrever, mas sinto minha memória diminuída – isto é, não consigo alimentar a memória emocional, sempre vivíssima – particularmente as imagens precisas – em suma, o medo de cair no genérico – fez-me parar. Mas pode ser que tente novamente.<sup>70</sup>

*Se um viajante é gestado com o material já empregado nas arquiteturas das formas da Taverna do Castelo e das Cidades narradas por Calvino que, depois de seis anos sem escrever, atira-se ao desafio de um livro cujo conteúdo é a própria crise da escrita e a retomada de uma noção de aventura pelo prazer da leitura, o romance nasce, portanto, no seio turbulento de uma crise real do autor empírico, tentativa de dar forma a um projeto de resistência creditada à inteligência transformadora e criativa da arte literária frente a demandas colocadas pelo avanço das ciências da informação e ao empobrecimento da formação intelectual e artística. Razão pela qual o escritor coloca no centro do romance os sujeitos por ele e para ele projetados: escritor e leitor, leitor e escritor, livros e leituras, submetidos a encontros e desencontros.*

Podemos identificar, como um relato subjacente à crise da escritura e da leitura, a crise de sujeitos a mercê de um mundo cada vez mais fragmentado e indisposto à alteridade, a crise do conhecimento como utopia de transformação do homem, submetido avassaladoramente à homogeneização da cultura e das linguagens pelas faces neutras e onipresentes das corporações que a tudo e a todos conduz no extremo delírio da coisificação e do consumo generalizado. O embate entre o escritor atormentado e o escritor produtivo ilustra de forma bastante interessante os escaninhos dessa crise, de forma bem humorada o autor personagem apresenta o projeto de seu novo livro:

---

<sup>69</sup>. [...] *ho una casa che dovrebbe essere l'ideale per scrivere tranquili, ma fatto sta che scrivo molto poco e me ne importa sempre meno. Invece lavorare per la casa editrice – nel modo libero in cui mi è dto di farlo – mi diverte sempre perchè è un lavoro che si fa insieme con altra gente, mentre per scrivere bisogna stare soli.*

<sup>70</sup> *Ho cominciato proprio ora a leggere Il tuo ultimo romanzo e sono ammirato della tua fedeltà a quell'epoca, come tematica ma soprattutto come intensità vitale. Ho provato anch'io a rimettermi a scrivere di allora, ma sentire sbiadire la memoria, – cioè non riuscire a nutrire la memoria emotiva, sempre vivissima – di particolari visivi precisi, – insomma la paura di cadere nel generico – mi ha fatto smettere. Ma può darsi che ci riprovi.*

Projeto de história. Dois escritores, habitantes de dois chalés situados em vertentes opostas de um mesmo vale, observam-se reciprocamente. [...] Um deles é um escritor produtivo, o outro, um escritor atormentado. O escritor atormentado observa o escritor produtivo encher de linhas uniformes as páginas e fazer crescer a pilha de folhas bem-arrumadas. Dentro em pouco, o livro estará concluído: certamente seu novo romance de sucesso. [...] Ele considera o escritor produtivo nada mais que um hábil artesão, capaz de confeccionar em série romances que atendem ao gosto do público.

[...]

O escritor produtivo observa o escritor atormentado enquanto este se acomoda à escrivaninha [...]. O escritor produtivo jamais gostou das obras do escritor atormentado; quando as lê, sempre lhe parece estar prestes a chegar ao ponto decisivo, mas depois esse ponto lhe escapa, e sobra apenas uma sensação de mal-estar. [...], parece-lhe que o vê caminhar sobre uma corda suspensa no vazio, e é tomado por um sentimento de admiração. Não só admiração: de inveja também, porque sente que seu trabalho é limitado e superficial se comparado ao que o escritor atormentado está procurando. (CALVINO, 1999, p.177-178).

A figura do duplo leitor está correlacionada com o duplo do autor, duplos que se desenvolvem em cadeias de leitores e escritores, mas que se concentram a princípio no Leitor e na Leitora e nos respectivos modelos de escrituras correspondentes ao escritor produtivo e o leitor que anseia pela leitura linear e conclusiva, e o escritor atormentado que escreve para uma Leitora sempre insatisfeita e sempre à espera de um livro que há de vir, anunciando forma e conteúdo que serão, no decorrer de suas demandas, a constituição de *Se um viajante*.

### 3.5 O cronótopo e a não-finalização

No capítulo III do livro *Estética da Criação Verbal* (2000), Mikhail Bakhtin escreve sobre *O tempo e o espaço nas obras de Goethe* (p. 225) Para o filósofo russo, Goethe tinha a capacidade de ver e ler o tempo no todo espacial do mundo. Os espaços, no entanto, estão como um todo em formação, como acontecimento, não é um fundo imóvel e um dado acabado. O tempo cíclico em grau variado de intensidade constitui o todo em movimento, que abarca tanto a natureza quanto as regras e ideias humanas.

As imagens inscritas na obra de Calvino *Collezione di sabbia*,<sup>71</sup> escrita em 1984, registram suas experiências de viagem como alguém que vivencia um processo de desenraizamento, um colecionador de novas cartografias. O roteiro das viagens é ditado pela excitante curiosidade que move o escritor italiano a buscar no mundo da cultura estrangeira

---

<sup>71</sup> CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

alimento para o seu desejo de escritura. Leitor ávido da grande paisagem semiótica que molda o mundo, capta com o olhar permanentemente estrangeiro a diversidade de formas que o tempo inscreve nas faces prismáticas de todas as coisas com as quais o viajante se deixa levar.

O livro divide-se em quatro partes: a primeira chama-se *Exposições e explorações*; a segunda, *O raio do olhar*; a terceira, *Relato do fantástico*. Interessa-nos a última, denominada *A forma do tempo*. Ali seguimos com Calvino em suas digressões e observações, sempre atentos ao olhar inaugural do colecionador das formas nos tempos e espaços: Japão, México e Irã são os contextos de perscrutadoras leituras que o próprio Calvino define como “onívora curiosidade enciclopédica e discreto afastamento de qualquer especialismo”.<sup>72</sup>

O visível transforma-se no ver da imaginação, liberando a mente aos exercícios de interlocuções com o já visto e o já lido com tudo que se abre a partir do contato com as histórias de outras civilizações e os seus signos representativos como objetos, paisagens, palácios, jardins, museus, ruas, cenários, pessoas, atmosferas e olhares.

O que dá forma ao tempo? Como interpretar o passado com o olhar ensimesmado neste presente, que nos remete velozmente ao futuro? O estrangeiro é aquele capaz de restaurar na paisagem aquilo que as pessoas que lá estão já não são mais capazes de ver: “Novo no país, ainda estou na fase em que tudo o que vejo tem um valor próprio, pois não sei que valor atribuir às coisas”.<sup>73</sup>

O projeto de Calvino em suas manifestações de viagem é aprimorar a capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial de outras civilizações. Esse olhar que preenche os espaços é aquele que percebe esse preenchimento não como um fundo imóvel e um dado acabado: é um olhar que transforma e, ao mesmo tempo, é transformado, é um todo em formação, o olhar como inventividade, como acontecimento único no encontro de alteridades. É um olhar capaz de ler os indícios do curso do tempo em tudo: ora é uma leitura indicial que se opera nos elementos da natureza ora é essa leitura cruzada com as regras e ideias humanas:

Quando tudo tiver encontrado uma ordem e um lugar em minha mente, começarei a não achar mais nada digno de nota, a não ver mais o que estou vendo. Porque ver quer dizer perceber diferenças, e, tão logo as diferenças se uniformizam no cotidiano previsível, o olhar passa a escorrer numa superfície lisa e sem ranhuras. Viajar não serve muito para entender [...], mas serve para reativar momentaneamente o uso dos olhos, a leitura visual do mundo. (CALVINO, 1988, p.166).

---

<sup>72</sup> Idem, p. 7

<sup>73</sup> Idem, p. 166

A crônica sobre *A velha senhora do quimono violeta*<sup>74</sup> ilustra a face complexa de um Japão que se transformou em “uma metrópole onde tudo pode acontecer ao mesmo tempo, como em dimensões não comunicantes entre si e indiferentes; cada acontecimento é circunscrito, constitui uma ordem em si, que a ordem circundante delimita e engloba.”<sup>75</sup> Mas o olhar do escritor capta os movimentos de cenas cotidianas de um Japão que ainda veste seus quimonos tradicionais e conserva a reverência dos jovens pelos velhos. Calvino procura nos fragmentos da cidade possibilidades interpretativas de sua organização social e política, mas também, das subjetivas cenas da vida doméstica dos japoneses nos modos de relacionamento entre gerações.

No *O avesso do sublime*, o espaço dos palácios Kyoto revela-se na temporalidade das formas da natureza: as composições dos jardins são paisagens poéticas, mas são também visões políticas e filosóficas sobre o mundo. Na perspectiva semiológica de Calvino, todos os signos (sejam simbólicos, indiciais ou icônicos representados nas cores, nas formas e nos movimentos das árvores sob o reflexo sol, no voo dos pássaros, nas disposições das pedras, nos movimentos das águas) criam uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, das relações de trabalho que constituem o tempo cíclico em grau variado de intensidade.

Mas o custo da cultura não é sempre este? “objeto”. Criar um espaço e um tempo para refletir, imaginar e estudar pressupõe uma acumulação de riqueza, e por trás de toda acumulação de riqueza há vidas obscuras submetidas a cansaços, sacrifícios e opressões sem esperança. Todo projeto ou imagem que permita tender a outro modo de ser para fora da injustiça que nos circunda leva a marca da injustiça, sem a qual não teria sido concebido.

Cabe a nós enxergar este jardim como o ‘espaço de uma outra história, nascido do desejo de que a história corresponda a outras regras’[...]. (CALVINO, 1988, p.178).

O que fica demonstrado nessa citação é que os indícios complexos do tempo histórico são vestígios visíveis da criação humana, signos que revelam a presença da mão e da inteligência do homem, seus percalços, seus sonhos, aventuras, suas dores e sacrifícios. Com base em tudo isso, o olhar perscrutador do artista interpreta as intenções mais complexas das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e das classes sociais.

<sup>74</sup> CALVINO, Italo. *Coleção de areia*, p. 165

<sup>75</sup> Idem, p. 168

*No templo de madeira*, Calvino registra indícios de um sistema oriental sobre o tempo que se distingue sobremaneira do modo ocidental, no qual as construções em pedra se caracterizam como antigas pelo estado de conservação em que se encontram. No universo de madeira dos jardins japoneses, o antigo caracteriza-se pelo perecível de seus elementos. O que perdura é a forma ideal dos jardins, palácios, vilas e pavilhões que são construídos de madeiras que perecem pelos mais variados destinos, mas que são renovadas, repostas, obedecendo a forma de sua antiguidade.

[...]. O que o templo de madeira nos pode ensinar é isto: para entrar na dimensão do tempo contínuo, único e infinito, o único caminho é passar através de seu contrário, a perpetuidade do vegetal, o tempo fragmentado e múltiplo do que se alterna, se dissemina, brota, resseca ou apodrece. (CALVINO, 1988, p.181).

Ao caminhar pelas trilhas de pedras da vila imperial de Katsura, Calvino se depara com a razão essencial *dos mil jardins*, cujos percursos são mais importantes que os jardins em si mesmos. Foram planejados de forma a conduzir os visitantes às mais inusitadas perguntas e interpretações, como um texto cuja abertura semântica desconstrói o condicionamento do olhar e do andar: “[...] se há uma mensagem, é a que se colhe nas sensações e nas coisas, sem as traduzir em palavras”.<sup>76</sup>

Na visita ao México, Calvino privilegia, como forma do tempo, a leitura das árvores, sejam elas concretas ou representações icônicas e figurativas da árvore genealógica. Em todos os casos, as partes dos vegetais são interpretadas de forma a possibilitar a compreensão daquilo que está impregnado de transformações biológicas. Dessas leituras, Calvino abstrai discursos sobre o tempo, a ideologia, a transcendência etc. O visitante italiano se depara com uma testemunha de raízes profundas *A Arvore de Tule*, uma *Taxodium distichum*, de quarenta metros de altura e 42 metros de perímetro, lá estava antes da Conquista. A forma do tempo aqui se revela na força concreta da natureza em toda sua plenitude de matéria viva. É preciso ler nas raízes aéreas, no tronco e nos galhos a atual história de incertezas, geminações, desvios. Semiólogo atento, Calvino investiga cada uma de suas partes em dinâmica transformação no tempo: a interpretação de uma vegetação que, da redundância, alcança a duração, da perturbação de sua sintaxe vegetal, alcança um nível superior. Os demais turistas depositam nas câmeras a tarefa de registrar apenas a imagem congelada no tempo. O que diferencia o olhar do turista comum com a perscrutadora lente do artista? Calvino viaja em

---

<sup>76</sup>Calvino, 1988, p. 183.



busca de desvelar, redescobrir nas formas de paisagens, objetos, eventos aquilo que pode informá-lo sobre o modo como os homens se organizavam, pensavam a cultura e, portanto, como construíam um projeto de existência para o próprio homem.

As formas são recriadas objetivando o interesse de conhecer, nos espaços dessas construções sejam elas naturais ou construídas, o *modus vivendi* e o *modus operandi* de outras épocas em diferentes culturas no mundo. Ao contrário do registro automatizado das câmeras dos visitantes, o olhar do artista tem como objeto atualizar na arte as formas do tempo e as transformações que o tempo opera nas formas de tudo que existe. É para a literatura que vai o constructo do tempo grande do existir do mundo.

A árvore de Tule, produto natural do tempo, e a árvore de Jessé, produto da necessidade humana de conferir uma finalidade ao tempo, são apenas aparentemente redutíveis a um esquema comum. Encontrando-as na mesma jornada de meu itinerário turístico, sinto estender-se entre elas a distância entre o acaso e o designio, a probabilidade e a determinação, a entropia e o sentido da história. (CALVINO, 1988, p.206).

No Irã, a vertiginosa descrição recai sobre *O Mihrab*, datado dos séculos XIV e XVII, espécie de nicho que, nas mesquitas, indica a direção de Meca. Após a minuciosa contemplação desse nicho, Calvino percebe ali a ideia de perfeição perseguida pela arte, a sabedoria acumulada na escritura, o sonho do contentamento do todo desejo que se exprime no esplendor dos ornatos. Tudo isso para tentar exprimir algo que não existe, e que deve continuar não existindo, não deve ser nomeado, apenas sutilmente apreendido em pura sensação provocada pelo olhar intenso de mirar o que é impossível descrever. O aprendizado do escritor acontece quando percebe que nas formas do vazio encontram-se as coisas mais importantes no mundo. A cavidade é um lugar do não sentido, do não dado, do não referencial. As formas entalhadas em negativo sugerem que o valor da sombra é mais importante que o corpo físico que a projeta. Esse tipo de forma projeta um tempo em constante devir, um tempo que só é apreensível a partir de um olhar que o preencha com a multiplicidade dos feixes projetados pelos olhos do observador. E a forma construída a partir do olhar atemporal sobre as coisas. Ainda sobre o Irã, Calvino escreveu as crônicas *As chamas em chamas e As esculturas e os nômades*.

As formas do tempo, captadas nas viagens do homem Calvino, trazem valorosos subsídios ao conjunto de sua obra literária. Casos exemplares desses viajantes em sua obra são os personagens Marco Polo do livro *Cidades Invisíveis* e o Leitor de *Se um viajante numa*

*noite de inverno*, obra que nos permite situar a presença desse tempo grande na criação literária, a fim de entender de que maneira os gêneros atribuem temporalidade à escrita romanesca.

O que Calvino almeja para seu leitor quando lhe oferece um romance construído de fragmentos de gêneros de romance? Evidente a homenagem à tradição autoconsciente da criação romanesca, mas sua intenção não se esgota nessa lembrança.

Renovar a forma do romance exige um deslocamento importante: o receptor toma lugar de protagonista na aventura da escrita romanesca. A continuidade do diálogo com os grandes gênios da literatura demanda força criativa ao aliar reflexão metanarrativa e sedução ao texto de prazer, cujo conteúdo envolve importantes pilares que formam o sistema literário, como acontece no bem sucedido jogo de armar presente na obra *Se um viajante*.

Silas Flannery reflete sobre a interrupção dos enredos ao compará-la à dinâmica de nosso tempo que se estilhaça, lançando-nos ao acaso temporal e descontínuo.

Hoje em dia, escrever romances longos é um contra-senso (sic): a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual a sua própria trajetória, e logo desaparecem. A continuidade do tempo só pode ser reencontrada nos romances da época em que o tempo, conquanto não parecesse móvel, ainda não se estilhaçava. Um período de cerca de cem anos. (CALVINO, 1999, p.16).

Além de nos oferecer mais uma das motivações que estão na base dos enredos interrompidos (o contrassenso de escrever longos romances num tempo que se fragmenta de forma aleatória), a citação contém uma definição cronotópica capaz de instruir a leitura dos dez episódios que se oferecem como trilhas para que o Leitor e o leitor possam ir construindo, apreendendo as complexas e variadas maneiras pelas quais é possível entender a relação das pessoas com a temporalidade que se inscreve no mundo.

[...]; um romance que fala de trens e estações não pode deixar de transmitir um cheiro de fumaça. Você já avançou várias páginas em sua leitura, seria hora de dizer-lhe claramente se a estação onde desembarquei de um trem atrasado é uma estação de hoje ou de outrora; mas, ao contrário, as frases continuam a mover-se no indeterminado, no cinzento, numa espécie de terra de ninguém da experiência reduzida ao mínimo denominador comum. Fique atento: essa certamente é uma estratégia para envolvê-lo pouco a pouco no enredo, para capturá-lo sem que você perceba – uma cilada. Ou talvez o autor ainda esteja indeciso, como de resto você, leitor, ainda não está seguro do lhe daria mais prazer na leitura: se a chegada a uma velha estação, que lhe sugere um retorno, uma recuperação do tempo dos lugares perdidos, ou se um relampejar de luzes e sons, que lhe dá a sensação de estar vivo

hoje, à maneira que hoje se acredita ser um prazer estar vivo. (CALVINO, 1999, p. 19-20).

Daí o motivo cronotópico da estação como o primeiro lugar a transportar o Leitor contemporâneo a tempo/espaço de enredos-fragmentos saturados de passados, reminiscência de leituras, citações explícitas e implícitas de autores e de obras, cruzamentos de gêneros eruditos e populares, rememorações de imagens, inserção de temas e figuras das sociedades arcaica e tecnológica. Imagens que fazem do romance *Se um viajante* uma porosa tessitura intertextual, inseminada de futuro e propícia ao exame das numerosas possibilidades concretas e pormenorizadas que os gêneros literários elaboraram.

O Leitor depara-se nos enredos interrompidos com diversos gêneros que o remetem aos cronótopos de narrativas psicológicas, policiais, aventurecas, fantásticas, eróticas, revolucionárias, como possibilidade de atualização das formas de narrar pelo envolvimento do leitor contemporâneo com as estilizações de gêneros narrativos atemporais.

No capítulo *Formas de Tempo e do Cronótopo* (BACHTIN, 1993, p.211), Mikhail Bakhtin defende que as descobertas mais ricas sobre a relação entre as pessoas e os eventos no tempo e no espaço foram feitas pelos gêneros narrativos da literatura. Os teóricos Gary Saul Morson e Caryl Emerson<sup>77</sup> trazem conceitos chave da construção do pensamento bakhtiniano, no que diz respeito à questão da autoria, da não finalizabilidade, da prosaística e do complexo conceito de cronótopo do romance. Segundo os autores, para que haja verdadeira compreensão das obras literárias, na visão de Bakhtin, faz-se necessário investigar em profundidade os cronótopos da leitura e da criação, no que diz respeito:

[...] à sua situação (do ouvinte ou leitor) cronotópica e ao seu papel na renovação da obra. [...] toda obra literária olha para fora de si mesma, em direção ao ouvinte-leitor, e até certo ponto antecipa possíveis reações a ela própria". (MORSON & EMERSON, 2008, p. 427).

O movimento interpretativo leva-nos a crer que, nessa obra, Italo Calvino radicaliza essa concepção bakhtiniana de tal forma que nós, leitores empíricos, tornamo-nos presas da mesma teia onde se encontra enredado o Leitor-personagem. São diversos os perfis dos

---

<sup>77</sup> EMERSON, Caryl; MORSON, Gary. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

leitores encenados na obra, e subjetivas e específicas as maneiras com que cada um deles vivencia a leitura e o livro em sua materialidade.

Além das irônicas e brincalhonas instruções que cercam os leitores, o autor biográfico também se coloca em posição de intercambiar experiências com outras vozes autorais. Coloca em prática nessa obra o autor-como-criador, que não projeta imagem definitiva porque o autor-como-criador é uma coisa criando, e não uma coisa criada; ele representa, e torna-se também um elemento não finalizável na obra.

Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. (CALVINO, 1999, p.17).

Para Emerson e Morson (2008), as obras que criam diálogos cronotópicos parecem envolver o mundo representado com um campo dialógico especial, que entra no mundo do autor, do ator e no mundo dos ouvintes e leitores. É fácil identificar – no relato íntimo, do autor criador, da obra Silas Flannery – a legitimação do pensamento parecido ao de Bakhtin:

Às vezes penso no assunto do livro a ser escrito como algo que já existe: pensamentos já pensados, diálogos já proferidos, histórias já ocorridas, lugares e ambientes já vistos; o livro não deveria ser outra coisa senão o equivalente do mundo não escrito traduzido em escrita. (CALVINO, 1999, p.176)

Mais adiante, Flannery torturado pelo bloqueio de não conseguir acessar a página escrita, faz uma reflexão sobre a necessidade de inverter o tempo da escritura, calcado na fascinação romanesca, prometendo ao leitor um tempo de leitura que se prolongue no fascínio das primeiras frases pela suspensão do desfecho, jogando para o leitor o desdobramento de possibilidades de construções de sentidos:

A fascinação romanesca, tal como se dá em estado puro nas primeiras frases do primeiro capítulo de tantos romances, não tarda a perder-se na sequência da narrativa: é a promessa de um tempo de leitura que se estende diante de nós e que pode recolher todas as possibilidades de desdobramento. Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um *incipit*, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas como se poderia construir tal livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente as preliminares? Encadear uns aos outros inícios de narração, como nas *Mil e uma noites*? (CALVINO, 1999, p.181).

A citação acima define a estrutura do livro que temos em mãos, e declara quem é de fato o autor do livro *Se um viajante*, ou seja, só mais adiante ficamos sabendo da existência do autor-criador e dos outros autores-personagens, entre eles o próprio Italo Calvino, que nos é apresentado por um narrador personagem, e que, mais adiante, coloca-se como a primeira personagem que abre a história em uma estação de trem.

O autor expõe ao leitor a metamórfica face do romance contemporâneo, moldado pela desreferenciação dos cronótopos. Nos dez episódios, os tempos e os espaços vivenciados pelos personagens não seguem uma ordem cronológica. Ao contrário, as paisagens espaciais tanto quanto as temporais apresentam relações diferenciadas daquelas comumente experimentadas de sincronia e de diacronia com os Leitores-personagens e os leitores reais. “É neste aspecto que o abraço e a leitura mais se assemelham: o fato de que abrem em seu interior tempos e espaços diferentes do tempo e do espaço mensuráveis. (CALVINO, 1999, p.160).

Morson & Emerson (2008) definem a noção bakhtiniana cronótopo (literalmente tempo-espaço) como uma conexão intrínseca das relações temporais e espaciais que se expressam artisticamente na literatura. Depois de examinar os romances de viagem, de ordálio e de tempo biográfico, na perspectiva cronotrópica, Bakhtin volta-se para aquele que considera incomparavelmente mais raro, constituindo-se o seu principal interesse: *o romance de emergência de uma pessoa* (ou do “devir”, do tornar-se). Independentemente das diversas variantes desse tipo de romance, o herói e a imagem do herói mudam, tornam-se, desenvolvem-se. As mudanças vivenciadas pelo herói, diferentemente daquelas que meramente alteram o seu estatuto, adquirem, no caso de *Se um viajante*, significação de enredo, e com isso todo romance é reinterpretado e reconstruído.

Bakhtin concentra-se no grau de assimilação do tempo histórico real para identificar cinco tipos de romances de emergência; essa variável de assimilação é entendida como a medida que um dado tipo de romance compreende a relação do *devir* de um indivíduo com as mudanças sociais e históricas.

Começar. Foi você quem o disse, Leitora. Mas como determinar o momento exato em que começa uma história? Tudo começou desde sempre, a primeira linha da primeira página de todo romance remete a alguma coisa que já sucedeu fora do livro. Ou então a verdadeira história é aquela que começa dez ou cem páginas adiante, e tudo que a precede não é mais que prólogo. (CALVINO, 1999, p.157).

A história dos romances e as histórias de vida, na reflexão do escritor-personagem Flannery, é um inevitável caminhar, carregado de tramas que compõem uma esteira temporal descontínua, na qual podemos tecer, para nossa alegria ou infortúnio, outras histórias que inevitavelmente se desligarão da história comum de cada um de nós. Retomadas e rompimentos constituem a forma possível da constituição de alteridades seja na ficção ou na vida. O protagonista de cada enredo interrompido é também o autor de seu próprio texto; à sua história atual, juntam-se à lembrança fragmentos de outras histórias longínquas ou recentes, todas inacabadas, com fios que se sobrepõem em tramas diferenciadas de uma mesma rede. Os seres são inconclusos, sequer a velhice é lugar de estáveis reservas de experiências cambiáveis; os acontecimentos são inapreensíveis na vida, e o desafio do leitor é a aceitação do inapreensível na arte do romance. O ponto de interrogação ou reticências é constituinte do ato de escritura, mas também da leitura que rejeita o ponto finalizável. Os pontos são apenas ancoragens para se pensar a construção de sentidos para o mundo.

A não finalizabilidade dessa obra resulta na imprevisibilidade da própria estrutura, que deixa em aberto os finais dos enredos, nos quais os modos de agir das personagens são sempre surpreendentes, lançando-nos num mundo onde tudo pode acontecer subitamente. Os signos indiciais, deixados nas trilhas, não nos garantem a proximidade com aquilo que buscamos, o Leitor e nós leitores empíricos só temos certeza do inusitado. Para Bakhtin, a não finalizabilidade deve ser imanente ao fazer criativo, sempre processual. Em consonância, a Leitora define o ato de leitura: “Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será... e o livro que eu gostaria de ler agora é um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso”. (CALVINO, 1999, p.79).

O Leitor se vê enredado na não finalizabilidade das tramas, salta de um ponto ao outro de forma a vivenciar o tempo de forma vertiginosa. Os personagens dos dez episódios surpreendem o Leitor pela complexidade de seus caracteres e pela capacidade de insurgir juntamente com o mundo. Além disso, refletem a emergência histórica, que se nos apresenta sempre como possibilidades de realizações por meio das ações e dos olhares dos personagens, que se mostram saturadas de tempo histórico: o homem transforma o mundo e é por ele transformado. O tempo histórico satura a identidade da pessoa, mas ela própria conserva a iniciativa e não é apenas um produto do tempo histórico. Em tal cronótopo, como salientam Morson & Emerson (2008), pela primeira vez, “[...] a força organizadora detida pelo futuro é, pois, extremamente grande”.

Dessa forma, é possível dizer que *Se um viajante*, embora não se expresse em base de romance realista, poderia ser incluído no quinto tipo de romance de emergência, caracterizado por Bakhtin como aquele em que as pessoas vivem o futuro como uma zona do desenvolvimento próximo. Viver esse futuro faz com que novos tipos de caráter e identidades nasçam juntamente com o mundo e a forma de emergência do mundo. Segundo Morson & Emerson (2008), esse tipo de romance compreende o anacronismo e sua relação com a personalidade; ou seja, ele compreende por que os tipos pessoais não são repetíveis de época para época e de cultura para cultura.

Essa concepção não só está presente no projeto artístico e crítico do autor Italo Calvino, mas se explicita na forma compositiva de *Se um viajante* como convite aos leitores para que embarquem nas formas e gêneros romanescos, ocupando o lugar de condutores de um trem, cujo itinerário poderá ser uma fascinante aventura pelos trilhos da escrita e da leitura de histórias, e que essas os lancem aos braços de um longo e profícuo amor ao conhecimento do ser e do mundo.

As características apontadas por Bakhtin sobre o inacabado no romance leva em consideração que ele está sempre mudando ao longo do tempo, dado que a representação no romance é a de um mundo em continuidade, em situação de evento, desenvolvimento em descontinuidade (o que o difere da segurança encontrada na epopeia), além disso, cada autor reinventa o gênero, de forma que o romance vai sendo desconstruído o tempo todo, e os discursos vão se influenciando numa forma de refração.

No apêndice já comentado, Calvino responde as várias questões colocadas pelo crítico Angelo Guglielmi, e entre elas esclarece o propósito das interrupções que é o dialogar com as narrativas de cunho popular, afeitas ao uso desse procedimento. Ademais, Calvino está atento às questões do inacabado na dimensão filosófica de que fala Bakhtin.

[...] – que em primeiro lugar se baseia na capacidade de concentrar a atenção de um enredo na espera permanente do que está para acontecer. No romance “romanesco”, a interrupção é trauma, mas também pode institucionalizar-se (o corte no momento culminante dos romances de folhetim; a quebra dos capítulos; “o voltemos mais um passo”). O fato de ter feito da interrupção do enredo o motivo estrutural de meu livro tem esse sentido preciso e circunscrito, e não toca à problemática do “inacabado” na arte e na literatura, que é outra coisa. Melhor dizer que aqui não se trata do “inacabado”, mas sim do “acabado interrompido”, do “acabado cujo final está oculto ou ilegível”, tanto no sentido literal como no metafórico. (Parece-me que em algum momento digo algo assim: “Vivemos num mundo de histórias que começam e não acabam”). (CALVINO, 1999, p. 268).

Em resposta a Guglielmi, Calvino esclarece as possibilidades do sentido da interrupção, tanto no viés institucionalizado dos cortes nos momentos culminantes dos romances de folhetins, quanto ao frisar que os chamados romances interrompidos podem sim estar conclusos, cujo sentido final está subjacente, oculto, e que se expressa naquilo que chama do acabado interrompido. A brevidade e a suspensão da narrativa nesses *incipits* obedecem à mesma regra definida pelo autor no tocante à importância que dá à precedência da imagem no seu processo criativo, de forma que a medida circunscrita de cada um dos romances segue a imagem que está sendo elaborada passo a passo pelo personagem-narrador, que as desenvolve em estilos variados; a inconclusibilidade do enredo está associada à própria inconclusibilidade das vidas dos narradores e dos leitores.

A questão do inacabado em *Se um viajante* remete a uma concepção de forma e conteúdo: o diálogo com as formas romanescas que previam a suspensão do êxtase da leitura com as interrupções, visando a uma maior adesão de público leitor, a exemplo dos romances de folhetins, aqui recebe outro tratamento intencionalmente pensado na via da sedução pelo fragmentário e inusitado, pelo contingente. Além disso, o aspecto filosófico e histórico está presente como algo que remete ao inusitado da vida, às vicissitudes de nossas experiências num mundo cada vez mais instável.

O personagem Leitor busca um sentido para sua vida que sempre lhe escapa, o seu *modus vivendi* está ligado à busca de um conhecimento do qual a arte romanesca é o vetor. Do amor à Leitora, desenvolve-se um amor pela leitura, pela compreensão dos meios onde nasce, desenvolve-se, reproduz-se, e também como se prolifera a literatura. Proliferação, no sentido de superprodução, em absorção pelos novos meios tecnológicos de todas as suas fases, nas novas indústrias editoriais. As interrupções não são apenas a forma inacabada, mas o sentido que da forma emana de que o viver é feito de fluxos descontínuos de existências de umas coisas e de inexistências de outras. O acabamento do objeto estético, proposto pelo autor criador, é um jogo de armar, uma arquitetura combinatória de leituras e escrituras romanescas. O inacabamento e interrupções partem de um sentido filosófico que em Calvino assume a forma, a brevidade e a diversidade do conto, opção encontrada pelo autor italiano para desenvolver as imagens que precedem as ações narrativas. O conto vai ser a síntese escolhida pelo autor para dar forma ao conteúdo do *devoir a ser* de suas imagens.

Na narrativa da moldura, é própria a insatisfação do Leitor e de Ludmilla defronte aos textos por vários motivos interrompidos ou subtraídos durante a leitura. Situação que os



impele a outras buscas, as quais produzem novas incompletas satisfações, seguidas sempre de outros textos interrompidos. O fato é que esses inícios de romances podem ser considerados microromances, porque constituem episódios autônomos e fornecem pistas, ou pelo menos, acenam para episódios precedentes. Calvino joga com a ironia do aparentemente não conclusivo, evidenciando o intervalo entre a situação nuclear, que se apresenta sempre na sua incompletude, e o "como vai concluir" pelo Leitor e o leitor, que assim atendem, porque estão habituados à satisfação de uma conclusão que coloque todas as cartas em jogo. A reflexão sobre o enredo contínuo da vida e da escritura literária expressa as fronteiras do mundo escrito e o mundo não escrito:

A vida dos indivíduos da espécie humana forma um enredo contínuo, no qual toda tentativa de isolar um pedaço do vivido que tenha sentido desligado do resto – por exemplo, um encontro de duas pessoas que se tornará decisivo para ambas – deve levar em conta que cada um dos dois carrega consigo uma trama de fatos lugares outras pessoas e que desse encontro derivarão por sua vez outras histórias que se desligarão da história comum a eles. (CALVINO, 1999, p.157).

Essas palavras preparam aquelas que serão, no capítulo 8, proferidas por Silas Flannery, uma espécie de alter ego de Calvino, sobre o leitor e sobre si mesmo (novo fenômeno di *mise en abyme*):

Talvez a intensidade de sua leitura seja tamanha que ele já no início aspira toda substância do romance, de modo que não sobra nada para o resto. Comigo isso acontece escrevendo: faz algum tempo, todo romance que me ponho a escrever se esgota pouco depois do início, como se ali eu já houvesse dito tudo o que tinha para dizer. (CALVINO, 1999, p.202).

De acordo com Cesare Segre, a aparente não finalização desses romances considera não apenas a *béance* (abertas) terminal, mas também uma fechada e constante *béance* interna: mais que romances, eles são apresentados como esboços de romances, sumários de romances, romances em exposição. São constantes os procedimentos metanarrativos como as alusões do romance a si mesmo ou a possíveis fases anteriores ou posteriores de si mesmo:

O romance começa em uma estação ferroviária.<sup>78</sup>

Sei apenas que esse primeiro capítulo demora a afastar-se da estação e do bar.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*, 1999, p.18.

Aqui o romance transcreve fragmentos de conversa...<sup>80</sup>

Quando se abre a página, um cheiro de fritura paira no ar...<sup>81</sup> Óleo de colza vem especificado no texto.<sup>82</sup>

Mas o que importa são os detalhes físicos que o romance sublinha.<sup>83</sup> A narrativa retoma o caminho interrompido.<sup>84</sup>

... Não posso esquecer de inserir de vez em quando, nos pontos onde a história se torna mais densa, algumas citações de textos antigos.<sup>85</sup>

Nesta altura, a narrativa poderia lembrar que.<sup>86</sup>

Juntam-se a esses procedimentos, os enunciados na modalidade de **dever e querer**, a propósito dos projetos de composição e dos programas de escritura dos quais consistem os romances:

A página que você está lendo deveria restituir-lhe esse contato violento.<sup>87</sup>

[...] todas essas imagens da época deviam atravessar a página tal como os veículos militares cruzam a cidade [...]. Todas essas linhas oblíquas, ao cruzarem-se, deviam delimitar o espaço.<sup>88</sup>

Esta narrativa deve também esforçar-se para manter o passo.<sup>89</sup>

A primeira sensação que este livro deveria transmitir é aquela que experimento [...]. O ideal seria que o começo do livro desse a sensação de um espaço.<sup>90</sup>

Gostaria que o meu relato exprimisse tudo isso.<sup>91</sup>

Gostaria que todos os detalhes que escrevo concorressem [...]. Por isso, não posso esquecer de inserir.<sup>92</sup>

---

<sup>79</sup> Idem, p. 21

<sup>80</sup> Idem, p. 25

<sup>81</sup> Idem, p. 41

<sup>82</sup> Ibidem

<sup>83</sup> Idem, p.42

<sup>84</sup> Idem, p.92

<sup>85</sup> Idem, p.168

<sup>86</sup> Idem, p.169

<sup>87</sup> Idem, p. 45

<sup>88</sup> Idem, p. 84

<sup>89</sup> Idem, p. 88

<sup>90</sup> Idem, p. 136-137

<sup>91</sup> Idem, p. 167

A narrativa deveria dar a sensação de que se trata de lugares estranhos.<sup>93</sup>

Aqui o relato devia representar meu espírito sacudido.<sup>94</sup>

... Não posso esquecer de inserir de vez em quando, nos pontos onde a história se torna mais densa, algumas citações de textos antigos.<sup>95</sup>

A não-finalização interna ao discurso é coerentemente calculada, calibrada com a não-finalização das histórias. A sua força de coesão é, sobretudo, estilística, resultado de um controle minucioso. Os exemplos elencados servem para sinalizar um procedimento que tem também a função homogeneizante e adesiva: o abundante uso de *Leitmotive*. Em *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, a experiência epifânica do esfacelamento como fonte de revelações:

– Não, isso não! – exclamei, tomado por um desespero imprevisto, como se entendesse naquele momento que só o controle dos instrumentos meteorológicos me punha em condições de dominar as forças do universo e nelas reconhecer alguma ordem.<sup>96</sup>

De imediato senti que na ordem perfeita do universo se abria uma brecha, um rasgo irreparável.<sup>97</sup>

A situação representada por Calvino é a mesma e oferece-nos a imagem de uma situação de equilíbrio instável sobre uma pequena superfície de apoio, um estado de incerteza que pode produzir igualmente o desenvolvimento da máxima potencialidade e a definitiva queda abissal. Um caminho que parece se bifurcar sem solução. As duas possibilidades estão juntas: esse equilíbrio instável encena a situação do homem contemporâneo.

Como pode tal precariedade ser a máxima força? A força identifica-se com a fraqueza: precisa agarrar-se a um apoio para não cair, mas é esse apoio que permite conjugar no átimo de contingência o pesado e o leve, de atravessar a vertigem para conhecê-la.

---

<sup>92</sup> Idem, p. 168

<sup>93</sup> Idem, p. 228

<sup>94</sup> Idem, p. 232

<sup>95</sup> Idem, p. 168

<sup>96</sup> Idem, p. 72

<sup>97</sup> Idem, p. 73

No romance *Sem temer o vento e a vertigem*, o próprio título já sugere o *leitmotive* daquele vazio que continua no vazio, da cadeia de ravinas que se abre no "abismo infinito":

– Ouço todos estes passos se desprenderem dos degraus e avançarem no vazio, caindo, uma multidão que cai... – ela disse, sempre paralisada.<sup>98</sup>

– A vertigem está por todo lado. – [...]. – Parece que um poço sem fundo. Ouve-se o apelo do nada, a tentação de lançar-se, alcançar a escuridão que chama.<sup>99</sup>

O *leitmotive* do passado do qual o presente não pode se desvincular no romance *Olha para baixo onde a sombra se adensa*:

Quantas vezes, quando percebi que meu passado começava a pesar-me..<sup>100</sup>

[...] nesse episódio insignificante está implicado tudo aquilo que vivi, todo o meu passado, os múltiplos passados que tentei inutilmente deixar para trás, todas as vidas que no final se consolidam numa só.<sup>101</sup>

O último romance *Que história espera o seu fim lá embaixo* é a síntese representada por Calvino nos dez romances, a persistência do tema do vazio, as sensações de desequilíbrio do mundo vivenciadas pelos narradores que tentam ancorar-se na linguagem para transmitir a experiência epifânica do nada que os arrasta para um abismo e cuja corda é a escritura que se agarra nas farpas dos precipícios e que se cruzam e entrelaçam uma possível ordem que desemboca na leitura.

Mas não, nada: ao redor o vazio é cada vez mais vazio.<sup>102</sup>

Penso nisso com todas as minhas forças, mas agora sei que elas não bastam para fazê-lo existir: o nada é mais forte, foi ele que ocupou toda a terra.<sup>103</sup>

Eu salto de uma margem para outra e não vejo lá embaixo nenhum fundo, apenas o nada que continua para baixo até o infinito; corro sobre pedaços de mundo espalhados no vazio; o mundo está se estilhaçando...<sup>104</sup>

---

<sup>98</sup> Idem, p.87.

<sup>99</sup> Idem, p. 91.

<sup>100</sup> Idem, p.109.

<sup>101</sup> Idem, p. 111

<sup>102</sup> Idem, p. 253

<sup>103</sup> Idem, p. 254

*Que história espera o seu fim lá embaixo* exercita o duplo movimento da concretude do real à brancura imaterial da página, e vice-versa, no qual o protagonista cancela, ou imagina cancelar, os edifícios de Leningrado (reduzidos a uma lisa superfície vertical, a um lastro de vidro opaco, a um diafragma que delimita o espaço sem impor-se à vista), cancela pessoas, instituições e a natureza circundante ( basta que reste um estrato de crosta terrestre suficientemente sólido sobre os pés e o vazio de todas as outras partes), de maneira que todo o mundo (depois de ter-se reduzido a essa branca superfície vertical e horizontal) revele-se explicitamente.

*Numa rede de linhas que se entrecruzam* é provavelmente o romance-chave, no qual a catóptrica se transforma em símbolo das relações entre micro e macrocosmo. Depois de ter multiplicado a sua figura (mediante sócia e automóveis iguais), e multiplicado os amores, o protagonista, que deve escapar a possíveis raptos, acaba prisioneiro no seu quarto catóptrico com a amante e a mulher que lhe aponta um revólver no centro das imagens reflexas. As suas últimas palavras são:

De espelho em espelho [...] a totalidade das coisas, o universo inteiro, a sapiência divina poderiam concentrar enfim seus raios luminosos num único. Ou talvez o conhecimento do todo esteja sepultado na alma e um sistema de espelhos que multiplicasse minha imagem até o infinito e restituísse sua essência numa imagem única me revelasse a alma do todo que se esconde na minha.<sup>105</sup>

[...]. Parece-me agora que tudo aquilo que me circunda é parte de mim, que enfim consegui tornar-me o todo.<sup>106</sup>

Em suma, a literatura é a metáfora da literatura. Como em quase todos os seus romances, Calvino busca, no seio dessas infinitas possibilidades, multiplicar os contatos com o real. A obra literária é, recordando Borges, um *aleph*, isto é, o lugar onde se reúnem, sem confundir-se, todos os lugares da terra, vistos de todos os ângulos. Podemos confrontar com essa outra afirmação de Borges, quando diz que a literatura não é exaurível, pela simples razão que um só livro não o é. O livro não é um ente privado de comunicação: é uma relação, é um centro de inumeráveis relações.

Segundo Segre, pode-se constatar que muitos desses motivos são chaves para compreensão da unidade. Quase todos os romances inseridos têm um esquema que se pode

---

<sup>104</sup> Idem, p. 255

<sup>105</sup> Idem, p. 170

<sup>106</sup> Idem, p. 172

definir como espiral, ou como funil. Assim como o protagonista do romance anterior que se vê cercado e preso pela geometria dos espelhos, o protagonista do *incipit Numa rede de linhas que se entrelaçam*, praticando seu *jogging* segue uma curva de telefones que tocam (ou parece tocar) em várias casas, e ao fim o informam do rapto de tal Marjorie, e as condições para salvá-la: só então se descobre que o protagonista havia tido uma história embaraçante com a raptada, e na última frase, entende-se que os telefones podiam ser endereçado a sua própria chamada, porque provavelmente seria ele mesmo o organizador do rapto.

A geometria e os sentidos do enredo do *incipit No tapete de folhas iluminadas pela lua*, cujo amor do protagonista pela jovem Makiko encontra subterfúgio pela pessoa interposta da mãe da moça, sob o olhar *voyeur* do senhor Okeda, pai e marido, que dessa maneira domina o protagonista, seu discípulo, que também está presente no romance *Sem temer o vento e a vertigem*, com o trio do amor entre o protagonista, Valeriano e Irina: o primeiro encontro entre o protagonista e a indefesa Irina, depois outro encontro a três, onde Irina aparece dominante e ameaçadora; e no curso, mesmo durante o sexo a três (o núcleo de origem do episódio) que o protagonista descobre a própria condenação à morte por traição.

Nesse sentido, Calvino alia-se a outros escritores, em poesia e em prosa, ( de Fernando Pessoa a Machado de Assis, de Joyce a Broch, de Borges a Nabokov) que têm usado como instrumento de pesquisa e de busca a multiplicidade dos eus, estilística e ideologicamente, correlativo ao ocultamento do eu-autor. Por isso é fácil compreender como os dez romances inseridos, embora habilmente conformados a paradigmas heterogêneos, conseguem representar uma compacta unidade de exploração. Essa unidade talvez seja devido ao controle racional e o propósito de assimilar e unificar concessões, sensibilidade, atitudes diversas. Talvez se possa atribuir ao próprio Calvino uma das poéticas expressa por Ludmilla: “– A mim – ela diz – agradam os livros em que todos os mistérios e todas as angústias sejam passados por uma mente exata e fria, sem sombras, como a de um jogador de xadrez”.<sup>107</sup>

A aparente desordem e desarticulação dos enredos revelam-se, desse modo, coesas e articuladas na interpretação que ora se dá com os *leitmotive* ora com as geometrias e os sentidos que transitam de um *incipit* a outro, embora dissimuladas pela explícita atração pelo jogo, que parece fascinar Calvino. A mente exata faz-se presente, mas não se revela de maneira fria, mostra-se na porosidade de absorções sensíveis e poéticas, na busca de imagens que possam dar conta da interpretação do romanesco e do mundo em suas instabilidades.

---

<sup>107</sup> Idem, p. 161.

#### 4 PLURILINGUISMO EM ITALO CALVINO

Situar o romance autoconsciente exige um retorno aos autores que, intencionalmente, colocaram os procedimentos linguísticos e a figurativização de seus personagens em posições de perguntas e respostas sobre as relações da literatura consigo mesma e com a complexa rede dos interesses humanos. A autoconsciência, nesse sentido, está intimamente ligada à forma como o escritor concebe o material, a forma e o conteúdo, com os quais constrói o objeto estético. Mas, ao mesmo tempo, como esse objeto estético se efetiva no mundo da cultura e suas fronteiras.

Dadas às características da obra *Se um viajante* e a explícita declaração de Italo Calvino como autor de filiação ao tronco do romance autoconsciente, o discurso no romance, na perspectiva de Mikhail Bakhtin, é uma das chaves que possibilita a abertura para a compreensão e a interpretação do romance do autor italiano.

Ao debruçar-se sobre a teoria do romance, Bakhtin (1993) apresenta questões fundamentais ligadas à literatura, ao ato ético e estético no contexto maior das relações do homem com a vida e com o conhecimento. O pressuposto de toda argumentação bakhtiniana encontra-se na polêmica travada com a chamada estética do material, formulada principalmente pelos formalistas russos, aos quais responde, ao enfatizar que no estudo do discurso literário não se pode dicotomizar a forma do conteúdo, pois este se encontra unido no discurso, entendido como fenômeno social.

Para Bakhtin, o equívoco acontece quando os grandes destinos históricos do discurso literário, ligados aos destinos dos gêneros, são erroneamente encobertos pelos pequenos destinos das modificações estilísticas, ligadas a artistas e tendências individuais. Perdida em pormenores de estilo, em razão de estar desprovida de abordagens filosófica e sociológica para lidar com os problemas da estética, a estilística passa à margem dos grandes destinos anônimos do discurso literário, que latejam profundamente por trás dos desvios individuais ou das tendências.

Na maioria dos casos, segundo o filósofo russo, a estilística apresenta-se como uma "arte caseira" que desconhece a vida social do discurso fora do *atelier* do artista. Ela habita nos espaços prosaicos das praças, ruas, cidades e aldeias, bem como passa indiferente aos

grupos sociais, gerações e épocas. A estilística ocupa-se não com a palavra pulsante, mas com o seu corte histórico, com a palavra linguística e abstrata a serviço da maestria do artista. Ledo engano, já que as harmônicas individuais do estilo, isoladas dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso, passam a receber um tratamento acanhado e abstrato, deixando de ser estudadas num todo orgânico com as esferas semânticas da obra.

Segundo Bakhtin, até o século XX, o romance não tinha para si uma abordagem clara dos seus problemas estilísticos, porque todas as investidas de interpretação fundamentadas na estilística tradicional e na concepção do discurso poético, ancorado em sua base, não lograram êxito quando aplicadas ao discurso romanesco. A palavra romanesca revelou-se a pedra de toque para todo pensamento estilístico, mostrando a sua limitação e seu desajuste em relação a todas as esferas do discurso da vida literária; de forma que todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se perderam nas descrições linguísticas da linguagem do romancista ou então se limitavam a destacar elementos estilísticos isolados que se situavam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística. Em ambos os casos, a carecida unidade estilística do romance e da palavra romanesca evadem dos pesquisadores.

Bakhtin reforça que o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O estudioso depara-se com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam, às vezes, em planos linguísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas.

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação das unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes, até mesmo plurilíngues) na unidade superior do "todo": o estilo do romance é uma combinação de estilos e sua linguagem é um sistema de "línguas". Cada elemento isolado da linguagem do romance é definido diretamente por aquela unidade estilística subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta etc. É essa unidade que determina o aspecto estilístico e linguístico do elemento dado (léxico, semântico, sintático). Ao mesmo tempo, esse elemento participa juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento e toma parte na estrutura e no sentido único desse todo.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes, de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única



em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável ao gênero romanesco.

E é graças a esse plurilinguismo social e ao crescimento, em seu solo, de vozes diferentes, que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos dos personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). A singularidade fundamental da estilística romanesca arquiteta-se nas ligações e nas correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles – langues*), no movimento do tema que passa por meio de línguas e discursos e, na sua segmentação, em filetes e gotas de plurilinguismo social, resultando na máxima dialogização do discurso romanesco.

Em *Duas linhas estilísticas do romance europeu*, (BAKHTIN, 1993, p. 202), Bakhtin afirma: "A autocrítica do discurso é a particularidade essencial do gênero romanesco". De acordo com suas pesquisas, o romance da segunda linha desenvolveu-se como romance de provação do próprio discurso literário, em que são observados dois tipos de provação. O primeiro tipo é a provação do herói que tenta viver de acordo com a literatura, como é o caso de *Dom Quixote e Madame Bovary*. O segundo tipo questiona a própria narrativa: "[...] paralelamente ao romance em si, são dados fragmentos do 'romance sobre o romance'" (naturalmente o exemplo clássico é *Tristan Shandy*). Não obstante, *D. Quixote* retorna como exemplo dos dois tipos de provação: "Assim, já em *Dom Quixote* há elementos do romance sobre o romance (a polêmica do autor com o autor da falsa segunda parte)".<sup>108</sup> As origens do romance autoconsciente, portanto, estão na base da polêmica autoral do romance de

---

<sup>108</sup> Bakhtin, 1993, p. 205.

Cervantes,<sup>109</sup> ao qual Calvino retoma para atualizar a complexidade da questão autoral contemporânea em *Se um viajante*, como demonstramos em capítulos anteriores.

Características importantes da autoconsciência romanesca encontram-se no tópico *Plurilinguismo no romance* (BAKHTIN, 1993, p.107), onde Bakhtin apresenta as formas composicionais da introdução e da organização do plurilinguismo. De acordo com ele, são formas extremamente variadas, mas é no romance humorístico que se revela a forma exteriormente mais evidente desse tipo de linguagem, em cujos representantes, o mestre russo aponta os ingleses como Fielding, Smollet, Sterne, Dickens, Thackerav, e os alemães Hippel e Jean-Paul.

A tendência do romance inglês evoca o tom humorístico-paródico de praticamente todas as camadas da linguagem literária escrita e falada no seu tempo, de tal forma que, quase todos os romances desses clássicos constituem uma espécie de enciclopédia de todas as camadas e formas da linguagem literária.

É na paródia, conforme o objeto de representação, que se revestem as formas protocolares parlamentar ou jurídica, as formas das reportagens jornalísticas, a seca linguagem mercantil da cidade, as fofocas, a presunçosa linguagem científica, o altivo estilo épico ou o estilo bíblico, o estilo dos sermões moralizantes, incluindo aí a maneira de falar de algum personagem da vida real socialmente demarcado. Essa estilização paródica da linguagem de gêneros, de profissões e de outras camadas é quebrada, às vezes, pelo discurso direto do autor, cuja pretensão é personificar sem refração as suas intenções semânticas e axiológicas.

O romance humorístico serve-se, como base singular, do emprego da “linguagem comum” (que é comumente falada e escrita pela média de um dado lugar), que é tomada pelo autor como a *opinião corrente*. Nessa situação, geralmente, o autor se afasta, colocando-se de lado dessa linguagem comum, objetivando-a, obrigando-a a que suas intenções se refranjam por meio da opinião pública, encarnado em sua linguagem.

A mesma estilização paródica dos diversos estratos e gêneros da linguagem literária está presente nos antecessores ingleses de Dickens, mas com um distanciamento maior que este último. Bakhtin cita, sobretudo, Sterne, cuja percepção paródica objetivada das diversas

---

<sup>109</sup> Sobre a questão autoral destaco a importância do texto *Mikhail Bakhtin, autor do Quixote*, de João Vianney C. Nuto, que se encontra no prelo.

variantes da linguagem literária penetra nas camadas mais profundas do próprio pensamento ideológico-literário, a exemplo de Rabelais, “[...] transformando-se em paródia da estrutura lógica expressiva de todo o discurso ideológico enquanto tal (científico, retórico-moral, poético)”. (1993, p. 114).

O filósofo aponta como característica do romance de viés humorístico a introdução do plurilinguismo e a sua utilização estilística no desdobramento de duas particularidades: 1) Por meio de uma forma impessoal “por parte do autor” ou alternando-se com o discurso direto do autor, introduz-se “linguagens” e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, de profissões, de grupos sociais – linguagens orientadas e familiares etc.; 2) Aquelas utilizadas também para realizar a refração das intenções do autor, as linguagens e as perspectivas sócio-ideológicas são introduzidas com a intenção de revelar e destruir falsas e hipócritas realidades, raciocínios estreitos e limitados, de certo modo, já constituídas, oficialmente reconhecidas, autoritárias. Existe, portanto, a predominância de formas e graus diferentes de estilização paródica das linguagens introduzidas. As mais radicais formas paródicas do romance recusam toda seriedade franca e direta, porque se entende que o sério verdadeiro consiste na destruição de todo o sério falso, como nos autores de viés rabelaisianos como Sterne e Jean-Paul.

Outra característica do romance humorístico é o jogo com o suposto autor, mais uma herança dialogizada com Sterne, Hippel e Jean Paul, e destes com *Dom Quixote*:

O autor e os narradores recebem um significado totalmente diferente quando são introduzidos como portadores de uma perspectiva linguística, ideológico-verbal particular, de um ponto de vista particular sobre o mundo e os acontecimentos, de apreciação entonações específicas, tanto no que se refere ao autor, quanto no que se refere à narração e à linguagem literária “normais”.

Esta particularidade, este distanciamento em que se encontram o autor ou o narrador suposto em relação ao autor real e à perspectiva literária normal pode ser de grau e de caráter diferente. Mas, em todo caso, essa perspectiva, esse ponto de vista particular de outrem sobre o mundo, são utilizados pelo autor graças à sua produtividade, à sua capacidade de, por um lado, dar o próprio objeto da representação num mundo novo (descobrir nele novos aspectos e momentos) e por outro lado, esclarecer de modo novo o horizonte literário “normal”, sobre cujo fundo são percebidas as particularidades do relato do narrador. (BAKHTIN, 1993, p.117).

Nesse jogo tão presente na obra *Se um viajante*, Italo Calvino faz ressoar na composição criativa as palavras de Bakhtin: a exemplo da tradição do romance humorístico representada principalmente por Fielding, Smollet e Sterne, em Calvino a paródia literária

aparta intencionalmente o autor de sua linguagem, a fim de gerar a complexidade da sua relação com as linguagens literárias de seu tempo e sobre o próprio território do romance. A autorreflexão romanesca predomina e torna-se ela própria um objeto que se transforma num meio de refração das novas intenções do autor.

#### 4.1 Comicidade e humor sob o signo da leveza

Vladimir Propp, no livro *Comicidade e riso*,<sup>110</sup> procura compreender a natureza do cômico, a psicologia do riso e sua percepção, a partir da coleta e da interpretação de um material diverso, incluindo a interpretação de *O inspetor geral* e *O Capote* de Gógol, do qual são filhos todos os escritores, incluindo Dostoiévski, declarante da paternidade, que veem a comicidade como um valor e um procedimento cognoscitivo em suas obras.

O livro é dividido em três partes: 1) Um pouco de metodologia; 2) O riso de zombaria e 3) Outros tipos de riso. Propp verifica várias modalidades de riso em situações básicas e recorrentes, como o riso de zombaria, o riso alegre, o riso cínico, o riso ritual etc. Numa classificação mais geral, no entanto, o foco do estudioso recai sobre o riso de zombaria, pelo destaque que exerce na obra de arte. A despeito de suas variações, o riso de zombaria advém fundamentalmente do desnudamento de um efeito moral por uma contradição. Segundo ele, o riso é provocado por certa inferência inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás dessa aparência. Tal dedução pode mesmo chegar à conclusão de que atrás dessa aparência não há *conteúdo nenhum*, que ela esconde o *vazio*. O riso surge quando a essa descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino.

Pode-se expressar a fórmula geral da teoria do cômico nestes termos: nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás do invólucro dos dados físicos, exteriores. À descoberta de defeitos interiores pode-se chegar por diferentes meios. A variedade de formas de manifestação do cômico obedece a uma única lei, comum a todas as formas de riso de zombaria: nos casos em que o objeto de riso são os defeitos físicos e que na verdade está-se rindo de defeitos de ordem espiritual. Propp propõe a seguinte questão: será

---

<sup>110</sup> PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. Ed. Ática, São Paulo, 1992.

que a contradição não se encontra não no interior do objeto do riso, mas no interior do sujeito? Do indivíduo que ri?

Existem casos em que se ri de si próprio, o que implica que a pessoa se desdobre, tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto do riso, mas isso continua não explicando a natureza da contradição que estaria sujeitando o riso. Existe, porém, uma contradição de outra ordem, uma contradição que não reside nem no sujeito nem no objeto do riso, mas sim numa de suas relações recíprocas; em outras palavras, a contradição suscitadora do riso é a contradição entre algo que, por um lado, encontra-se no sujeito que ri, no homem que dá risada, e, por outro lado, naquilo que está em frente dele e que se manifesta no mundo que está a volta dele, no objeto de seu riso. Citando Vischer, Propp sintetiza da seguinte maneira: o cômico é um conceito correlativo, na medida em que não venha a ser procurado no interior do objeto ou no sujeito do riso, mas em sua relação recíproca. A partir do conceito de contradição, a primeira condição para a comicidade e para o riso que ela suscita consistirá no fato de quem ri tem algumas concepções do que seria justo, moral ou correto ou, além disso, certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente. A segunda condição para que surja o riso é observar que no mundo à nossa volta existe algo que contraria esse sentido do certo que está dentro de nós e não lhe corresponde. Em suma, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua. A contradição entre esses dois princípios é a condição fundamental, o alicerce para o nascimento da comicidade e do riso que dela se produz. A segunda condição apontada por Propp nos parece bastante pertinente para introduzir o cômico em Calvino, como veremos.

No texto *Definições de territórios: o cômico*,<sup>111</sup> Calvino faz uma reflexão, apartando a sátira do lugar de suas predileções. Segundo o autor, a sátira carrega em si um componente de moralismo e outro de zombaria. O primeiro componente deixa entrever que o moralista acredita ser melhor que os outros; e aquele que zomba acredita na esperteza de ter identificado e saber algo mais simples do que parece aos outros. Por outro lado, explicita o tipo de cômico com o qual se identifica, no viés humorístico:

O que busco na transfiguração cômica ou irônica ou grotesca ou na chalaça é o caminho de saída da limitação e univocidade de toda representação e de todo julgamento. Podemos dizer uma coisa ao menos de duas maneiras: a maneira como

---

<sup>111</sup> CALVINO, Italo. *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade*. Companhia das Letras, 2009, p.189.

quem a diz quer dizer aquela coisa e somente ela; e uma maneira como queremos dizer, sim, aquela coisa, mas ao mesmo tempo recordar que o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório. A ironia ariostesca, o cômico shakesperiano, o picaresco cervantino, o humor sterniano, a truanice de Lewis Carrol, de Edgar Lear, de Jarry, de Queneau valem para mim na medida em que, por meio deles, alcançamos essa espécie de distanciamento do específico, de sentido da vastidão do todo. (CALVINO, 2006, p.189).

A transfiguração de que fala o escritor italiano é aquela que inclui também na situação irônica ou cômica a voz que articula essa entonação com o outro. No jogo são as ideias, o embate de consciências que são ironizados, que são postos numa terceira via para interferência do leitor, procedimento que se sobressai em *Se um viajante*. É diferente da voz satírica, em que o sujeito da sátira se retira do contexto, como portador de uma verdade ou uma ideia melhor e, portanto, o único com autoridade para satirizar o outro.

No livro *Calvino & Il Comico*,<sup>112</sup> os ensaístas são unânimes quanto à importância da temática do cômico na obra do escritor italiano, chegando mesmo a ser indicada como um referencial que serve, sobremaneira, a uma melhor compreensão da personalidade e da obra literária de um escritor que fez do cômico uma diretriz fundamental de seu percurso e de sua identidade de artista.

Para os estudiosos dessa temática, Calvino não só foi um escritor cômico, como também um pensador importante sobre esse viés do romance autoconsciente. Stefano Beccastrini, na apresentação que intitula *Quant'è cômico confrontarsi con l'universo!*, cita fragmento de um texto de Calvino dedicado a Raymond Queneau, no qual ele faz uma reflexão bastante cômica da condição humana: “A dramática comparação da pequenez do indivíduo mortal com as formas do universo só pode ser expressa com risinhos irônicos, risadas convulsas e, no melhor dos casos, com gargalhadas à goela solta, risadas homéricas” (BECCASTRINI, 1994, IX).<sup>113</sup>

A presença do cômico na obra de Calvino é tão significativa, que apenas duas obras literárias são citadas como aquelas em que menos se evidencia esse viés humorístico: *O*

---

<sup>112</sup> CLERICI, Luca & FALCETTO, Bruno. CALVINO & IL CÔMICO. Marcos y Marcos. Milano. 1994. Introduzione di Antonio Faeti, publicado em 1994, traz um rico conjunto de ensaios que foram apresentados no Terzo Colóquio Calviniano, realizados em Firenze e San Giovanni Valdarno il 17 a 18 novembre de 1988.

<sup>113</sup>No texto original: *quel tragico confronto delle dimensioni dell'individuo mortale con quelle dell'universo che si può esprimere solo con risolini o con sogghigni o con cachinni o con scoppi di riso consulso e nel migliore dei casi co risate a gola spagata, risate a crepappelle, risate omeriche*. Citação presente no texto *Quant'è comico confrontarsi con l'universo!*, de Stefano Beccastrini. Cura de Clerici e Falcetto, 1994.

*castelo dos destinos cruzados e Cidades Invisíveis*, isso na opinião dos curadores do evento, pois encontrar o cômico na obra de Calvino é algo perfeitamente natural.

A leitura do livro *Assunto encerrado* indica as trilhas por onde segue a comicidade de Calvino. Ali aparecem nomes de importantes autores com os quais o escritor italiano dialoga, situando sua adesão ao romance de tradição cômica: Sterne, Carroll, Palazzeschi, Landolfi, Queneau, Lear, Cervantes e Ariosto. Todavia, como bem acentua Bruno Falchetto, a propensão de Calvino não é apenas resultado de suas escolhas literárias, das influências de uma tradição culta. Novamente é a infância do autor que o reaproxima de sua antiga paixão: leitor apaixonado dos *comics*, que lhe chegavam do *Corriere dei Piccoli* e colecionador dos folhetos satíricos dos anos 1930, o menino Calvino também exercita essa paixão nos desenhos humorísticos que faz durante o seu tempo de liceu: experiências que resultam em valoroso material cômico, revelando sua matriz marcadamente popular. É bem provável que as experiências com essas matrizes populares sejam responsáveis pelo funcionamento pontual do mecanismo humorístico – no qual se funda seu apreço pela habilidade técnica e o senso lúdico – que é um trato distintivo da sua comicidade.

Nas obras de Calvino, a presença do cômico é precoce e constante. No ensaio intitulado *O mundo às avessas*,<sup>114</sup> que integra o livro *Assunto encerrado*, o autor discorre sobre a tese de Bakhtin, que havia sido publicada há dois anos em Moscou, enfatizando a importância do trabalho do autor para a crítica literária, mas não apenas para ela, porque Calvino apreendeu não só o conceito de Carnavalização, como o empregou como concepção em muitas de suas obras.

Eis por que o Carnaval interessa ao crítico literário: por essa liberação da palavra, que a torna excêntrica a ponto de ser julgada inoportuna em qualquer outra ocasião que não seja esse tempo excepcional, e pelas aproximações entre os atributos da realidade e da loucura, do sacro e do profano, da arruaça e da morte; aproximações que foram, desde sempre, grandes temas literários. [...] (CALVINO, 2006, p.247).

Mais adiante, ao comentar cidades do fim da Idade Média, expostas por Bakhtin sob a luz da sociedade carnavalesca, Calvino resgata para nossos dias a importância da perspectiva carnavalizada na sociedade atual:

---

<sup>114</sup> Ensaio escrito na Revista Pirelli, nº 12, 1970. Os trechos citados por Calvino nesse ensaio, do qual faz uma interpretação do Carnaval, foram extraídos do livro de *Mikhail Bakhtin: Dostoiévski. Poética e estilística*; trad. It. Turim: Einaudi, 1968.

Esse “modelo” paradoxal de sociedade (pouco importa se historicamente fundamentado ou não), que chega como uma mensagem numa garrafa, provinda dos litorais de uma civilização de nosso tempo “monoliticamente séria e carrancuda”, é o que tem de mais atual num mundo como o nosso, movido ao mesmo tempo por impulsos antiautoritários, antirrepressivos, antiautomatizantes, impulsos a submeter todo valor às exigências da produção. (CALVINO, 2006, p.249).

Calvino segue teorizando sobre o riso, agora na relação com o erótico,<sup>115</sup> em cujo território, o sexo desenvolve-se por meio do código do jogo, do cômico ou do irônico. O autor construiu um modelo próprio de comicidade para suas obras, no entendimento e no diálogo com uma tradição e como uma opção de retratar o mundo ficcional com o olhar enviesado das formas de representação do cômico. Remetendo-se a escritores como Sade, Bataille, Henry James, D.H. Lawrence, o italiano conclui:

Mencionei [...] experiências literárias que se desenvolvem sob o signo do riso. Como queria demonstrar, apenas o riso – derrisão sistemática, falsete de autoderrisão, careta convulsa – garante que o discurso está à altura do caráter terrível da vida e marca uma mutação revolucionária. (CALVINO, 2006, p. 255).

De forma contínua e diferenciada, o riso e o divertimento atravessam toda a sua poética, revelando internamente um projeto de comicidade que mira um intento cognoscitivo, sem renunciar a momentos francamente lúdicos. Isso faz com que sua obra demande a construção de aportes teóricos sobre essa questão e de forma bastante direta se filia aos aspectos do plurilinguismo humorístico tão presente no mundo da cultura italiana, principalmente na literatura. No entanto, segundo Clerici e Falcetto, somente a partir de 1960 é possível encontrar algum estudo sobre cômico. Isso é possível por reflexões vindas do exterior, a partir da publicação filosófico literária sobre Rabelais e outros textos bakhtinianos. Apesar dessas publicações, os ecos desses discursos não suscitaram reações significativas na crítica italiana, excluindo Calvino, que não só leu os textos de Bakhtin como realizou um ensaio sobre o tema do Carnaval em Dostoiévski.

Os curadores italianos observam as diferentes formas cômicas presentes na obra de Calvino: nos contos picarescos de *Por último vem o corvo*, joga com a deformação grotesco-caricatural dos personagens, uma comicidade que tematiza a difícil vida do pós-guerra. Nas obras consideradas realistas, situadas em 1950, o cômico recai sobre a visão parcial, aquela que de um panorama profundo só consegue vislumbrar um ponto de vista estreito. No

---

<sup>115</sup> Referimos ao texto *Definições de territórios: o erótico (o sexo e o riso)*, publicado pelo Caffè, nº 2, julho-setembro de 1970.



dramático e lúdico *Marcovaldo*, está presente uma segunda visão dos acontecimentos vivenciados pelo personagem na cidade, em oposição à vida miserável de um cotidiano operário; outras imagens são construídas como um desenho de leveza e humor, em que tudo se transforma ao olhar puntiforme sobre as mesmas paisagens: é o olhar indireto, a visão duplicada que gera o efeito da beleza para além do precário.

Os anos de 1950 são também os anos do cômico multiforme na obra *Os nossos antepassados*, onde encontramos o desenho humorístico no jogo paródico com a tradição literária, a sátira versus as instituições, a comicidade metafórica de seus personagens: um visconde partido ao meio, um barão que vive nas árvores e um cavaleiro que não existe.

Oportunamente as histórias do livro *Cosmicômicas* denunciam com preocupação e vivacidade a crise dos modelos interpretativos globais. O cômico acontece tanto no monólogo de Qfwfq, o pedagogo perfeccionista e ao mesmo tempo testemunha fanfarrona, quanto na comicidade do desespero lógico-argumentativo nos contos dedutivos. O tema da fragilidade desse tipo de conhecimento retorna enfim em *Palomar*, como a quebra dos modelos intelectuais contra a razão das coisas, nos modos de um cômico das ideias, de uma melancolia irônica que nos mostra como a superficialidade pode ser vencida ou confrontada pelo pensamento sensível e ao mesmo tempo abstrato sobre os acontecimentos do mundo.

O autor italiano acredita que o divertimento seja uma função social, correspondente à sua moral; pensa no leitor que deve sorrar todas essas páginas, é preciso que se divirta, é preciso que seja gratificante; essa é sua moral: alguém comprou um livro, gastou dinheiro, investiu o seu tempo, portanto, deve se divertir. Em suma, para ele, o divertimento é uma coisa realmente séria! Provocar o riso e/ou provocar o medo são procedimentos literários honestos, ao contrário de fazer chorar, arremata o autor.

Na via oposta de tantos discursos sobre a crise de representação de valores, Calvino preparou uma recepção com os mais expressivos valores das fontes literárias. Numa escrita apaixonada, o autor nos apresenta as lições propostas para o próximo milênio:

O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial. [...] Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. (CALVINO, 1990, p. 11).

Essas conferências foram desenvolvidas, tendo como foco valores ou qualidades ou especificidades sobremaneira caras ao escritor italiano, que os projeta como patrimônio a ser preservado. Ao abrir as conferências com a Leveza, o autor quis definir *a priori* um problema, cuja solução permaneceu como um aprendizado constante: a complexa relação da escritura criativa e a realidade imediata.

Em busca de uma definição geral de seu trabalho, Italo argumenta que o propósito é retirar o máximo de peso da composição ficcional, seja em figuras humanas, em corpos celestes, em cidades e na estrutura narrativa, enfim, na linguagem.

Retoma, entre as obras do passado, aquelas em que reconhece o seu ideal de leveza, indicando o lugar que reserva a esse valor no presente e como o projeta no futuro. O autor rememora o início de sua atividade literária, marcado pelo conflito de ter que representar sua época, como imperativo categórico entre os jovens escritores, e o desejo de expressar-se em estilo ágil, impetuoso e cortante. Momento que descobre o pesadume, a inércia e a opacidade do mundo – qualidades que, segundo ele, logo se aderem à escrita, quando não se encontra um meio de fugir a elas:

Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa. (CALVINO, 1990, p.16).

Para aplacar a sensação do mundo se petrificando, o escritor procura elaborar seu discurso com as imagens da mitologia, mais precisamente com a figura do único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa, Perseu, que voa com as sandálias aladas.

A Leveza é apresentada como um valor a ser resgatado em poéticas, situadas num arco de sincronias e diacronias, no qual Calvino reúne poetas e escritores no tempo grande da literatura, revelando profundo conhecimento das especificidades que atam e desatam as diferentes formas com que a Leveza se apresenta. Somos levados por Calvino não apenas ao encontro de expoentes da literatura, mas também a contextos multidisciplinares, em intersecções de fronteiras nas quais a cultura se amplia e se renova, ao desvelar as vozes latentes dos discursos científicos, filosóficos e sociais.

Ao introduzir a Leveza como valor, o autor italiano busca definir o que para ele caracteriza a relação entre arte e realidade, especificamente realidade e literatura: a imagem

de Perseu suspenso pelas nuvens e pelo vento, voltando seu olhar para a imagem capturada no escudo de bronze, é a única possibilidade de decepar a cabeça de Medusa sem se petrificar. Após essa etapa, Perseu deve continuar dominando a pavorosa figura, mantendo-a oculta. Calvino interpreta aí uma alegoria da relação do poeta com o mundo, lição fundamental para prosseguir com o processo criativo, a despeito do peso da realidade.

Para ilustrar a leveza do pensamento sobre a leveza da frivolidade, Calvino traz à cena uma das histórias do *Decamerão*, em que Boccaccio nos apresenta o poeta Guido Cavalcanti, como um filósofo que passeia meditando diante de uma igreja, entre os sepulcros de mármore. Provocado pela juventude dourada de Florença, para a qual o poeta não era nada popular, porque embora fosse rico e elegante, sempre se recusava ir à farra com eles, e também porque sua misteriosa filosofia era tida como ímpia. Vejamos o seguinte diálogo entre eles:

Guido, recusas pertencer a nossa brigada; mas quando finalmente descobrires que Deus não existe, o que farás então?

Ao que Guido, vendo-se cercado por eles, prestemente responde:

“Senhores, podeis dizer-me em vossa casa o que bem vos aprouver”;

e apoiando-se sobre um daqueles túmulos, que eram bem altos, levíssimo que era, deu um salto arrojando-se para o outro lado e, desembaraçando-se deles, lá se foi. (CALVINO, 1990, p.23-24).

O que impressiona Calvino não é a réplica sagaz do poeta, ao demonstrar que a morte corpórea é vencida por aquele que se eleva à contemplação universal mediante a especulação do intelecto, mas a imagem visual que Boccaccio evoca: Cavalcanti libertando-se com um salto, "levíssimo que era". Nesse ponto, Calvino declara:

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (CALVINO, 1990, p.24).

Em Cavalcanti, Calvino diz encontrar, além das personagens humanas, suspiros, raios luminosos, imagens óticas e, principalmente, aqueles impulsos ou mensagens imateriais que ele chama de "spiriti". Para o poeta da Leveza, um tema tão pouco leve como o sofrimento

amoroso se dissolve em entidades impalpáveis que se deslocam entre alma sensitiva e alma intelectual, entre coração e mente, entre olhos e voz.

Em Shakespeare, Calvino diz encontrar o que há de mais rico para exemplificação de seu tema. Não apenas na fantasmagoria do *Sonho de uma noite de verão*, ou em *Ariel* e em todos aqueles que "*são dessa mesma substância de que são feitos os sonhos*", mas, sobretudo naquela específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia.

A gravidade sem peso de que fala o autor italiano, a propósito de Cavalcanti, reafirma na época de Cervantes e Shakespeare: é aquela relação particular entre melancolia e humor. Assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo (aquela dimensão de carnalidade humana que, no entanto, faz a grandeza de Boccaccio e Rabelais) e põe em dúvida o eu e o mundo, com toda a rede de relações que os constitui. Melancolia e humor mesclados e inseparáveis são a tônica do Príncipe da Dinamarca, que aprendemos a reconhecer em todos ou em quase todos os dramas shakespearianos, nos lábios dos numerosos avatares do personagem Hamlet, assevera Calvino. Não se trata de uma melancolia compacta e opaca, mas de um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas.

É sob o signo da Leveza que o humor em Calvino demonstra a sua melhor forma. As situações vivenciadas pelos personagens, por mais impactantes que sejam, estão sempre acompanhadas do salto do poeta filósofo, dos pés alados de Perseu com seu escudo, de onde olha o mundo sem se deixar petrificar pelos tentáculos persistentes da Medusa, e o seu olhar carregado da realidade petrificante. O mesmo acontece com a angústia que pode ser interpretada como estágio primeiro da tristeza, antes de se encaminhar para o sem peso da melancolia. O cômico perde o peso e se transforma em humor: a linguagem indireta das paródias, os duplos sentidos e a ironia subjacente garantem a leveza como lição e valor categórico na obra de Calvino.

#### **4.2 O humor em *Se um viajante***

Em *Se um viajante*, a propensão de abertura ajuda a compreender a comicidade não tanto para fazer rir ou sorrir, quanto a favorecer um melhor padrão da tensão emotiva e

intelectual, ou seja, ensinar a tratar o pensamento de maneira mais crítica, menos abandonado e retórico. Esclarece-se, então, como em sua narrativa o cômico não tenha nunca em gênero uma função protagonística, não constitui o centro da representação, sendo presente de modo difuso: isso acontece porque o escritor o chama a exercitar uma função modalizante. Têm tais valores aqueles elementos da estrutura textual que desenvolve a função de canalizar e modelar a informação narrativa, dando vida a uma sorte de quadro perceptivo que endereça a assimilação e reelaboração da mensagem. Esses elementos modalizantes operam como uma sorte de macroinstruções que guiam o leitor na reconstrução mental do mundo narrado ( e portá-lo, em um segundo momento, a modificar e reorientar o seu comportamento frente ao mundo real).

O cômico de Calvino exercita a sua ação modalizante segundo duas estratégias diversas e complementares: uma fática e outra cognitiva. O divertimento, narrativo ou verbal, pode limitar-se a movimentar a ação e a página, ressaltando o contato do leitor com o texto. Também, como é o caso do cômico cognitivo, solicita a quem lê a exercitar certos movimentos mentais: o sorriso, o riso e os trejeitos transformam-se em instrumentos cognitivos endereçados à crítica de alguns comportamentos intelectuais contra os quais deveria servir de antídoto: o sentir-se superior, ou colocar-se como o certo, à tendência unilateral à abstração teórica ou à concretização realística.

Assim, no texto calviniano se entrecruzam uns e outros jogos cômicos que são colocados como verdade e outros explicitamente em tons humorísticos, nem sempre fáceis de serem distinguidos. Essa alternância dos usos do cômico tem a relevância de tornar a leitura mais prazerosa e atingir o mais alto resultado cognoscível que se almeja.

Segundo Falcetto, sobre uma ou outra vertente, para Calvino, o cômico se avizinha do pensamento reflexivo, porque enquanto a relação da literatura com a religião, de Ésquilo a Dostoiévski, estabelece-se sob o signo da tragédia, a relação com a filosofia se faz explícita pela primeira vez na comédia de Aristófanes, e continuará a mover-se atrás do amparo da comicidade, da ironia, do humor.

Experimentamos o cômico em Calvino primeiramente de um ponto de vista descompromissado na leitura de *Se um viajante*: parece-nos que o autor está sempre jogando, blefando no sentido aparente do que é dito, algo como uma armadilha, uma falsa cumplicidade, um olhar de “rabo de olho”, um riso enviesado de trapaceiro, que mira do alto da página, mas que ao mesmo tempo participa do jogo. Demora um pouco nessa cumplicidade, espera o leitor soltar uma exclamação: “ – Estou começando a compreender o

jogo!”. Quando isso acontece, quando o leitor percebe, capta a duplicidade do desenho paródico do enredo, então começa a se avizinhar da interlocução desejada. Rir da nossa própria confusão e das armadilhas que são desatadas é sempre uma experiência prazerosa, porque o autor investe fortemente na múltipla entonação das palavras, cujos ecos são deliciosamente irônicos e divertidos, nunca sarcásticos.

A ironia está muito presente em *Se um viajante*, tanto no trato que dá ao diálogo com o leitor quanto na forma que o próprio autor criador se coloca frente às instâncias discursivas, nunca está totalmente fora: sabe que se sair do jogo reduz a duplicidade de sentidos, institui uma instância de “quem está roubando no jogo”, de quem possui as cartas finais. Para compreensão dos mecanismos interdiscursivos que constituem a ironia, é preciso considerar a presença de elementos da oralidade, principalmente na relação entre o narrador que aparece na moldura e o Leitor. Isso significa que o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade, convidando o receptor a uma dupla leitura, isto é, linguística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de coprodutor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor. Se a partir dos ensinamentos de Bakhtin e seu círculo é possível pensar todo discurso como o processo de edificação do sentido, da significação como interação, a ironia pode ser pensada como o discurso que coloca em cena, que dramatiza e tematiza esse aspecto. Para Hilário Tácito,<sup>116</sup> a crítica da moral subvertida transmuda-se na ironia, que é a lógica do avesso.

Na obra em estudo, encontramos os vieses paródicos em quase tudo: nos movimentos ou ações de personagens, os hábitos de suas profissões, acompanhados de seus jargões profissionais, além da paródia que atua sobre a criação de alguns personagens no mundo material. Aliado ao sentido filosófico do vazio, tão presente na obra, temos a paródia que tende a demonstrar que, por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual, não há nada, que por trás delas, existe o vazio - dessa forma, a paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.

---

<sup>116</sup> Beth Brait escreveu sua tese sobre as significações da ironia em diferentes suportes, focalizando principalmente a obra de Hilário Tácito Madame Pommery. *Ironia em perspectiva polifônica*. Editora da UNICAMP, Campinas/SP, 2008.

As paródias literárias presentes nessa obra instigam leituras polêmicas sobre determinadas correntes literárias e concepções da crítica. Nesses casos, parodia-se, na verdade, os estilos individuais de escritores. Logo no capítulo 1, encontramos a parodização de um prólogo, onde no lugar da apresentação formal das coordenadas do livro, o autor criativo de chofre introduz a quebra no conceito de autoria, introduzindo o nome de Italo Calvino e o título da obra no enredo ficcional, partindo daí para um diálogo, marcado por perguntas ora aparecem de forma implícita ora explícita, com um leitor que é sempre tratado na informalidade do pronome você. Da mesma forma que o autor está inscrito no enredo, a proximidade com o leitor empírico, nós mesmos, parte de uma descrição minuciosa e humorística do percurso da leitura, em que nos vemos representados no prosaísmo das imagens e linguagem do cotidiano familiar:

Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão”. Se não ouvirem levante a voz: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz. (CALVINO, 1999, p.11).

O narrador vai descrevendo todos os ambientes possíveis de se realizar a leitura, inclusive, as posições mais comuns do leitor: poltrona, sofá, cadeira de balanço, espreguiçadeira, pufe, rede, cama, cabeça para baixo, em posição de ioga. Chega mesmo a sugerir:

[...]. Ninguém jamais pensou em ler a cavalo; agora, contudo, a ideia de ler na sela, com o livro apoiado na crina do animal, talvez preso às orelhas dele por um arreio especial parece atraente a você. Com os pés nos estribos, deve-se ficar bastante confortável para ler; manter os pés levantados é condição fundamental para desfrutar a leitura. (CALVINO, 1999, p. 11-12).

A imagem de alguém lendo em cima de um cavalo, que nos permite lembrar *Dom Quixote*, é realmente inusitada porque existe sempre a possibilidade de um brusco movimento e para ler precisamos, geralmente, de uma posição de repouso. O livro preso às orelhas do animal é realmente hilariante e o apelo acontece de forma persuasiva: não importa onde, como e quando, o que vale é a leitura, prender o leitor e surpreendê-lo na leitura. Os contatos fáticos e bem-humorados com o leitor fazem parte de um estratagema calculado para prender o incauto numa armadilha sutil de intimidades. “[...]. Procure providenciar tudo aquilo que

possa vir interromper a leitura. Se você fuma, deixe os cigarros e o cinzeiro ao alcance das mãos. O que falta ainda? Precisa fazer xixi? Bom, isso é com você”. (CALVINO, 1999, p.12).

O autor criador busca estabelecer um diálogo com o leitor indicando lugares onde comumente se realizam as leituras de romances, cujo interesse é usufruir de forma imediata o texto que dê prazer. O uso do discurso indireto livre, que marca apenas com aspas a voz do outro, no caso o leitor, é um jogo de perspicácia do autor criador, como se dissesse: eu te conheço bem, leitor, sei o que você está esperando do meu livro, tome suas posições costumeiras e aguarde que já lhe vou dar o que deseja. A linguagem do outro aqui é apresentada com humor e certa dose de ironia. A busca de uma posição confortável para o corpo no ato da leitura pressupõe uma boa imagem da leitura como *hobby*, acrescente-se a imagem do leitor fazendo xixi, para não ter que interromper a leitura, quiçá, num momento de clímax da leitura. Quem de nós ainda não experimentou essas boas posições de leitura? De um contexto de leitura bem conhecido por nós, o autor recorda a posição de outrora, a própria expressão outrora converge com a imagem de um leitor diante de um atril. Logo em seguida, propõe ao leitor uma imagem cômica da leitura em cima de um cavalo, com o livro preso à orelha do animal, a justaposição de dois tempos da leitura, numa imagem cômica da fruição.

A prescrição irônica do autor criador orienta o leitor também em relação à incidência da luz ou a projeção da sombra sobre o livro, e aqui mais uma imagem bastante cômica, desta vez sobre os caracteres na página do livro:

[...]. Tome cuidado para que a página não fique na sombra – um amontoado de letras pretas sobre um fundo cinzento, uniformes como um bando de ratos –; mas esteja atento para não receber uma luz demasiado forte que, ao refletir-se no branco impiedoso do papel, corra a negrura dos caracteres como a luz do meio-dia mediterrâneo. (CALVINO, 1999, p.12).

Essa passagem é bastante interessante: a transfiguração das letras em um bando de ratos sob a sombra e a corrosão desses mesmos caracteres pela forte incidência de luz. A luz demasiada pode ser tão prejudicial como a sombra representada pela imagem que também corrói. É o equilíbrio do jogo entre luz e sombra que deve orientar uma boa leitura, portanto, um bom leitor e, conseqüentemente, uma boa narrativa.

Ao lado da imagem desagradável dos ratos se movimentando sob a folha se conjuga uma imagem poética da luz do meio-dia mediterrâneo que se reflete no branco impiedoso do papel. Uma trilha se insinua para o leitor, ao lado do tom irônico e humorístico, surge uma



imagem poética da palavra literária: aquela que vela e desvela. O sentido que pode estar implícito na linguagem irônica e paródica pode ser o mesmo sentido múltiplice que aguarda o leitor de *Se um viajante*. Há sempre um intuito provocativo e uma armadilha nos implícitos das palavras do autor criador: “Não que você espere algo de especial deste livro em particular”. (CALVINO, 1999, p.12).

A forma de tratamento do narrador para com o personagem Leitor é de uma coloquialidade irônica e brincalhona, está sempre simulando o trajeto, o modo de agir, aquilo que sente, como deve se portar. A explícita e constante intrusão do narrador, mais tarde identificado como o autor Silas Flannery, cria uma pseudoproximidade tanto com o Leitor quanto com o leitor real, porque não tarda e estaremos perdidos entre as vozes autorais, que quanto mais se diversificam mais se distanciam de si mesmas e dos leitores. É um jogo que o leitor deve aprender a jogar no meio da partida já iniciada, as regras não existem *a priori*.

O que você está fazendo, Leitor? Não resiste? Não foge? Ah, participa... Ah você se lança também... É o protagonista absoluto deste livro, está certo, mas pensa que isso lhe dá o direito de ter relações sexuais com todas as personagens femininas? Assim, sem nenhuma preparação... Sua história com Ludmilla não bastava para dar ao enredo o calor e a graça de um romance de amor? (CALVINO, 1999, p.223).

O humor em *Se um viajante* também vem caracterizado pela experiência de Calvino com os *Comics* e os desenhos humorísticos que transitam da infância à adolescência, como já nos reportamos anteriormente. O que se revela no conto moldura, além das aventuras à procura dos romances interrompidos, das tentativas de recuperar o romance original e da progressiva relação amorosa com Ludmilla é o encaminhamento da ficção rumo ao romanesco e inverossímil, com elementos da espionagem editorial, de intervenções extraterrestres: piscadelas de olhos para a ficção científica e as referências às Histórias em Quadrinhos.

Momento específico dessa retomada, acontece no capítulo 9, quando o Leitor viaja ao país Ataguitânia no encalço do falsificador Marana e encontra uma personagem, típica de um romanesco policial, que se desdobra em várias: Lotaria-Corina-Gertrude-Ingrid-Alfonsina-Sheila, verdadeira caricatura das espãs das Histórias em Quadrinhos:

— Meu caso é diferente. Sou uma infiltrada, uma revolucionária e verdade infiltrada no campo dos revolucionários de mentira. Mas, para não ser descoberta, devo parecer uma contrarrevolucionária infiltrada entre os revolucionários de verdade. E de fato é que o sou, na medida em que obedeço às ordens da polícia, mas não da

verdadeira, pois dependo dos revolucionários infiltrados entre os infiltrados contrarrevolucionários. (CALVINO, 1999, p.218).

O Leitor se vê prisioneiro de um sistema em que todo fato da vida parece ser uma falsidade. As transformações hiperbólicas da personagem são carregadas de irônicas paródias que recaem sobre organizações revolucionárias e métodos de militância, tipificados nos partidos clandestinos de esquerda, cuja prática de infiltração não se diferenciava muito daquelas utilizadas pelos organismos de repressão, como a polícia, por exemplo:

[...] Tenho uma estratégia muito clara. O contrapoder tem que infiltrar-se nos mecanismos do poder para derrubá-lo.

– E para depois reproduzi-lo tal e qual! É inútil disfarçar-se, Lotaria! Toda vez que você desabota um uniforme, há outro por baixo!

[...], desabota o avental branco da programadora Sheila e descobre o uniforme da policial Alfonsina; arranca os botões de ouro de Alfonsina e encontra o anoraque de Corina; puxa o zíper de Corina e vê as insígnias de Ingrid... (CALVINO, 1999, p. 222-223).

As intrusões do narrador dão a leveza necessária para tornar risíveis as estratégias do jogo de poder. Calvino se diverte em jogar com os estereótipos da literatura corrente: no plano da moldura, certos personagens são manequins estereotipados e o discurso que proferem são tomados como inversões ideológicas parodiadas, colocando em declínio as intenções das verdades que pretendem pregar. Ataguitânia é vista, portanto, como um país no qual a carrancuda linguagem da ditadura policial se mescla com aquela dos revolucionários de opereta humorística.

Outro episódio que merece destaque no viés humorístico da obra é o *incipit Olha para baixo onde a sombra se adensa*, um misto de romance cínico e ao mesmo tempo brutal, em que o humor se desdobra na face grotesca do morto e nas investidas mal sucedidas de um casal que tenta se desfazer do cadáver. Os episódios são marcados pela ambivalência da linguagem do narrador personagem em interação com as demais linguagens de outros personagens que ele faz constar no texto. A morte adquire um aspecto grotesco e caricatural com a enunciação de descrições pouco louváveis para um morto, dessa forma a relação da morte em íntima proximidade com a vida e vice-versa, cria um estado de carnavalização e de resignificação, operado pelo riso.

Puxei em vão a boca do saco plástico: ela mal chegava ao pescoço de Jojo, e a cabeça ficava de fora.

Toda vez que o girava, eu via pela frente aquela cara obtusa, os bigodes de galã, os cabelos grudados com brilhantina, o nó da gravata que saía do saco como se de um pulôver de uma época cuja moda ele continuara a seguir. (CALVINO, 1999, p.107).

[...]. Como, por exemplo, daqueles dois policiais de bicicleta que se acercaram sorrateiros e pararam para observar-nos no momento em que estávamos prestes a jogá-lo no rio (apenas um momento antes, a ponte de Bercy nos parecera deserta). Então, imediatamente, Bernadete e eu começamos a dar-lhe tapas nas costas. Jojo estava prostrado, com a cabeça e as mãos pendentes do parapeito.

– Vomite até a alma, meu velho, assim suas ideias ficarão mais claras! – exclamei, e nós dois, segurando-o com os braços sobre nossos ombros, o transportamos até o carro. Naquele momento, o gás que expande o ventre dos cadáveres saiu ruidosamente; os dois policiais caíram na gargalhada. Pensei então que Jojo morto assumira uma personalidade diferente da que tivera em vida, com suas maneiras delicadas, embora eu soubesse que ele jamais teria sido assim generoso, vindo socorrer dois amigos que se arriscavam à guilhotina por tê-lo assassinado. (CALVINO, 1999, p.108-109).

O sentido que é dado ao grotesco cria uma contraposição com a estética clássica ao explorar um campo semântico formado por expressões como: cara obtusa, o vômito, o gás que expande o ventre do cadáver – que pode significar o morto zombando dos vivos, ao mesmo tempo em que serve de álibi para seus assassinos. É uma cena de máxima carnavalização no sentido que Bakhtin descreve a obra de Rabelais:<sup>117</sup> no morto é enfatizado o baixo corporal; vivo, Jojo era um homem dado às extravagâncias com a boa comida e o sexo:

[...] – após todos os anos em que estivemos perdidos de vista um do outro – foi o movimento de pistão de seu grande traseiro peludo apertado entre os brancos joelhos dela; depois a nuca bem penteada, sobre o travesseiro, seu rosto de frente para o de Bernadette, que, meio lívida, deslocou-se noventa graus para permitir que eu o acertasse. (CALVINO, 1999, p.112).

O baixo corporal é retratado, além da imagem do morto que continua a soltar seus gases intestinais, na comparação com uma cena própria da cópula animalésca “o movimento de pistão de seu grande traseiro peludo” em contraste com os brancos joelhos da mulher. *Olha para baixo onde a sombra se adensa* fornece-nos aquelas cenas do grotesco com uma contrapartida de cinismo. O narrador personagem é o duplo do morto, que em vida foi seu sócio tanto nos negócios escusos quanto nas malsucedidas relações amorosas. O narrador

<sup>117</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

descreve o rosto do inimigo como uma máscara que projeta os traços do caráter pervertido e o simulacro de homem que foi em vida. A linguagem é carregada da ambivalência irônica, colocando o assassino e sua cúmplice fora de julgamentos morais.

No entanto, o casal torna-se vítima do acaso que em nada favorece o desfecho bem sucedido do crime, todas as tentativas de se desfazer do corpo resultam em novas teias que os prendem cada vez mais forte ao cadáver, um peso do qual não podem se livrar até o final. O humor contido nas desventuras dos vivos na tentativa de ocultar, desfazer-se da morte resulta na leveza da dessacralização da vida e na carnavalização da morte.

No grotesco (cômico do bruto e da deformação), a carga desmitificante da representação se aprofunda mostrando os desequilíbrios da condição do homem e as mesmas desarmonias e lacerações de sua forma exterior. Uma chamada ao âmbito das experiências antropológicamente primárias (do sexo à morte) à base natural de cada existência conduz o cômico calviniano ao desvelamento mais radical: aquele que declara a total ausência de privilégio do nosso ser no mundo:

E ela me explica que, quando irrompi no quarto, eu a interrompera num momento impróprio e, não importava se com um ou com outro, ela precisava retomar daquele ponto exato e prosseguir até o fim. Ai, com uma das mãos ela segurou o morto e com a outra desabotoou minhas roupas, apertado os três naquele carro minúsculo, num estacionamento público do Faubourg Saint-Antoine. Ela, contorcendo as pernas, em movimentos – devo reconhecer – harmoniosos, instalou-se a cavaleiro em meus joelhos e quase me sufocou em seus seios, como numa avalanche. Enquanto isso, Jojo ia caindo sobre nossas costas, mas ela estava atenta para afastá-lo, com o rosto a poucos centímetros do rosto do morto, o qual a encarava com o branco daqueles seus olhos arregalados. (CALVINO, 1999, p.115).

Na face escancarada da morte, os corpos buscam sofregamente o gozo. O fato de a personagem feminina buscar o prazer sexual mesmo diante dos olhos arregalados do morto ultrapassa o campo moral e pode ser interpretado como a vida que prossegue. O corpo grotesco está sempre em movimento, e esse movimento é dado pelo ventre e pelo membro viril que simbolizam o ciclo vida-morte-vida. A moça que se instala *a cavaleiro*, sufocando com os seios o parceiro, põe em evidência as excrescências e os orifícios, em movimentos que ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, mesmo diante da morte, os corpos são movidos pela vitalidade dos instintos.

Para Bakhtin (2008), as principais ocorrências que se relacionam ao corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções:

transpiração, humor nasal etc), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo – realizam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados. Os movimentos harmoniosos do corpo feminino defronte ao rosto da morte, podem até nos causar desconcerto, mas nos mostram a duplicidade dos pares devorador-devorado, fecundante-fecundado e a irrevogável natureza no seu *devir a ser*.

O humor está presente, sobretudo em Ermes Marana, nome dualíssimo: se Ermes é deus dos sonhos e autor de uma literatura misteriosa, hermética, Marana recorda o espanhol marañá, que significa intriga, confusão. Ermes Marana é considerado por muitos críticos, por exemplo, Bonura, como o personagem chave do romance. Hermes, entre os Olímpianos, é o canalha inefável, o vigarista elegante, o grande inventor de truques, o mentiroso que encanta Apolo com a lira e a flauta, e também é o único que sabe como prever o futuro, é o acompanhante das almas dos morrentes, é o jogador eterno.

Marana é o *deus ex machina*<sup>118</sup> do romance: é o responsável pela grossa confusão que incluem as substituições, falsas traduções, falsificações dos textos, e o provável personagem que entra às escondidas para misturar as páginas escritas por Flannery e que constituem os romances inseridos. É o irrequieto aventureiro internacional que persegue os manuscritos, declara-se a efabulação da efabulação, porque as suas cartas, e em geral as suas invenções, são mais fantásticas que os romances pelos quais se vai à caça. A existência desse personagem serve também para desemaranhar a confusão dos romances misturados, trocados e como significado paródico do romance apócrifo, em suma, toda reflexão polêmica que essa expressão significa no interior da obra.

Quando se diz que Flannery é o alter ego de Calvino, não se exclui a sua identificação com o personagem Marana, se considerarmos que, em *Se um viajante*, Calvino

---

<sup>118</sup> A expressão encontra sua origem no teatro grego, principalmente nas tragédias de Eurípedes, e refere-se a uma inesperada, artificial ou improvável personagem, artefato ou evento introduzido repentinamente em um trabalho de ficção ou drama para resolver uma situação ou desemaranhar uma trama. Em termos modernos, *Deus ex machina* também pode descrever uma pessoa ou uma coisa que de repente aparece e resolve uma dificuldade aparentemente insolúvel. A noção de *Deus ex machina* também pode ser aplicada a uma revelação dentro de uma história vivida por um personagem, que envolva realizações pessoais complicadas, às vezes perigosas ou mundanas e, porventura, sequência de eventos aparentemente não relacionados que conduzem ao ponto da história em que tudo é conectado por algum conceito profundo. Essa intervenção inesperada e oportuna visa a dar sentido à história no lugar de um evento mais concreto na trama.

tinha evidentemente seus truques de narrador, um “prestidigitador” da palavra romanesca. Nessa obra, ele executa os truques de Marana de forma despidorada e provocativa. Pisca para o leitor e diz: "Olha como eu sou bom". Na verdade, também diz: "Não se deixe encantar pela minha capacidade, não é mérito meu, imitava muitos escritores famosos e muitos semiólogos. Meu mérito consiste em ter sido capaz de anotar as sugestões e solicitações provenientes do romance contemporâneo que eu recolhi como um todo.”<sup>119</sup> No entanto, sabemos que Calvino retoma essas formas romanescas e teóricas pelo viés da estilização paródica, na esteira de Borges, por exemplo.

Marana traz, assim, uma mensagem louca e justa: a literatura é um engano que gera a realidade mais verdadeira da verdade, por meio da literatura um escritor pode agir sobre nós mais profundamente que uma pessoa de carne e osso. Outro interesse move o frenesi falsificador de Marana: a tentativa desesperada de ofuscar o contato, a relação de apreço que a jovem Ludmilla, objeto de sua paixão e causa de seus tormentos e ciúmes, nutre pelos autores de romances, substituindo-se por eles nas desenfreadas contrafações.

O nosso tempo está refratado no livro no viés da mistificação, sobretudo no sentido da incerteza do mundo, onde não temos mais segurança do que é verdadeiro ou falso, fora e dentro de nós, gerando a incerteza de nossa própria identidade. De certo modo, o livro é uma metáfora de um mundo no qual a confusão e a mistificação são instrumentos de poder, principalmente pelas imagens dos poderes, representadas pelo sistema universal da polícia paralela, que desfruta da mistificação geral. Tanto na moldura quanto nos romances inseridos o poder da polícia está presente nos cerceamentos das vidas. Esse poder representa a negatividade propriamente dita, a ponto de o próprio Marana se recusar a continuar a fazer o jogo dele ao se rebelar contra essa negatividade absoluta.

Mas é também o romance da mistificação, no sentido positivo do prazer de narrar, de inventar, de exprimir-se através da imaginação, como bem faz Calvino. O humor de Ermes se desenvolve nas aventuras que ele vive e cria, envolvendo os atores mais diferenciados: o tradutor é o autor da mirabolante paródia sobre as facções revolucionárias, entre elas podemos entrever o partido dos Jotapousadistas.<sup>120</sup> O humorismo de Marana coloca-se sob o signo da

---

<sup>119</sup> Simulamos um diálogo do autor com o leitor, a partir de várias inferências, para ilustrar a intenção parodicamente desmistificadora de Calvino.

<sup>120</sup> O Partido dos Trabalhadores Revolucionários (POR) do Uruguai, também denominado Trotskista – posadistas, criado em 1944, fundamenta a sua concepção revolucionária nas vertentes da Ufologia e do trotskismo. O nome refere-se ao líder J. Posadas.

leveza, modo indireto que sublinha a ambiguidade das coisas: seu ato típico é colocar a dúvida como procedimento constituinte da interpretação:

Pelo que você pode entender das referências dispersas nessas cartas, o Poder Apócrifo, dilacerado por lutas intestinas e subtraído ao controle de seu fundador, Ermes Marana, cindiu-se em duas facções: uma seita de iluminados seguidores do Arcanjo da Luz e uma seita de nihilistas seguidores do Arconte da Sombra. Os primeiros estão convencidos de que, entre os livros falsos que pululam pelo mundo, é talvez possível encontrar alguns poucos livros portadores de uma verdade sobre-humana ou extraterrestre... O segundo grupo considera que só a contrafação, a mistificação, a mentira intencional podem representar num livro o valor absoluto, uma verdade que não pode ser contaminada pelas pseudoverdades dominantes. (CALVINO, 1999, p.133).

O divertimento humorístico em *Se um viajante* tem sempre um componente pensado, que se traduz no caráter atenuado e discreto do sorriso. O humorismo calviniano é um cômico que desvela e dissolve as mentiras, a rigidez e a unilateralidade nos comportamentos, seja em relação aos seguidores do Arcanjo da Luz ou do Arconte da Sombra. Podemos interpretar aí uma paródia aos perfis dos integrados e apocalípticos, segundo denominação de Umberto Eco.<sup>121</sup> Calvino segue resolutivo pelo passo da ironia, quando colhe nas atitudes individuais o reflexo das escleroses das instituições e seus discursos dogmáticos.

Em *Se um viajante* a leveza está situada nas variadas reflexões e encenações do ato da leitura, cujo peso dos processos de escritura busca aliviar. O leitor experimenta a angústia do escritor nos desafios da escrita ao mesmo tempo em que se diverte com os jogos de armar propostos com requintado humor. O peso recai sobre o ato da escritura e a leveza fica por conta da leitura:

Vejo que, de um modo ou de outro, continuo a girar em torno da ideia de uma interdependência entre o mundo não escrito e o livro que eu deveria escrever. É por isso que escrever representa para mim uma operação de tal peso que me esmaga. Ponho o olho na luneta e a aponto para a leitora. Entre seus olhos e a página esvoaça uma borboleta branca. Seja o que for que ela esteja lendo, certamente a borboleta lhe capturou a atenção. O mundo não escrito culmina naquela borboleta. O resultado que tenho de esperar é algo de preciso, íntimo, leve.

<sup>121</sup> Refiro-me ao livro de Umberto Eco *Integrados e Apocalípticos*. O semiólogo italiano acredita que não se pode pensar a sociedade moderna sem os meios de comunicação de massa, sua preocupação é descobrir que tipo de ação cultural deve ser estimulado para que esses meios realmente veiculem valores culturais num determinado contexto históricos. Pois não é pelo fato de veicular produtos culturais que a cultura de massa deva ser considerada naturalmente boa, como querem os "integrados". Eco critica as duas concepções. Os "apocalípticos" estariam equivocados por considerar a cultura de massa ruim simplesmente por seu caráter industrial. Os "integrados", por sua vez, estariam errados por esquecerem que normalmente a cultura de massa é produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, o que significa a tentativa de manutenção dos interesses desses grupos através dos próprios meios de comunicação de massa.

[...]

Agora, observando a borboleta que pousa sobre meu livro, gostaria de escrever “com base no verdadeiro”, tendo em mente a borboleta. Relatar, por exemplo, um crime que, embora atroz, “assemelha-se” de algum modo à borboleta, que seja leve e sutil como uma borboleta. (CALVINO, 1999, p.176).

A imagem da borboleta como signo de leveza, intimidade e precisão está associada ao ato da leitura, de maneira que o escritor a persegue como forma de sua escritura, que sofre o pesadume da angústia ao confrontar os desejos sempre insatisfeitos de uma leitora, que a cada romance interrompido demanda outro prazer do texto. Ao expressar seu desejo, a leitora requer do escritor o desdobramento de novas formas de escrita e novos conteúdos.

Ler e escrever são, no universo de Calvino, duas atividades estreitamente conexas. A leitura é prazer, enquanto a escritura é trabalho árduo. No início do Diário de Silas Flannery, o atormentado escritor do hiper-romance, há uma "imagem", a figura imóvel de uma jovem mulher que lê, sentada em uma cadeira de balanço, que Flannery explora munido de uma luneta. A sua leitura parece aos olhos do escritor como uma função harmônica, "o curso do olhar e da respiração", no qual as palavras são percebidas como átomos ou partículas que fluem através da pessoa, em uma sucessão de movimentos, demorados, pausados, com a atenção "que ora se concentra ora se dispersa", seguindo um percurso variável e irregular".

As imagens da Leitora cercada por uma natureza receptiva, as cenas sutilíssimas do romance inserido *No tapete das folhas iluminadas pela lua*, cuja sensualidade da natureza forma um conjunto harmônico com os corpos dos personagens, as imagens da lua emanando desejos por meio da luz indireta.

*Se um viajante* é substancialmente um jogo literário, mas um jogo literário sério, dramático, que implica a possibilidade de alcançar o conhecimento do real,<sup>122</sup> drama vivido pelo confronto dialógico do mundo não escrito e o mundo escrito, angústia abertamente vivenciada por todos os autores-personagens.

Poderia prosseguir exemplificando na extensa obra poética e ensaística do escritor italiano a recorrência do humor associado às imagens da Leveza. Para Calvino não é apenas um procedimento entre outros, mas o aprendizado que adquiriu com o mito de Perseu e que inspirou toda sua obra. *Se um viajante* está *prenhe* de passagens humorísticas, mas esses

---

<sup>122</sup> As crianças, por exemplo, costumam jogar para se apossarem, mesmo que inconscientemente, da vida, do mundo abstrato.



exemplos nos parecem suficientemente adequados para concebê-la no viés do plurilinguismo romanesco.

### 4.3 Metaficção na leitura e na escrita

O escritor italiano vale-se de um cartaz do *Snoopy*, o célebre personagem de Charles Schulz, para pensar não apenas o clima e o título do primeiro romance inserido, homônimo do livro final. Mas dar início a esse momento equivale primeiro para o Calvino autor,<sup>123</sup> e depois para o narrador, confrontar o desafio de narrar a história que se isola do real e do discurso do mundo. Essa não é, entretanto, uma empreitada fácil, não é indolor nem sem consequências construir uma ponte de passagem do mundo não escrito ao mundo escrito.

O início de um romance transforma-se, portanto, no ingresso a um mundo diverso, com características físicas, perceptivas e lógicas todo seu. É o momento no qual o escritor decide narrar qualquer coisa que possa agir sobre o mundo, ainda que por meio da multiplicidade do possível. Em *Se um viajante* será Ludmilla, a quintessência do leitor ideal, a refletir sobre essa questão, além do próprio Silas Flannery. Além disso, a reflexão, que se segue, orienta a decisão dos enredos *incipits* que compõe a obra, cujo arco teso do encanto e da curiosidade se torna mote das aventuras do Leitor. A angústia e o prazer estão associados aos atos da escritura e da leitura respectivamente:

Na parede diante de minha mesa está pendurado um pôster com que me presentearam. O cachorrinho Snoopy está sentado diante da máquina de escrever, e no balão se lê: “Era uma noite escura e tempestuosa...”. Toda vez que sento aqui, leio “Era uma noite escura e tempestuosa...”, e a impessoalidade desse *incipit* parece abrir-me a passagem de um mundo a outro, a passagem do tempo e espaço do aqui e o agora ao tempo e espaço da página escrita; sinto a exaltação de um início ao qual poderão seguir-se desdobramentos múltiplos e inesgotáveis; convenço-me de que não há nada melhor que uma abertura convencional, nada melhor que uma abertura da qual se possa esperar tudo e não se possa esperar nada; sei também que esse cachorrinho mitômato nunca conseguirá acrescentar a essas seis primeiras palavras outras seis, ou doze, sem quebrar o encanto. A facilidade de acesso a outro mundo é uma ilusão. As pessoas se lançam a escrever porque antecipam a felicidade de uma leitura futura, e o vazio se abre na próxima página em branco. (CALVINO, 1999, p. 181).

<sup>123</sup> Calvino possuía realmente um pôster do legendário *Snoopy*, com esses dizeres, fixado na parede de seu estúdio em Paris. As palavras do autor criador parecem ficcionalizar situações reais vivenciadas pelo autor em seus momentos de criação, obviamente com a consciente opção de Calvino por essa aproximação.

Patrícia Waugh, no livro *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*,<sup>124</sup> indica algumas interpretações importantes sobre os sentidos da metaficção recorrente nas ficções contemporâneas como uma celebração do poder de imaginação criativa aliada a uma incerteza sobre a validade de suas representações; uma extrema autoconsciência sobre a linguagem, a forma literária e o ato de escrever ficções; uma incerteza generalizada sobre a relação da ficção com a realidade; um estilo de escrita burlesco excessivo ou enganosamente ingênuo. Em outras palavras, metaficção é o termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama a atenção ao seu *status* como artefato para propor questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritas não só examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo externo do texto literário ficcional.

O próprio termo “metaficção” parece ter a sua origem num ensaio do crítico americano e romancista autoconsciente William H. Gass (1970). Todavia, termos como “metapolítica”, “metarretórica” e “metateatro” são uma lembrança do que foi, desde os anos 1960, um interesse cultural mais geral no problema de como os seres humanos refletem, constroem e mediam as suas experiências de mundo. A metaficção procura tais questões por meio da sua autoexploração formal, utilizando a metáfora tradicional do mundo como um livro, mas, às vezes, reconceituando a metáfora tradicional em termos de filosofia contemporânea, linguística ou teoria da literatura. Calvino apresenta em *Se um viajante* figurativizações discursivas sobre leitura e escrita, constituindo “ensaios” metaficcionais, que problematizam os caminhos da ficção literária. O resgate do romanesco metaficcional é intencionalmente guiado pela imprevisibilidade, fertilizado por misturas de sementes literárias variadas, cuja floração permite ao Leitor-personagem e ao leitor empírico o contato com dialógicas confluências de estilos, gêneros e tempos narrativos.

Em *Se um viajante* a reconceituação recai principalmente em termos da palavra romanesca, nos processos da escritura da leitura e da leitura da escritura, utilizando o procedimento dos enredos inconclusos como metáfora de mediação com as experiências do mundo. Se o nosso conhecimento do mundo é mediado pela linguagem, a ficção literária, que são mundos construídos inteiramente de linguagem outra, continua a ser uma travessia útil para a aprendizagem sobre a construção da “realidade” enquanto tal.

---

<sup>124</sup> WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London & New York: Methuen (New accentes), 1984. Vii, 176 p.

De acordo com Waugh, a atual consciência ampliada dos níveis “meta” de discurso e experiência é parcialmente uma consequência de uma autoconsciência cultural e social ampliada. Além disso, também reflete uma maior consciência dentro da cultura contemporânea da função da linguagem na construção e na manutenção do nosso sentido da “realidade” cotidiana. Já não é mais sustentável a simples noção de que a linguagem reflete passivamente um modelo coerente, significativo e um mundo “objetivo”. A linguagem é um sistema independente, autorregulado, que gera seus próprios “significados” (sentidos). Em relação ao enfoque já sinalizado na introdução desse trabalho, a metaficção se apoia na versão de um princípio de incerteza Heisenbergiano: uma consciência que “[...] para os menores blocos de matéria, cada processo de observação provoca uma grande perturbação” (HEISENBERG apud WAUGH, 1984, p. 3) e que é impossível descrever um mundo objetivo, porque o observador sempre muda o observado. Porém, segundo Waugh, as preocupações da metaficção são ainda mais complexas que isso. “Enquanto Heisenberg acreditava que ao menos se poderia descrever, se não um quadro da natureza, então um quadro da relação entre esta e as pessoas, a metaficção mostra a incerteza inclusive desse processo.” (WAUGH, 1984, p.3):

Por que não reconhecer que minha insatisfação revela uma ambição desmedida, talvez um delírio megalômano? Ao escritor que deseja anular-se para dar a palavra ao que está fora dele, existem dois caminhos: ou escrever um livro que possa ser o único livro, capaz de esgotar o todo em suas páginas; ou escrever todos os livros e perseguir o todo por meio de imagens parciais. O livro único, que contém o todo, só poderia ser o texto sagrado, a palavra totalmente revelada. Mas não creio que a totalidade possa estar contida na linguagem; meu problema é aquilo que fica fora, o não escrito, o não escrevível. Não me resta outra saída senão escrever todos os livros, escrever os livros de todos os autores possíveis. (CALVINO, 1999, p.185-186).

Calvino como um bom metaficcionista é altamente ciente do dilema básico: se ele tenta “representar” o mundo, logo compreende que o mundo, como tal, não pode ser “representado”. Na literatura de ficção é, de fato, possível “representar” somente os discursos desse mundo. Porém, se se tentar analisar um conjunto de relações linguísticas utilizando aquelas mesmas relações como instrumentos de análise, a linguagem logo se tornará uma “casa-cadeia” de onde a possibilidade de escapar é remota. A metaficção em *Se um viajante* examina este dilema.

Não consigo deixar de pensar em minha conversa de ontem com Marana. Também eu gostaria de apagar-me e encontrar para cada livro um outro eu, uma outra voz, um

outro nome – renascer; mas meu objetivo seria captar no livro o mundo ilegível, sem centro, sem eu. (CALVINO, 1999, p.184).

Esse dilema é confrontado em *Se um viajante* por meio de uma prática que resulta na escrita que consistentemente mostra a sua convencionalidade que, explícita e abertamente, exhibe a sua condição de artifício e que, por meio disso, estuda a relação problemática entre a vida e a ficção.

A metaficção pode-se desdobrar em alguns tipos de relação: com aquelas convenções particulares do romance que mostram o processo de sua construção; na forma da paródia, que pode fazer comentários sobre uma obra específica ou sobre a forma ficcional, que serve tanto como exemplo quanto como uma crítica do conhecido romance parodiado. Por sua abrangência autoconsciente, a prática metaficcional tem-se tornado particularmente importante na ficção.

Não obstante, seria enganoso utilizar exclusivamente a ficção contemporânea porque, embora o termo “metaficção” seja novo, a sua prática é tão antiga (se não mais antiga) que o romance mesmo. De maneira que o que procuramos estabelecer no percurso deste trabalho é que a metaficção seja uma tendência ou função inerente a todos os romances. Por isso, segundo Waugh, a importância de se estudar essa forma de ficção não só pelo seu aparecimento contemporâneo, mas também pelos “insights” que oferece, tanto na natureza representacional de toda a ficção quanto na história literária do romance enquanto gênero. Portanto, ao estudar a metaficção, se está, com efeito, estudando esse gênero que dá ao romance a sua identidade.

Embora já se tenha tentando definir o romance muito mais do que outros gêneros literários, ele notoriamente resiste à definição. Melhor seria dizer que a sua instabilidade neste respeito faz parte da sua “definição”: a linguagem da ficção parece transbordar e juntar-se às instabilidades do mundo real. Exemplo notório é a situação do escritor atormentado diante da folha em branco em *Se um viajante*:

Como eu escreveria bem se não existisse! Se entre a folha branca e a efervescência das palavras e das histórias que tomam forma e se desvanecem sem que ninguém as escreva não se interpusesse o incômodo tabique que é minha pessoa! [...]. Se eu fosse apenas uma mão decepada que empunha a pena e escreve... Mas o que moveria essa mão? A multidão anônima? O espírito dos tempos? O inconsciente coletivo? Não sei. Não quereria anular a mim mesmo para tornar-me porta-voz de alguma coisa definida. Só o faria para transmitir o escrevível que espera para ser escrito, o narrável que ninguém narra. (CALVINO, 1999, p.175).

A metaficção exhibe, exagera e mostra as bases de sua instabilidade: o fato de que os romances são criados por meio de uma assimilação contínua das formas históricas cotidianas da comunicação. Não há uma “linguagem de ficção” privilegiada. Há linguagens de memórias, jornais, diários, histórias, registros de conversações, arquivos, jornalismo e documentação, *comics* etc. Essas linguagens competem entre si, de tal forma que uma extensão da “linguagem de ficção” é sempre, se não muitas vezes secretamente, autoconsciente.

Mikhail Bakhtin referiu-se a esse processo de relativização como o potencial dialógico do romance. A metaficção simplesmente explicita esse potencial e assim coloca num primeiro plano o modo essencial de toda a linguagem ficcional. Bakhtin define como abertamente dialógicos aqueles romances que introduzem uma direção semântica na palavra que é diametralmente oposta à sua direção original... a palavra torna-se a arena do conflito entre duas vozes. De fato, dada a sua estreita relação com as formas cotidianas do discurso, a linguagem ficcional é sempre de alguma forma dialógica. O romance assimila uma variedade de discursos (representações da fala, formas da narrativa), os quais sempre, de alguma maneira, questionam e relativizam a autoridade do outro.

Para Waugh, o realismo, muitas vezes considerado como o modo ficcional clássico, paradoxalmente funciona suprimindo esse diálogo. O conflito entre linguagens e vozes está aparentemente resolvido na ficção realística por meio da sua subordinação à voz dominante do onisciente, do divino autor. Os romances a que Bakhtin faz menção como dialógicos resistem a tal resolução e assim, claramente, revelam a identidade básica do romance como gênero.

O romance metaficcional *Se um viajante* é construído sobre o princípio de uma oposição mantida e fundamental: a construção de uma ilusão fictícia como a relação amorosa entre o Leitor e Ludmilla com o final feliz do matrimônio como parte da moldura, e a mostra aberta do projeto desse encontro romanesco no diário do autor criador Silas Flannery dentro da moldura. Em outras palavras, o menor denominador comum da metaficção serve para criar uma ficção e, ao mesmo tempo, fazer uma afirmação sobre a criação dessa ficção. Os dois processos são mantidos juntos numa tensão formal que rompe as distinções entre “criação” e “crítica” e as une nos conceitos de interpretação e desconstrução.

Embora esse processo de oposição esteja de alguma forma presente em toda ficção, é particularmente notório o seu surgimento durante o período de crises na história da literatura

do gênero, a sua notoriedade no romance contemporâneo assume uma face única, haja vista o contexto histórico que estamos vivendo que se apresenta singularmente incerto, inseguro, autoquestionador e culturalmente pluralista. Ao contrário, por exemplo, do contexto do realismo do século XIX, no qual as formas da ficção derivavam da firme crença num mundo histórico comumente experimentado e, objetivamente, existente. Sobre esta relação com um mundo singularmente incerto, Calvino apresenta a forma da busca e da multiplicidade como eixo coesivo para sua obra:

[...] o fato de que me agradaria alcançar sempre aquele “estado de disponibilidade” de que você fala, “graças ao qual o vínculo com o mundo possa desenvolver-se não nos termos da identificação, mas sim na forma de busca”; mas, ao menos no período de duração desse livro, “a forma da busca” foi para mim a de uma multiplicidade que, de algum modo canônico, converge para uma unidade temática de fundo (ou dela se irradia). (CALVINO, 1999, p. 270).

A ficção modernista, escrita na primeira parte do século passado, respondeu à perda inicial da crença de tal mundo. Romance como *Ulisses* (1922), de James Joyce assinala a primeira emergência aberta e difundida no romance de um sentido de ficcionalidade, Calvino sinaliza o diálogo com essa tradição do romance plurilinguístico a propósito de *Se um viajante*:

[...], apenas posso dizer-lhe que perseguir a complexidade por meio de um catálogo de possibilidades linguísticas diversas é um procedimento que caracteriza toda uma dimensão da literatura deste século, a começar pelo romance que relata a jornada de um fulano qualquer de Dublin em dezoito capítulos, cada um deles com uma chave estilística diferente. (CALVINO, 1999, p.270).<sup>125</sup>

Ao declarar a opção por uma escrita metaficcional que persegue a complexidade por meio de um catálogo de possibilidades linguísticas diversas, Calvino retoma o viés plurilinguístico do romanesco tanto como uma resposta quanto uma contribuição a um sentido radical mais extremo de que a realidade ou a história são provisórias: já não mais um mundo de eternas verdades, mas uma série de construções, artifícios e estruturas inconstantes. Waugh ratifica a mudança de paradigmas ao afirmar que a cosmovisão materialista, positivista e empiricista de que a ficção realista é estabelecida como premissa já não existe mais. Portanto, não é surpreendente que, cada vez mais, romancistas questionem e rejeitem as formas que

<sup>125</sup> Parte da polêmica travada com Angelo Guglielmi no Apêndice *Se um narrador numa noite de inverno*.

correspondem a essa realidade ordenada.<sup>126</sup> Frente a isso, os escritores têm descoberto uma maneira para sair dos seus dilemas:

A desconstrução metaficcional não só forneceu aos escritores e leitores um melhor entendimento das estruturas fundamentais da narrativa. Esta desconstrução também ofereceu modelos extremamente exatos para o entendimento da experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, um tecido dos sistemas semióticos interdependentes. A paranoia que filtra a escrita metaficcional dos anos sessenta e setenta está cedendo sem pressa à celebração de novas formas do fantástico, de fábulas e de realismo mágico. (WAUGH, 1984, p. 9)<sup>127</sup>

Da mesma maneira, escritores e críticos entenderam que um momento de crises também pode ser visto como um momento de reconhecimento e que, embora essas suposições sobre o romance baseado numa extensão da visão realista do mundo do século XIX não possam ser mais viáveis, o próprio romance continua positivamente vigoroso. A metaficção só afirma aquilo que foi sempre a característica do romance, ou seja, a sua grande liberdade de escolha. É essa instabilidade, abertura e flexibilidade que permitiram a sobrevivência do romance e sua adaptação à mudança social. Todavia, as bruscas mudanças no político, no social e no tecnológico na sociedade e a falta de uma identidade fixa desde a Segunda Guerra Mundial têm deixado o romance bastante vulnerável.

Os escritores metafissionais altamente conscientes dos problemas de legitimação artística sentem necessidade de que o romance faça teoria sobre si mesmo. Só dessa forma o gênero poderia estabelecer uma identidade e validade dentro de uma cultura aparentemente hostil à sua narrativa linear e às suposições convencionais sobre a trama, a personagem, a autoridade e a representação. A busca da ficção se transformou numa busca para a ficcionalidade.

A forma da busca de que fala Calvino é também uma resposta a um aspecto da vida cultural contemporânea: a ausência de um movimento vanguardista claramente definido. A existência de um pluralismo cultural sem precedente significa que os escritores situados no

<sup>126</sup> A forma ordenada diz respeito à trama bem feita, à sequência cronológica, ao autor onisciente, à conexão racional entre o que os personagens fazem e o que eles são, à conexão causal entre detalhes superficiais e profundos, às leis científicas da existência etc.

<sup>127</sup> Na lingual original: *Metafictional deconstruction has not only provided novelist and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems. The paranoia that permeates the metafictional writing of the sixties and is therefore slowly giving way to celebration, to the discovery of new forms of the fantastic, fabulatory extravaganzas, magic realism.* (P.WAUGH. *Metafiction – The theory and practice of self-conscious fiction*. New Accents.) Tradução nossa.

contexto do capitalismo tardio não se confrontam com a mesma oposição definida como estiveram, por exemplo, os escritores modernistas, com relação ao desvelamento da crença burguesa no progresso material e moral da civilização, que fora tão bem cumprido pelo modernismo, cuja tensão criativa produzida por meio da oposição dessa crença burguesa já não está mais disponível para os romancistas.

Na ficção do século XVIII e XIX, o indivíduo sempre está incorporado na estrutura social.<sup>128</sup> Na ficção modernista, a luta pela autonomia individual pode continuar somente por meio da oposição às convenções e às instituições sociais existentes. As estruturas de poder da sociedade contemporânea são, porém, mais diversas e mais efetivamente dissimuladas ou mistificadas, criando maiores problemas para os romancistas em identificar e logo representar o objeto de oposição.

Os escritores metaficcionalistas vão encontrar a solução para esse dilema voltando-se interiormente ao seu próprio meio de expressão, para examinar a relação entre a forma ficcional e a realidade social. Nessa perspectiva, Waugh observa que os escritores metaficcionalistas têm focalizado na noção de que a linguagem cotidiana defende e sustenta tais estruturas de poder pelo contínuo processo de naturalização, por meio do qual as formas de opressão são construídas em representações aparentemente “inocentes”. O equivalente literário ficcional dessa linguagem cotidiana do “senso comum” é a linguagem tradicional do romance: as convenções do realismo. A metaficção estabelece uma oposição, não com os fatos da vida “real” ostensivamente “objetivos”, mas na linguagem do romance.

Assim, o romance metaficcional coloca a sua resistência dentro da forma do romance em si. Cada romance metaficcional estabelece autoconscientemente a sua *parole* individual contra a *langue*<sup>129</sup> (os códigos e as convenções) do romance tradicional. Em função dessa resistência, a linguagem literária e as convenções são exibidas e estabelecidas contra os fragmentos de diversos códigos culturais, não porque não se tem nada a falar, mas porque as estruturas formais dessas convenções literárias fornecem uma afirmação sobre a dissociação entre o senso de crises genuinamente percebido, a alienação e opressão na sociedade contemporânea por um lado, e por outro a continuidade das formas literárias tradicionais tais como o realismo já não são instrumentos adequados para a mediação desta experiência.

---

<sup>128</sup> Essa incorporação geralmente acontece por meio das relações de família, casamento, nascimento e, por último, a dissolução da morte.

<sup>129</sup> Saussure distinguiu *langue* (os códigos e convenções) e *parole*: um sistema de linguagem (um conjunto de regras) e qualquer ato de expressão individual que tem lugar dentro deste sistema.



Em *Se um viajante*, encontramos um romance de estrutura fragmentária e metanarrativa, a figura do autor assume formas complexas, distanciadas e múltiplas. Ao contrário, o leitor distanciado assume a função de leitor atuante, que deve fazer a máquina preguiçosa do texto trabalhar. A ilusão ficcional é desconstruída, e o processo criativo passa a ser o *leitmotiv* da obra. A metaficção, como estratégia do autor criador, instiga o leitor a se apropriar da construção composicional da obra como mais um dos múltiplos sentidos da narrativa. Os referenciais literários servem como alicerces, mas não são absolutamente seguros para se ler essa obra de Calvino.

A compreensão responsiva, entendida como mão dupla no processo compreensivo da obra, em que o leitor parte como alteridade, mas se transforma no contato com outros saberes, será o caminho menos tortuoso nessa obra. Os ouvidos devem estar atentos à polifonia com que vai se constituindo a partitura sempre inacabada do enredo, decididamente parte e excedente do contexto histórico que interage com o mundo da experiência: ecos na construção responsiva de sentidos pelo leitor.

Na mesma direção de Patrícia Waugh, a escritora Linda Hutcheon (2010)<sup>130</sup> recoloca o problema da sobrevivência do romance, num mundo onde ficção e realidade participam de domínios cujos limiares se confundem. Em Calvino as faces da crítica literária e da criação resultam numa relação dialógica bastante benéfica para a compreensão de sua obra. Almeja-se atrair os leitores para a intimidade do processo criativo e, com eles, construir uma perspectiva de homens atuantes e imaginativos, para melhor vislumbrar um mundo extraordinário em contraposição ao assédio de um mundo tecnológico que nos torna estrangeiros de nosso próprio tempo:

A ambivalente imperfeição da ficção contemporânea talvez também sugira que o mundo medieval e o mundo moderno não sejam tão profundamente diferentes como pretendemos pensar. As inversões carnalizadas das normas e os desafios da subversão que a metaficção faz com as convenções do romance poderiam compartilhar a mesma origem: sentimentos de insegurança em relação à natureza e também à ordem social. Segundo Bakhtin, o medo é a emoção que mais contribui para o poder e para a seriedade da cultura oficial. Vivemos hoje com medo das consequências daquilo que nossos antepassados chamavam sem ironia de “progresso”, urbanização, tecnologia, entre outros. Máquinas demoníacas e o efêmero do plástico são atualmente verdadeiras obsessões, presentes não apenas na nossa literatura. (HUTCHEON, 2010, p.260).

---

<sup>130</sup> HUTCHEON, Linda. *O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo* foi publicado pela primeira vez em 1983.

O desafio que a obra se propõe é disputar o leitor contemporâneo, assediado por uma indústria cultural que interpela e embrutece mentes e sentidos,<sup>131</sup> e trazê-lo à leitura de textos desafiantes, que apontem outras formas de compreensão e interpretação do mundo e da arte.

Hutcheon (2010), ao falar sobre a revalorização do trabalho de Mikhail Bakhtin, afirma que a narrativa contemporânea, mas especificamente as narrativas ficcionais da atualidade apresentam, de maneira mais categórica do que a ficção de Dostoiévski, a polifonia, o dialogismo e formas muito mais exageradas e autorreferentes do romance como definidos e admirados pelo filósofo russo:

*Dom Quixote*, o romance que ele tanto valorizava por sua ‘autocrítica do discurso’, é o antepassado direto das investigações da metaficção sobre as relações entre discurso e realidade. Além disso, os romances autorrepresentacionais de agora são ainda mais aberta e funcionalmente polifônicos em estrutura e estilo do que Dostoiévski jamais o foi. (HUTCHEON, 2010, p. 258).

A polifonia arquiteta-se no enredo de *Se um viajante* na presença de vozes que representam as diferentes instituições sociais, principalmente àquelas relacionadas ao mundo da produção, da disseminação, da circulação e da recepção do conhecimento, caracterizado na escrita e na leitura. Os espaços institucionais são geralmente representados de forma paródica, irônica e, mesmo em se tratando de instituições repressivas e autoritárias, ganham nesse contexto ficcional um campo de escuta e falas na construção dialógica na análise crítica de seus discursos. Destacamos, por exemplo, o espaço acadêmico figurativizado na obra, terreno propício para debates sobre línguas, traduções, gêneros literários, questões de autoria, e nacionalidades das obras. A ironia recai não apenas sobre os estudantes, mas também sobre os mestres desvelando a acirrada e improdutiva disputa intelectual, tão presente no espaço acadêmico. Além disso, é possível identificar as encenações de concepções teóricas, das quais são exemplos: as críticas estruturalista, sociológica, marxista, estética da recepção, a metaficção, a teoria dos gêneros etc, representados pelas vozes que povoam o romance.

Se compararmos com os romances anteriores, a base polifônica e dialógica nunca foi tão explícita como procedimento intencional como nesta obra. Outras inserções desvelam-se nesses romances com a explicitação do processo de criação, comandado por autores criativos, narradores mutantes, configurações não lineares do tempo e espaço, personagens duais,

---

<sup>131</sup> Fazemos referências às difusões massificadas e publicitárias das imagens do mundo, à violência generalizada em guerras, cujas tecnologias bélicas pairam acima do bem e do mal, à violência acirrada pelas catástrofes naturais cada vez mais frequentes e ameaçadoras da sobrevivência da própria espécie.

máscaras cambiantes e complexas moldam os caracteres dos seres de papel. As intencionais imbricações com outras linguagens artísticas no contexto da narrativa, os planos superpostos de irônicas intrusões de um narrador camaleão engendram criativamente uma *práxis* de criação romanesca e crítica literária. A ilusão ficcional é posta terra abaixo, e o processo criativo passa a ser o *leitmotiv* da obra, como nunca o tinha sido antes. Silas Flannery, torturado pelo bloqueio de não conseguir acessar a página escrita, expõe sua ideia:

Veio-me a idéia [sic] de escrever um romance feito só de começos de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que é continuamente interrompido. O Leitor adquire o novo romance A do autor Z. Mas é um exemplar defeituoso, e ele não consegue ir além do início... O leitor volta à livraria para trocar o volume.

Poderia escrevê-lo toda na segunda pessoa: você, Leitor... Poderia também incluir uma Leitora, um tradutor falsário, um velho escritor que mantém um diário similar a este. (CALVINO, 1999, p. 202).

As palavras do autor criador definem o projeto de escritura do livro que temos em mãos, e declaram quem é de fato o autor da concepção do livro. Nesse romance, a metaficção reúne o máximo de complexidade e engenhosidade: não por acaso, todos os dez romances ou *incipits* de romances que se entrecruzam são narrações em primeira pessoa, narrações que representam um verdadeiro catálogo de modelos e estilos de histórias do romanesco moderno e da neovanguarda: o primeiro, por exemplo, deriva de certa narrativa de Robbe-Grillet, aquele do realismo político, outro geométrico-metafísico, outro erótico-oriental, outro existencialista ao modelo do neorealismo, outro fantástico-surreal, em estilos que incluem uma história retrospectiva, um romance de memória, um diário, um conto do monólogo interior ou aquele do discurso imediato.

No romance-moldura, salvo o oitavo capítulo, no qual é inserido o diário de Silas Flannery, Italo Calvino exercita, diversamente, um tipo de narração quase completamente nova, uma espécie de narração em segunda pessoa, no qual o acento não recai mais sobre "eu" do narrador, mas sobre o "tu" do leitor. Em todos os casos o quadro da comunicação narrativa conduz a procedimentos da metanarração. Esses procedimentos estão conectados, sobretudo, ao processo de leitura, endereçando o discurso ao leitor e, a partir do segundo capítulo, ao Leitor. O narrador anônimo distende-se nas particularidades que dizem respeito seja à leitura em geral seja à aventura da leitura na qual estão envolvidos seus personagens.

No primeiro capítulo, o lugar do leitor representa uma espécie de paradigma dos potenciais leitores reais, paradigma que tende a coincidir com a situação na qual se encontra o leitor real, o que constitui um exemplo de perfeita autorreflexão.

As circunstâncias evocadas no texto (nome do autor, o título do livro adquirido pelo leitor, a situação mesma do leitor que está iniciando a leitura) refletem ponto por ponto a situação de comunicação do próprio texto. No início do segundo capítulo, isso muda: do paradigma dos potenciais leitores reais emerge sempre mais claramente um leitor fictício com o qual o leitor real não pode mais se identificar. É para esse leitor, personagem principal do romance-moldura, que o narrador se volta em seguida sem excluir, no entanto, o envolvimento da instância do leitor potencial, narratário ou destinatário implícito do texto. Ainda neste capítulo, a narração se concentra sobre a história aventureira do Leitor, sobre seu encontro e relação amorosa com Ludmilla, a Leitora, e nos acontecimentos nos quais se vê envolvido, durante a perseguição das possibilidades das leituras interrompidas dos dez *incipits*. Ao final do romance, na última frase do brevíssimo capítulo 12, a atividade do leitor tende de novo a coincidir com aquela dos leitores reais.

A metaficção interior à moldura é em grande parte constituída pelos juízos literários de Ludmilla. São juízos inconstantes, que mudam de capítulo para capítulo e são suscitados pelo prazer do texto. Segundo uma das suas primeiras definições, os seus romances preferidos são aqueles ricos de descrições, narrativas que requerem do leitor uma imediata identificação.

Interrompida a leitura do romance *Fora do povoado de Malbork*, Ludmila declara um gosto oposto. Os seus romances preferidos agora fazem parte ora de uma categoria de romances que deixam um espaço do não dito, aos mistérios ainda não descobertos e que retenham em suspenso a atenção do leitor. A curiosidade de Ludmilla, versus aquilo que se encontra ainda fora do texto, implica uma aversão pelo romance introspectivo, aversão representada pela autoironia presente em *Se um viajante*. É na contraposição entre uma concepção do texto como porta voz de qualquer coisa que o transcende e uma concepção do texto como absolutamente intransitivo, que, segundo Arkadian Porphyritch, no décimo capítulo, que se distinguem os gostos de Ludmilla daqueles de Ermes Marana.

Ludmilla acentua a relação entre texto e mundo, variante da poética narrativa do próprio Calvino; isso aparece no sonho descrito no décimo capítulo, sonho que precede *Qual história espera seu fim lá embaixo?*, *incipit* que trata do "cancelamento" do mundo.

Esta noite você tem um sonho. Está num trem, um trem comprido que atravessa a Ircânia. Todos os viajantes leem grossos volumes encadernados, coisa que ocorre com mais facilidade em países onde jornais e revistas são pouco atraentes. [...] Nos trilhos ao lado, outro trem está parado, viajando na direção oposta, com os vidros completamente embaçados. Na janela diante da sua, o movimento circular de uma luva restitui ao vidro um pouco de transparência; surge uma figura de mulher envolta numa nuvem de peles.

– Ludmilla... – você a chama. – Ludmilla, o livro... – tenta dizer-lhe, mais por gestos que pela voz. – O livro que você procura... Eu o encontrei, está aqui... [...]

– O livro que procuro – diz a figura indefinida que estende ela também um livro similar ao seu – é aquele que transmite a sensação do mundo tal como ele será após o fim do mundo, a sensação de que o mundo é o fim de tudo que existe no mundo, de que a única coisa que existe no mundo é o fim do mundo.

– Não é verdade! – você grita, e procura no livro incompreensível uma frase que possa contradizer as palavras de Ludmilla. Mas os dois trens tornam a partir, afastando-se em direções opostas. (CALVINO, 1999, p. 245-247).

Por aquilo que diz respeito aos acontecimentos aventureiros, Ludmilla prefere romances nos quais a história contada tenha seus momentos de suspense. É evidente que nos vários romances entrecruzados a ausência do final, o seu contínuo adiamento, vem ao encontro desse gosto de Ludmilla pelo não dito (ao mesmo tempo elementar e refinado) por histórias cujos segredos e mistérios ficam escondidos e irresolutos.

À preferência de Ludmilla pela leitura corresponde uma visão vitalista da escritura como atividade espontânea e natural. Prefere os romances nos quais se sente a vontade do autor "[...] o desejo de contar, de acumular história sobre história [...] um entrelaçado de ramos e folhas" (CALVINO, 1999, p. 96-97), definindo "no seu modelo ideal de escritor" nos termos de um autor "que faz livros como uma abóbora faz abóbora" (p.194). É em conformidade com essa definição que Ludmilla procura a voz do texto "para além do autor" e demonstra não ter nenhum interesse por sua pessoa. Silas Flannery, expressa em seu diário a aflição ao se ver reduzido, na visão da Leitora, a um mediador passivo de qualquer coisa que existe antes ou fora de si mesmo: "Para essa mulher eu não passo de uma energia gráfica impessoal, sempre pronta a transportar do não expresso ao escrito um mundo imaginário que existe independente de mim. (CALVINO, 1999, p. 195).

Ao mesmo tempo, o autor criador problematiza a posição fronteira da escrita literária, num mundo onde ficção e realidade participam de domínios cujos limiares se confundem. A metaficção é a estratégia do autor-criador, que instiga o leitor a se apropriar da

construção dos sentidos cambiantes da narrativa, com os ouvidos atentos à polifonia com que vai se constituindo a partitura sempre inacabada do enredo, decididamente exigindo que o contexto histórico e o mundo perceptivo encontrem ecos nos sentidos do leitor.

Hutcheon (2010) vale-se do conceito de pós-moderno, caracterizado por Lyotard<sup>132</sup>(1993) como a fase pós-industrial do ocidente contemporâneo, para focalizar as formas artísticas que se mostram obcecadas pela autocrítica, na medida em que, suspeitando da crítica externa, todas elas questionam abertamente o isolamento entre arte e realidade.

[...] trazendo o leitor/espectador/ouvinte para dentro e através do espelho da identidade estética que apresentam. A metaficção moderna existe nesta fronteira consciente entre literatura e vida, fazendo pouca distinção formal entre o leitor cocriador e o autor. [...]. A ambivalência e os finais abertos dos romances contemporâneos nos lembram características similares às do carnavalizado e do grotesco romântico como definido por Bakhtin.. (HUTCHEON, 2010, p. 259).

A separação entre arte e realidade está abertamente questionada no livro de Italo Calvino, o autor-criador traz o leitor/ouvinte para dentro da alteridade estética que apresenta. Nos interstícios de uma narrativa a outra, o Leitor vive experiências como detetive, investigador, negociador, papéis incorporados a ele nos incertos itinerários, pelos quais percorre sempre observado por um narrador que ora se esconde na fumaça das estações ora reaparece em tom de ironia, quebrando intencionalmente qualquer possibilidade de ilusão ficcional. A fala direta do personagem-narrador com o leitor confirma aquilo que Hutcheon, citando Malcuzyński (1981), afirma sobre a narrativa contemporânea:

Argumenta-se, por exemplo, que a narrativa contemporânea ilustra de modo ainda mais claro do que a ficção de Dostoiévski a polifonia e o dialogismo tão apreciados por Bakhtin. Talvez possamos ir até mesmo um passo adiante para afirmar que as formas atuais da narrativa ficcional são uma versão mais exagerada e autorreferente do romance como definido por Bakhtin. E isto se mostra verdadeiro, mesmo dentro das limitações da visão bastante seletiva de Bakhtin sobre esse gênero, que ele classificou como paródico, autorreflexivo e não monológico. (MALCUZYNSKI apud HUTCHEON, 2010, p.257).

Sobre o efeito romance, Segre destaca a intenção de intercambiar o leitor-protagonista para o leitor-destinatário; os movimentos do autor-eu e do protagonista-leitor, nos primeiros dois romances e a conformação dos *incipits* inseridos como romances objetivam colocar em

---

<sup>132</sup> LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. O estudo de Lyotard tem por objeto a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. A palavra pós-moderna designa, segundo o filósofo, o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX.

evidência os procedimentos, desde as fases preparatórias da composição, de forma predisposta e calculada pelo autor. Calvino está naturalmente na corrente das mais recentes teorias sobre relações entre o autor e sua obra. Ele expõe pela boca de Ermes Marana a teoria do autor-criador: “[...] o autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções.” (CALVINO, 1999, p.184).

Ao inserir a parábola do escrivão de Maomé que perde a fé porque Maomé o havia deixado terminar uma das frases que estava pronunciando, inspirado por Allah, Calvino formula de modo correto as relações entre conteúdo e discurso e o domínio, mas não total, da Escritura: “Ele estava enganado. [...]. A partir do momento em que decidira expressar-se num texto escrito, Alá precisava da colaboração de um escriba”. (CALVINO, 1999, p. 186).

Ao comparar o ofício do escritor com a parábola corânica, Calvino reforça a condenação do romancista à escritura, à posse dos personagens. No entanto, a condenação pode ser relativizada: o escritor pode explicitar os artifícios, e em *Se um viajante* ele faz isso muito bem ao caleidoscopizar os pontos de vista e simular alternativas de modo que quando o romancista cumpra as suas escolhas, que seja evidente o arbítrio. Um arbítrio, de resto, não absoluto: à pseudo-objetividade do romance tradicional se substituiu a real objetividade dos vínculos lógicos e estilísticos, aos quais o romancista, pelo menos nesse caso, não se subtrai. Também essa objetividade tem as suas alternativas, no interior do mais amplo sistema de alternativas a eliminar. Não faltam acenos e especulações sobre o anulamento do autor, o próprio autor-criador lastima não poder se multiplicar em vários eu, por isso coloca em ação os romances inseridos, todos com outros supostos autores, que se desdobram em vozes narrativas em primeira pessoa.

Não por acaso, Segre constrói um tópico que denomina como *O romance do Escritor*, para aprofundar sua posição sobre o enfoque central da escritura em *Se um viajante*. Afirma que, deixando de parte o "Pai das histórias", o romance de Calvino revela-se dominado por duas personagens: Silas Flannery e Ermes Marana. Flannery, autor de sucesso, não aparece só como assinante de um dos romances inseridos e o possível ou apócrifo autor de outro, mas entra energicamente na moldura com o seu diário, revelado passo a passo para o leitor no capítulo 8, no interior do qual se refere aos projetos das histórias, entre os quais um projeto que corresponde a *Se um viajante*.

Com muita perspicácia, o crítico italiano nos adverte sobre as técnicas e sugestões de jogo com que, por vezes, se diverte Calvino em *Se um viajante*. Mas devemos estar atentos

para compreender que o processo criativo da obra supera, em racionalidade e método, a pura ludicidade, de forma que a intencionalidade do autor ultrapassa as aleatórias peças que insinua jogar.

Um argumento sobre o forte viés metaficcional e autorreflexivo em *Se um viajante* está bastante explicitado pelo crítico, quando diz que essa obra está na esteira do "romance do romance" que, nos últimos tempos, quase se transformou em gênero literário. Calvino optou pelo menos difuso o "romance metarromance" ou, talvez mais exatamente, o "romance da teoria do romance".

A metaficção, no sentido específico de um aparato de interpretações sobre o processo de escritura, realiza-se, sobretudo, no diário de Flannery, escritor irlandês<sup>133</sup> de ficção, que durante um período de crise e de improdutividade faz um retiro para um chalé suíço. Nas suas anotações diárias, ele focaliza os problemas que dizem respeito à relação entre escritor e leitor, invertendo de maneira significativa a interdependência entre escritura e leitura. Reflete, sobretudo, sobre a relação entre "livro" e o "mundo não escrito" – temática que permeia suas reflexões. Diante da página em branco, sente-se tomado pela angústia do vazio que se abre diante da pena. Na impossibilidade de entrar em contato com o mundo, de preencher o abismo entre texto e realidade, ele busca uma maneira de liberar-se do próprio "eu", evocando o cancelamento das noções de "autor".

A sua ideia, no que diz respeito a esse processo de despersonalização, move-se em duas direções: em primeiro lugar, à superação da limitação do autor individual, de sua redução a um médium neutro, um simples *ghost-writer*, antecipando assim o juízo dado por Ludmilla. Em segundo lugar, em direção ao desdobramento ou a multiplicação do sujeito que escreve "[...] também eu gostaria de me cancelar e encontrar para cada livro um outro eu, outra voz, outro nome, renascer" (CALVINO, 1999.p.184). Uma despersonalização ou descentralização verdadeira e própria "[...] mas meu propósito é de capturar no livro o mundo ilegível, sem centro, sem eu" (p.184), parece, no entanto, alcançável somente por meio da multiplicação: "Teria podido multiplicar meus eus, anexar a mim os eus alheios, simular toda espécie de eus opostos entre si ou opostos a mim mesmo." (CALVINO, 1999. p.185)

As ideias de Silas Flannery em torno da instância narrativa e da sua divisão ou fragmentação refletem aquilo que é realizado nos romances inseridos. Também por outras

---

<sup>133</sup> A origem de Flannery é outra alusão à importância de James Joyce, também irlandês, na concepção de *Se um viajante*.



versões, o diário funciona como um espelho metaficcional. Assim como Ermes Marana, Silas Flannery prevê a possibilidade de um texto composto somente de *incipits*. Sugere uma estrutura que, ao contrário da estratégia de Marana, constitui, na sua parte inicial, um *mise in abyme* quase perfeito do procedimento realizado no mesmo romance. Calvino alia teoria e ficção quando retoma perfis autorais. No diário íntimo do atormentado autor de *best-sellers*, deparamo-nos com o momento mais intenso da metanarrativa, no plano do discurso. L. Hutcheon elenca alguns escritores que se tornaram referências no projeto criativo da metaficção literária, entre eles Italo Calvino, que retoma os clichês narrativos como forma de atrair o leitor para autorrepresentação de um romance inovador:

Entre as formas mais utilizadas de literatura popular, estão as histórias de detetive (Borges, Robbe-Grillet, Nabokov) e a fantasia ou a ficção científica (Calvino, Carpentier, Borges). Essas são formas altamente convencionadas que se tornaram modelos praticados ou estruturados nas obras metafissionais, modelos que servem como clichês narrativos que sinalizam para o leitor a presença da autorrepresentação textual. (HUTCHEON, 2006, p.164).

#### 4.4 A metaficção nos romances inseridos

Os procedimentos autorreflexivos estão sobremaneira expostos no romance-moldura, mas prosseguem nos romances inseridos, seguindo a mesma orientação de colocar em evidência os artifícios e os impasses da escrita pelos narradores personagens. O *incipit* *Se um viajante numa noite de inverno* é também apresentado como o *romance da neblina* do autor A. Calixto; é o primeiro romance que abre a série de dez e, a nosso ver, o mais metaficcional de todos:

Você já avançou várias páginas em sua leitura, seria hora de dizer-lhe claramente se a estação onde desembarquei de um trem atrasado é uma estação de hoje ou de outrora; mas, ao contrário, as frases continuam a mover-se no indeterminado, no cinzento, numa espécie de terra de ninguém da experiência, reduzida ao mínimo denominador comum. Fique atento: essa certamente é uma estratégia para envolvê-lo pouco a pouco no enredo, para capturá-lo sem que você perceba \_ uma cilada. Ou talvez o autor ainda esteja indeciso, como de resto, você leitor, ainda não está seguro do que lhe daria mais prazer na leitura... (CALVINO, 1999, p. 20).

O narrador fala diretamente com o leitor, simulando um diálogo, fazendo-o participar das indecisões da escritura, das variações do tempo e espaço, onde se desenvolverá o enredo. Traz o leitor para o centro de sua focalização e o faz compartilhar da indeterminação do

mundo representado versus o plano da experiência. Ainda em *Se um viajante numa noite de inverno*:

A cidade lá fora ainda não tem nome, não sabemos se ficará fora do romance ou se o conterà inteiro no negrume de sua tinta. Sei apenas que esse primeiro capítulo demora a afastar-se da estação e do bar... (CALVINO, 1999, p.21).

Nada mais fácil que identificar-se comigo: por ora meu comportamento exterior é o de um viajante que perdeu uma baldeação, experiência que todos conhecem; entretanto, se essa situação aparece no princípio de um romance, ela remete para alguma coisa que aconteceu ou que está por vir, e é nessa outra coisa que, tanto para o autor como para o leitor, consiste o risco de identificar-se comigo; quanto mais cinzento, comum e indeterminado for o início desse romance, tanto mais você e o autor sentirão uma sombra de perigo crescer sobre esse fragmento “eu” de uma personagem cuja história ignoram, assim como ignoram tudo daquela mala da qual ela tanto gostaria de livrar-se. (CALVINO, 1999, p.23).

Para ler bem, é preciso registrar tanto o efeito “burburinho” quanto o efeito “intenção secreta”, que você (assim como eu) ainda não tem condições de captar. Então é necessário que, durante a leitura, você se mantenha simultaneamente distraído e alerta, tanto quanto eu estou absorto, assim, com os ouvidos atentos... (CALVINO, 1999, p.25).

Não é apenas sobre os artificios da escritura, que já aponta para a indeterminação do enredo, que o narrador sinaliza para o leitor, mas também sobre a necessidade de uma leitura atenta ao “efeito burburinho” e às intenções secretas de um capítulo, que ainda está contido numa terra de ninguém da experiência reduzida, ao mínimo denominador. Calvino alude à posição do narrador do romance, segundo Walter Benjamin que, incapaz de intercambiar experiências, apela ao leitor para que façam juntos a viagem da busca de sentidos na narrativa que está por vir. Ao contrário do viajante que outrora trazia na bagagem os relatos de viagem para compartilhar oralmente com os seus ouvintes, o viajante de Calvino porta uma mala, cujo conteúdo ele próprio desconhece, como metáfora de um mistério que a escritura e leitura devem decifrar.

A partir do esquema binário, de cujo eixo parte “a busca da plenitude”, se ramificando ‘no eu’ e “nas sensações”, nasce o segundo romance inserido do escritor Tatiuz Bazakbal *Fora do povoado de Malbork*. A metanarrativa desenvolve-se por meio de uma narração sinestésica que atrai o leitor pela sonoridade dos ambientes, sinfonia de aromas, texturas e sabores suscitados pelas imagens, preparando o leitor para o mundo da experiência

densa, no qual se confrontam as personagens que vivenciam os sentidos de perda, vertigem e dissolução:

Quando se abre a página, um cheiro de fritura paira no ar [...], consegue sentir-lhe distintamente o sabor mesmo que o texto não mencione nada sobre isso, um sabor ácido, sugerido um pouco talvez pela sonoridade da palavra, um pouco pela grafia, ou ainda porque, nessa sinfonia de aromas, sabores e palavras, você tem a necessidade uma nota acidulada. (CALVINO, 1999, p.41-42).

[...]; por isso essa sensação de concretude que você experimentou desde as primeiras linhas tem também o sentido de perda, a vertigem da dissolução; e você, Leitor atento que é, sabe que experimentou isso desde a primeira página, quando mesmo satisfeito com a precisão da escrita, percebia que na verdade tudo lhe escapava pelos dedos, talvez até, pensou você, por culpa da tradução, que, por mais fiel que seja, certamente não consegue transmitir a mesma densidade que as palavras têm na língua original, qualquer que seja ela. (CALVINO, 1999, p.43).

A página que você está lendo deveria restituir-lhe esse contato violento [...]. Se as sensações evocadas pela leitura são pobres quando comparadas a qualquer experiência vivida [...]. (CALVINO, 1999, p. 45).

Na metanarrativa do romance do escritor Ikko Ahti *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, o leitor depara-se com um mundo, cujos signos pairam na subjetividade do narrador: índices, simbologias e iconicidades são signos-mensagens que provocam os estados epifânicos e as vertigens cotidianas. É a linguagem semiótica a desenhar a borda escarpada na qual se debruça a narração do diário do eu narrador, cujas páginas são escritas na expectativa de uma futura leitura, escrita nervosa à espera de um leitor situado no futuro, onde a dinâmica da língua demanda decifradores.

*Quarta-feira ao anoitecer*. Toda noite, passo as primeiras horas da escuridão escrevendo estas páginas, que nem ao menos sei se alguém lerá algum dia. O globo de vidro fosco de meu quarto, na Pensão Kudgiwa, ilumina o fluir de minha escrita talvez demasiado nervosa para que um futuro leitor consiga decifrá-la. Talvez esse diário venha à luz anos e anos depois de minha morte, quando nossa língua terá sofrido quem sabe quais transformações e alguns dos vocábulos e expressões usados por mim correntemente parecerão arcaicos e dúbios no significado. De qualquer modo, quem encontrar este meu diário terá uma vantagem segura sobre mim: com base numa língua escrita, é sempre possível deduzir um vocábulo e uma gramática, isolar frases, transcrevê-las ou parafraseá-las em outro idioma, ao passo que eu tento ler na sucessão das coisas que diariamente se apresentam a mim os propósitos do mundo para com minha pessoa, e sigo tateando, pois sei que não pode existir nenhum vocabulário que traduza em palavras o peso das obscuras alusões que pairam sobre as coisas. Gostaria que essa aura de pressentimentos e dúvidas significasse para o leitor destes escritos não um obstáculo acidental para a compreensão do que escrevo, mas sim a própria substância do que escrevo; e, se a cadeia de meus pensamentos parece fugidia a quem tentar segui-la com base em hábitos mentais radicalmente mudados, o importante será que se transmita o esforço

que faço para ler nas entrelinhas das coisas o sentido evasivo do que me espera.(CALVINO, 1999, p. 66-67).

No quarto romance inserido, do escritor Vorts Viljandi, *Sem temer o vento e a vertigem*, o narrador apresenta um relato que busca alcançar com as palavras as imagens do tempo da experiência do narrador.

Relato esse incidente com todos os detalhes [...] também porque todas essas imagens de época deviam atravessar a página tal como os veículos militares conduzem a cidade (embora a palavra “veículo” evoque uma imagem apenas aproximativa, não é de todo mau que paire no ar certa indeterminação, própria da desordem da época) (CALVINO, 1999, p.84).

As linhas escritas devem delimitar iconicamente, à semelhança de vias de cruzamento, o espaço por onde se movimentam os personagens, para que o leitor os possa acompanhar. “Todas essas linhas oblíquas, ao cruzarem-se, deviam delimitar o espaço onde Valerian, Irina e eu nos movemos”. (CALVINO, 1999, p.84-85).

O narrador explicita seu procedimento de escrita num relato que pretende ser uma ponte que, embora construída no vazio, ou seja, na indeterminação e na dúvida de se chegar ao outro lado, onde se encontra o leitor, pretende suscitar sensações, emoções e sentidos capazes de envolver sensibilidades coletivas e individuais, mesmo distantes histórica e geograficamente.

Talvez esse meu relato seja uma ponte no vazio. Ela se faz passando adiante informações, sensações e emoções para criar um fundo de envoltórios coletivos e individuais, em meio ao qual se possa abrir caminho mesmo permanecendo alheio a muitas circunstâncias históricas ou geográficas. (CALVINO, 1999, p. 87).

No quinto romance do autor Bertrand Vandervelde, a metaficção também se apresenta como um relato em *Olha para baixo onde a sombra se adensa*. O narrador apresenta para o leitor suas experiências passadas e os acontecimentos presentes como narrativas que o tempo, com o devido distanciamento dos fatos ocorridos, transformou em histórias de memórias.

Conto muitas histórias ao mesmo tempo porque desejo que em torno desse relato sinta-se a presença de outras histórias, até o limite da saturação; histórias que eu poderia contar ou que talvez venha a fazê-lo, ou quem sabe já tenha contado em outras ocasiões; um espaço cheio de histórias, que talvez não seja outra coisa senão o tempo de minha vida [...]. (CALVINO, 1999, p.113).

No sexto romance *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, cuja autoria parece ser do mesmo escritor Silas Flannery em parceria, não autorizada, com o tradutor-falsificador Ermes Marana, o narrador oferece ao leitor uma chave para abrir as demais portas de acesso aos outros romances e com ela conectar-se a uma possível interpretação da rede que entrelaça os sentidos subjacentes dos enredos: a angústia da escritura. O leitor deve estar atento à escrita obsessiva que tenta dar a dimensão da angústia do narrador personagem, que se coloca em primeiro plano na espera aflita de estabelecer uma comunicação.

A primeira sensação que este livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço a campainha do telefone [...].

O ideal seria que o começo do livro desse a sensação de um espaço ocupado inteiramente por minha presença [...] (CALVINO, 1999, p. 136-137).

No sétimo romance, *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, também reportado à autoria de Silas Flannery, não é mais uma rede de escrituras que se entrelaçam. Tipicamente borgiano, após o entrelaçamento, o enredo se dispõe num esquema binário que se bifurca em entrecruzamentos como num jogo de espelhos que parece explicitar a refração do próprio romanescos, em forma de multiplicidade do narrável e de aparente caoticidade de enredos não finalizados. No mais erudito de todos os romances inseridos, o autor joga com citações e as vozes de filósofos e eruditos, sempre no propósito de instruir o leitor sobre o dinâmico jogo de inteligências refratadas, nas quais ele próprio se multiplica, para manter-se oculto dos inimigos financeiros e proteger a privacidade, numa perigosa e arriscada estratégia num mundo dominado pela proliferação de imagens.

As páginas que estou escrevendo deveriam também elas evocar a fria luminosidade de uma galeria de espelhos onde um número limitado de figuras se refrata, reverte-se, multiplica-se.

Gostaria que meu relato exprimisse tudo isso por meio de detalhes de operações financeiras, lances teatrais em reuniões do conselho administrativo [...] (CALVINO, 1999, p.167).

Gostaria que todos os detalhes que escrevo concorressem para evocar não só um mecanismo muitíssimo preciso, mas também, e ao mesmo tempo, uma sequência de deslumbramentos que remetam a algo que permanece fora do alcance da vista. Por isso, não posso esquecer de inserir de vez em quando, nos pontos onde a história se torna mais densa, algumas citações de textos antigos [...]. (CALVINO, 1999, p.168).

No oitavo romance, *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, do escritor Takakumi Ikoka, o narrador coloca-se na posição de um leitor de romances e compara a leitura com a comunicação interativa entre as pessoas e os lugares. O romance refere-se às sensações que a escrita pode causar. No momento da leitura, ficamos sujeitos à sucessão das frases, que permite apenas uma sensação de cada vez, ao passo que a experiência real permite ao campo visual e auditivo captar um conjunto mais rico e mais complexo. A questão que se coloca é sempre aquela do mundo representado pela escrita e aquilo que ela não consegue atingir do mundo não escrito.

A fim de levar a conversa para outro terreno, experimentei fazer a comparação com a leitura de um romance, em que um ritmo narrativo muito calmo, todo no mesmo tom abafado, serve para ressaltar sensações sutis e precisas sobre as quais se deseja atrair a atenção do leitor; mas, no caso do romance, é preciso levar em conta o fato de que, na sucessão das frases, não se transmite de cada vez mais que uma sensação, seja singular, seja abrangente, ao passo que a amplitude do campo visual e do campo auditivo permite registrar simultaneamente um conjunto muito mais rico e muito mais complexo. A receptividade do leitor com relação ao conjunto de sensações que o romance pretende direcionar-lhes acaba sendo muito reduzida, em primeiro lugar porque sua leitura muita vezes apressada e desatenta não capta ou negligencia certo número de sinais e intenções efetivamente contidos no texto, em segundo lugar porque há sempre alguma coisa essencial que permanece fora da frase escrita; aliás, as coisas que o romance não diz são necessariamente mais numerosas que as que ele diz, e só um revérbero específico daquilo que está escrito pode dar a ilusão de que se lê também o que não está escrito. (CALVINO, 1999, p.207).

No nono romance do escritor Calixto Bandeira, *Ao redor de uma cova vazia* o narrador procura acertar o passo do relato com a expectativa dos tempos passado e futuro, provocando no leitor uma experiência com lugares desconhecidos, assim como a sintaxe das sombras que recobre as vozes confusas não coincidem com a claridade do dia, contraste que impede o leitor à imaginação criadora das imagens que povoariam os vazios obscurecidos da narrativa:

O relato acerta o passo pela marcha lenta dos cascos ferrados ao longo dos caminhos escarpados, rumo a um lugar que contém o segredo do passado e do futuro [...] . A narrativa deveria dar a sensação de que se trata de lugares estranhos [...] (CALVINO, 1999, p. 228).

Deveria ser dia claro, mas a sombra que envolve a narrativa não parece querer clarear-se, não transmite mensagens que a imaginação visual possa completar com figuras bem definidas, não registra palavras pronunciadas, apenas vozes confusas, cantos abafados. (CALVINO, 1999, p. 229).

No décimo romance do autor Anatoly Anatolin, a metaficção em *Que história espera seu fim lá embaixo?* diz respeito ao destino do narrador viajante que decide experimentar o desaparecimento do mundo e suas instituições cerceadoras e aprisionantes, envolvendo o ato de escrita no impasse de uma folha de papel com as inscrições do código abstrato das palavras, sem as ações humanas que pudessem justificar a existência dos substantivos concretos. A indagação diz respeito ao próprio destino da literatura nas vias de um mundo automatizado pela burocracia infértil das instituições e os modos de vida na era tecnológica.

O mundo está reduzido a uma folha de papel na qual ninguém consegue escrever mais que palavras abstratas, como se todos os substantivos concretos tivessem desaparecido; bastaria conseguir escrever a palavra “pote” para que fosse possível escrever também “caçarola”, “molho”, “coifa”, mas a fórmula estilística do texto o impede. (CALVINO, 1999, p. 255).

Em todos os romances inseridos, o repertório lexical é cuidadosamente escolhido. Como os traços de ideogramas que buscam a semelhança com a coisa representada, Calvino se esmera em passar o máximo de sensações e reflexões numa escrita econômica, concisa e repleta de imagens. São dez *incipits* de prosa poética de estilos variados, mas as temáticas que aparentemente fazem parte do repertório do leitor tomam rumos inesperados. A explicitação dos processos de invenção torna a escrita participativa, isso faz com que o leitor fique sempre em movimento ao lado do escritor. O prazer e a angústia que perpassam os romances são progressivamente expressos no conjunto de recuos e avanços dos relatos dos narradores, estabelecendo um diálogo cada vez mais próximo tanto com o leitor implícito quanto com o leitor real.

A mesma complexidade das vozes narrativas que encontramos na moldura repete-se nas vozes nos romances inseridos, que se apresentam em primeira pessoa: o eu protagonista não é, como ocorre comumente nas narrações em primeira pessoa, um narrador qualquer, que narra porque a ficção romanesca lhe impõe, mas em todos os romances indica ser um verdadeiro escritor, profissional ou não. Os escritores fazem alusões a uma escritura atormentada e à futura dificuldade de leitura. O leitor não vem só interpelado pelo autor como a pessoa sobre a qual seus olhos focarão como vem escrito e implicado pessoalmente em um diálogo pelo autor real, incluindo dicas de leituras e percepções de leituras. Forma-se um estranho triângulo entre o autor, o eu protagonista (autor fictício) e o leitor, pelo falso lapso com o qual o eu protagonista se substitui ao autor. O eu protagonista reflete sobre as

evidências da interpretação e da invenção, fazendo-se mentor, juntamente com o autor e o leitor.

Não é difícil encontrar um sentido nessa mudança de tom, de direção de pontos de vista e a contínua violação da lógica da enunciação. O eu protagonista vem encontrar-se em meio ao autor e leitor: ele revela parte das intenções e das alternativas colocadas em consideração pelo autor, mas dialogando com o leitor particulariza também as expectativas ou as incertezas dele, e as remete ao autor que é obrigado a levá-las em consideração. Dentro da definitividade de posição comunicativa do remetente e do receptor, o diálogo entre o eu protagonista e o leitor evoca a zona da potencialidade: do não decidido e do não definido.

Todos os romances reportam-se, em primeiro lugar, ao intento de colocar em vista os procedimentos, mesmo as fases preparatórias da composição, exatamente predispostas e calculadas na intencionalidade do autor. O propósito é naturalmente impedir qualquer predisposição a uma leitura de ilusão, sentimentalmente participativa, e, ainda, de evitar implicações autobiográficas ou personalísticas por parte do autor. Aquilo que Calvino – de acordo com a literatura contemporânea – declara como repúdio da expressão em vantagem da comunicação:

Aquilo que causa mais aborrecimento ao escritor é ter que se expor: é um homem de caráter reservado, e ter que falar qualquer coisa de si mesmo não lhe parece uma boa coisa a fazer, sobretudo em público. [...] No que diz respeito à comunicação, ao contrário, a alergia do escritor é menos categórica. No fundo, comunicar não é uma coisa que lhe desagrade, tudo depende de saber sobre o que e como falar. (CALVINO apud SEGRE, 1979, p.192-193.)<sup>134</sup>

A metaficção não abandona o mundo real para os prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é revisar as convenções do realismo para descobrir – através de sua autorreflexão – a forma ficcional que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Mostra-nos como a ficção literária cria seu mundo imaginário, ajuda-nos a entender como a realidade em que vivemos cotidianamente é também construída e “escrita”.

---

<sup>134</sup> *Allo scrittore, quella che dà più fastidio è l'espressione: è uomo di carattere riservato, ed esprimere qualcosa di te stesso non gli pare una bella cosa da fare, soprattutto in pubblico (...) Per quel che riguarda la comunicazione, invece le allergie dello scrittore sono meno categoriche. Infondo comunicare non è che gli dispiaccia, tutto sta a intendersi sul che cosa e sul come. I. Calvino. La squadratura, introduzione a Giulio Paolini. Einaudi, Torino, 1975, p. VIII.*



#### 4.5 Pluridiscursividade dialogizada

Bakhtin em *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (QLETR: 13) apresenta o ato da criação ideológica, parte do domínio cultural, como situado na intersecção de múltiplas fronteiras, dentro da dinamicidade do universo das significações. Cada perspectiva de criação, que dá a entender sempre um lugar axiológico adotado pelo criador, torna-se necessária e relevante tão somente em correlação com outras perspectivas criativas, ou seja, em contato com outras posições axiológicas. Ao discorrer sobre *O discurso no romance*, (QLETR:71) o autor apresenta o conceito da heteroglossia, como a dinamicidade semiótica de vozes sociais, recebendo posteriormente a caracterização de plurilinguismo dialogizado, que estabelece o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que a partir delas decorre. Vozes que se apoiam mutuamente, interluminam-se, contrapõem-se parcial ou totalmente, operam diluições entre elas, parodizam-se, arremedam-se e veladamente ou explicitamente polemizam entre si.

A formação de novas vozes sociais acontece, portanto, na intersecção de fronteiras, resultando num entrecruzamento multiforme, que propicia o verdadeiro ambiente de um enunciado, florescendo o plurilinguismo verdadeiramente dialogizado. Isso acontece, contudo, numa cadeia de responsividade entre as vozes sociais. Ao mesmo tempo em que respondem àquilo que já foi dito (na medida em que se compreende que não existe a hierarquia da primeira ou da última palavra dita), os enunciados instigam permanentemente distintas respostas, que se conotam em ovações, rejeições, aderências, ironias, críticas, dissonâncias e concordâncias, retomadas e revalorizações entre outras. Isso acontece porque cada enunciado contém e está contido no retorno de algo que já foi colocado como pergunta, variando o grau de explicitação e as marcas de uma adesão ou de uma polêmica dissidência. É, nesse desenho, um anel a mais nas variadas mãos aneladas da comunicação sociocultural, que o diálogo se estabelece nas posições de respostas e perguntas ininterruptas. É nas variadas formas de refutação, confirmação, antecipação de potenciais respostas e objeções que o dialogismo ganha forma e conteúdo.

Na definição das duas linhas estilísticas do romance europeu (QLETR: 164), Bakhtin compara o romance com a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais,

que tanto podem ser "línguas da verdade", como também relativas, objetais e limitadas de grupos sociais, de profissões e de costumes.

Para que se torne possível um jogo literariamente profundo com as linguagens sociais, é indispensável uma mudança radical da percepção da palavra num plano linguístico e literário geral. É preciso aprender a perceber a "forma interna" de sua própria língua como se fosse de "outrem"; é preciso aprender a perceber o aspecto objetal, típico, característico não só dos atos, dos fatos e das diversas palavras e expressões, mas também dos pontos de vista, das visões e percepções do mundo que estão organicamente unidas à linguagem que as exprime. Isto só é possível para uma consciência organicamente participante de um universo de línguas que se aclarem mutuamente. Para tanto, é necessária a interseção sensível das línguas numa única consciência dada que participe igualmente dessas várias línguas. (QLETR: 165).

É preciso que o plurilinguismo invada a consciência cultural e a sua linguagem, que lhe penetre até o seu núcleo, que relativize e prive do caráter ingenuamente irrefutável o sistema linguístico básico da ideologia e da literatura. A variedade interna do dialeto literário e do seu ambiente extraliterário, isto é, de toda a composição dialetológica de uma língua nacional dada, deve sentir-se como que envolvida por um oceano de linguagens diferentes e, por sinal, indispensáveis, que se revelam na plenitude da sua intencionalidade, dos seus sistemas mitológicos, religiosos, sociopolíticos, literários, ideológico-culturais e outros.

Essa descentralização ideológico-verbal só ocorrerá quando a cultura nacional perder o seu caráter fechado, quando ela tomar consciência de si entre as outras culturas e línguas; será despertado um sentimento agudo das fronteiras da língua, fronteiras sociais, nacionais e semânticas; a língua se revelará ela mesma uma representação literariamente acabada de uma percepção e de uma visão de mundo de caráter humano.

A questão se apresenta de forma análoga quando a linguagem literária, só e única, é a linguagem de outrem. É necessária a desintegração daquela autoridade religiosa, política e ideológica que a ela se liga. No processo dessa desintegração também vai amadurecendo a consciência linguística descentralizada da prosa literária que se apoia no plurilinguismo social das línguas nacionais faladas.

Surgem assim os embriões da prosa romanesca no mundo de línguas e linguagens diferentes da época helenística da Roma imperial, no processo da desintegração e da queda da

centralização ideológico-linguística da Igreja Medieval. Assim, também na Idade Moderna, o florescimento do romance está sempre ligado à desintegração de sistemas ideológico-verbais estáveis e, em contrapartida, ao fortalecimento e à intencionalização da diversidade linguística tanto nos limites do próprio dialeto como fora dele.

A definição do gênero remonta à *Poética*, na qual Aristóteles classifica-o como obra da voz tomando como critério o modo de representação mimética. Poesia de primeira voz é representação da lírica; poesia da segunda voz, da épica, e a poesia da terceira voz, do drama.

Antes de Aristóteles, Platão havia proposto uma classificação binária, cujas esferas eram domínios precisos de obras representativas de juízo de valor. Ao gênero sério pertencia a epopeia e a tragédia; ao burlesco, a comédia e a sátira. Já em *A república*, Platão elabora a tríade advinda das relações entre realidade e representação.

De acordo com Irene Machado (2013),<sup>135</sup> o estatuto dos gêneros literários se consolidou e nada teria abalado seus domínios se o imperativo típico da época de Aristóteles tivesse se perpetuado, quer dizer, se não houvesse surgido a prosa comunicativa. De modo geral, a emergência da prosa passou a reivindicar outros parâmetros de análise das formas interativas que se realizam pelo discurso. Os estudos que Mikhail Bakhtin desenvolveu sobre os gêneros discursivos considerou não a classificação das espécies, mas o dialogismo do processo comunicativo inseridos no campo dessa emergência. Aqui as relações interativas são processos produtivos da linguagem. Em função disso, gêneros e discursos passam a ser focalizados como esferas de uso da linguagem verbal ou da comunicação fundada na palavra. A partir dos estudos de Bakhtin, foi possível mudar a rota dos estudos sobre os gêneros: além das formações poéticas, Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica, mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação de pluralidade. Esse é o núcleo conceitual, a partir do qual as formulações sobre os gêneros discursivos distanciam-se do universo teórico da teoria clássica criando um lugar para as manifestações das diversas codificações não restritas à palavra. Graças a essa abertura conceitual é possível considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação de massa ou das modernas mídias digitais, sobre a qual, evidentemente, Bakhtin nada disse, mas para o qual suas formulações convergem.

---

<sup>135</sup> MACHADO, Irene. Gêneros. In: *Bakhtin: Conceitos-chave*. (Org.) Beth Brait. Ed. Contexto. São Paulo, 2013. P.151.

Na esfera do mundo discursivo ao domínio da prosa, Bakhtin situou o universo das interações dialógicas constituído por diferentes realizações discursivas, incluindo o grande objeto de sua paixão crítica: o romance, valorizado não apenas por ser ele o grande gênero da cultura letrada, mas porque nele encontrou a representação da voz na figura de homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo.

Além disso, por se reportar a diferentes tradições culturais, o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros. As formas discursivas da comunicação interativa em suas combinações favoreceram o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas enunciações ordinárias. Mais do que reverter o quadro tipológico das criações estéticas, o dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um excelente recurso para "radiografar" o hibridismo, a heteroglossia e a pluralidade de signos na cultura.

Diferentemente dos gêneros poéticos marcados pela fixidez, pela hierarquia e até por certa noção de purismo, os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminações de formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia – eis as características fundamentais a partir das quais os gêneros prosaicos se organizam. Tal variedade e mobilidade discursivas promoveram a emergência da prosa e o consequente processo de prosificação da cultura.

Para Bakhtin, a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, na arena discursiva na qual é possível se discutir ideias e construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes. Bakhtin alcançou essa outra dimensão da cultura letrada examinando a insurreição de uma forma dentro da outra, no mais autêntico processo dialógico. Nela, os discursos e processos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, permitindo o surgimento dos híbridos.

A prosa corresponde, assim, àquelas instâncias de comunicação em que os discursos heterogêneos entre si são empregados ainda que não haja nenhuma regra combinatória aparente. Por ser fenômeno de emergência na linguagem, a prosa não nasceu pronta: ela continua se fazendo, desde o seu surgimento, graças à dinâmica dos gêneros discursivos. Como afirma Bakhtin:

A riqueza e diversidade dos gêneros discursivos é imensa, porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da práxis existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferencia e cresce à medida que se desenvolve e se complexifica a própria esfera. (BAKHTIN, 2011, p.262).

Exatamente porque surgem na esfera prosaica da linguagem, os gêneros discursivos incluem toda sorte de diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. Do ponto de vista do dialogismo, porém, a prosaica é a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas.

Bakhtin distingue os gêneros discursivos primários (da comunicação cotidiana) dos gêneros discursivos secundários, tais como romances, gêneros jornalísticos, ensaios filosóficos, são formações complexas da comunicação cultural organizada em sistemas específicos como a ciência, a arte, a política. Isso não quer dizer que eles sejam refratários aos gêneros primários: nada impede, portanto, que uma forma do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, da filosofia, por exemplo. Em contato com esses, ambas as esferas se modificam e se complementam.

Em *Se um viajante*, a linguagem da física, da economia, da política, da filosofia ganham matizes da linguagem do cotidiano, misturam-se num todo artístico e revestem-se de outros tons e sentidos. O mesmo acontece com as formas do plurilinguismo: com os exemplos abundantes do humorismo paródico apresentados em tópicos anteriores, é possível encontrar significativas camadas e formas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo.

A escritura e a leitura reproduzem tanto as formas do discurso da crítica literária, acadêmica, editorial como as formas específicas dessas instâncias nas linguagens do tradutor, dos escritores, livreiros, leitores, professores etc. A estilização, habitualmente paródica, da linguagem característica de gêneros, de profissões e de outras camadas é quebrada pelo discurso direto do autor criador, geralmente carregado de ironia, que tende às intenções semânticas e axiológicas do autor.

Nesse livro de Calvino, não faltam os referimentos da produção literária e editorial. Fala-nos dos escritores aspirantes, dos trabalhos de grupo e das relações com a editora, das fases de elaboração de um livro, da entrega para a programação para a composição da prova tipográfica, daqueles editores de textos do qual frequentemente depende o destino dos livros, um capítulo inteiro (o décimo) fala da modalidade, e até mesmo da ideologia da censura,

informações artesanais das tiragens dos livros, a encadernação dos volumes ou dos possíveis incidentes de impressão, entre outros.

O nível do discurso centrado na crítica e autocrítica literária é o cerne do romance. O processo narrativo vai se constituindo como uma rede intrincada de relações, expondo a crise da escritura que se revela no ato mesmo de uma busca, de um tormento, só possível de ser apaziguado pela coautoria de leitores, que anseiam pela leitura como anseiam pela vida.

O leitor empírico, num primeiro momento, aparece na obra como interlocutor do autor-personagem, para dar, em seguida, lugar à figurativização das personagens Leitor e Leitora. Procedimento semelhante ocorre com o próprio Italo Calvino, citado em vários momentos, no plano da narrativa, entre autores-personagens. Trata-se da aventura de dois leitores em busca de um livro que nunca está ou é. Enredos interrompidos que são iscas, estratégias de um jogo que brinca com a expectativa do Leitor. Não habituado, o Leitor persegue uma completude que essa narrativa se nega a dar. Os romances estão ali inconclusos como a existência de tudo que é vivo. É um livro do (inter) dito, o livro que existe na dimensão do desejo, que não se realiza completamente; é o livro possível no jogo das consciências dialógicas dos autores, dos leitores e do próprio Calvino. É por isso que se multiplica até alcançar uma décima edição de buscas, de aventuras da leitura.

A metaficção é intensificada no desdobramento dos autores. Calvino concebe um autor capaz de atuar num jogo de consciências com outros autores-personagens, até culminar no tema do romance apócrifo, polêmica que vai circundar a vida dos livros e dos leitores. A literatura vista como um grande campo de diálogo social e estético, na perspectiva do romanescos. A obra se oferece como um campo profícuo para criar os mais excitantes debates, diálogos entre personagens de diferentes campos ideológicos, profissões, panos de fundo da história do romance. Além das chaves oferecidas por Calvino, o narrador de *Se um viajante* ataca com ironia o hábito de identificação do autor por meio de um estilo inconfundível:

Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas pensando bem, quem afirmou que este autor tem um estilo inconfundível?

Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. (CALVINO, 1999, p.17).

Aqui o narrador dá uma boa “cutucada” naquilo que se chama horizonte de expectativa do leitor. Logo de saída é com o próprio leitor empírico que o autor-criador quer polemizar. Ironiza o leitor, cuja leitura é aquela que é apreciada porque já se conhece o estilo do autor. Mas a ironia recai também sobre determinados tipos de procedimento da crítica literária. O autor criador Silas Flannery faz constar no enredo, por meio de um diálogo repleto de ironias com a personagem Lotaria, que representa um tipo de abordagem, cuja seleção de palavras arrancadas do contexto dialógico do enredo, forma um campo semântico já predeterminado por ela, numa adoção a um tipo de crítica literária, cuja abordagem do material acontece em função de um estudo crítico sociológico. A carga irônica dá entonação às vozes em debate:

Lotaria me trouxe alguns romances transcritos eletronicamente na forma de listas de vocábulos por ordem de frequência.

– Assim, posso de imediato dispor de uma leitura completamente acabada – disse Lotaria –, com inestimável economia de tempo. O que é de fato uma leitura de um texto senão um registro de certas ocorrências temáticas, certas insistências de formas e significados? (CALVINO, 1999, p.191).

Lotaria segue elencando uma série de sequências lexicais, com o intuito de demonstrar o “estilo individual do autor”, auxiliada pelo computador nos procedimentos de análise crítica. Nessas citações, é possível observar um tipo de crítica que substitui a análise estilística do romance como entidade artística por uma descrição de temáticas sociais descritas pelo romancista. Lotaria representa a crítica que se faz absolutamente voltada para o campo semântico. Desconstrói o todo artístico, dando proeminência aos dados linguísticos das palavras, isola-as do conteúdo e da forma como foram trabalhadas no todo artístico. Ignora, portanto, que o artista trabalha a língua não apenas em sua determinidade linguística (morfológica, sintática, semântica, léxica etc), mas num envolvimento recíproco de material, conteúdo e forma, a fim de alcançar a expressão artística.

A contrapartida no diálogo sobre a abordagem do romance vem do autor-criador que se sente intimado a pensar sobre o processo criativo. Sentindo-se provocado por um exame retórico e por uma análise categoricamente realizada do ponto de vista de sua eficácia, já que Lotaria, de antemão, tem um estudo crítico do qual o livro apenas acrescentaria proposições.

O problema não está em usar o dispositivo técnico (procedimento realizado pelo computador), mas sobrepô-lo à lógica imanente da criação, sem compreender a estrutura dos

valores e do sentido em que a criação transcorre e toma consciência de si mesma por via axiológica, compreender o contexto em que se assimila o ato criador. A consciência criadora do autor artista nunca coincide com a consciência linguística, a consciência linguística é apenas um elemento, um material, totalmente guiado pelo desígnio artístico.

A ideia de que possam analisar apenas estilisticamente uma obra, cujo objeto de leitura é o romanesco, de fato cria problemas para o autor, no sentido de desviar as particularidades desse gênero e as condições da vida da palavra no romance. Para Bakhtin, a língua e o estilo do romancista são tratados não como a língua e estilo do romance, mas qualquer coisa como a expressão de uma determinada personalidade artística, como estilo de um determinado movimento, ou, finalmente, como um fenômeno geral da linguagem poética, ocultando completamente as grandes linhas estilísticas determinadas pelo desenvolvimento do romance como gênero particular.

Para iniciar a diferenciação do gênero romanesco, Bakhtin lembra que a inserção, por exemplo, de um poema em um romance acontece como a imagem da linguagem de outrem. No caso de A. Púchkin, quando caracteriza a poesia de Liênski, não poética no sentido restrito, mas a imagem de outro estilo poético, as metáforas, que são retiradas do canto sério do próprio Liênski, não constituem para Púchkin, em absoluto, os meios primários de representação, tornam-se objetos de representação, mais precisamente, uma representação paródico-estilizada. Segundo Bakhtin, essa imagem romanesca do estilo de outrem (com a inclusão de metáforas diretas) no sistema do discurso direto do autor (o qual nos postulamos) é colocada entre aspas, ou seja, é tomada no sentido de uma entonação paródico-irônica. Se rejeitarmos essas aspas de entonação e percebermos as metáforas empregadas como meios diretos de representação, então, nós destruiremos a imagem romanesca do "estilo de outrem".

Bakhtin cita outra forma de fazer constar o "estilo de outrem" só que dessa vez um pouco diferenciado, pois o autor pode ser solidário com essa visão de mundo que essas imagens do outro projetam, ainda que perceba a limitação e a incompletude dessa visão, ele já não está fora, mas também dentro; ele não só representa esta "linguagem", mas de modo significativo ele próprio fala nesta "linguagem". O personagem encontra-se na área da conversa possível com o autor, na área do contato dialógico.

Para melhor situar Calvino numa linha estilística no desenvolvimento do romance, mais especificamente no capítulo 8 de *Se um viajante*, encontramos o autor Silas Flannery, personagem criado por Italo Calvino, que será responsável pela autoria do romance-moldura e



dos demais autores dos romances inseridos. O autor-criador define-se como outra voz distanciada do autor empírico. É criado para conceber as demais personagens ao mesmo tempo em que faz parte de toda arquitetônica do romance; ele é concebido para criar, para ser o autor criador. É a primeira e mais importante voz de alteridade, pela qual outras personagens se desenvolvem: a relação entre o autor criador e o autor empírico é substancialmente marcada e situada na área da conversa possível. Em vários momentos percebe-se a visão solidária do autor real com a linguagem desse outro, criado por ele. Calvino está naturalmente na corrente das mais recentes teorias sobre relações entre o autor e sua obra. Ele expõe, por exemplo, pela boca do tradutor Ermes Marana, a teoria do autor criador: “[...] o autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções”. (CALVINO, 1999, p.184).

O tema do autor, para Bakhtin, está cercado por uma elaboração de natureza filosófica, em função de seu interesse na construção de uma estética geral. Calvino não está alheio a essa perspectiva em seu processo criativo em coerência com os desdobramentos de sua atividade crítica nas fronteiras da cultura.

No texto *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin (2011) faz a diferenciação do autor-pessoa, bem compreendido como o escritor, o artista encarnado, do autor-criador, construído como uma função estético-formal de arquiteto da obra, a coluna vertebral que sustenta a coesão da arquitetura esteticamente abalizada.

O autor criador é entendido fundamentalmente como uma posição estético-formal cuja característica básica está em materializar certa relação axiológica com o herói e seu mundo: ele os olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura, generosidade ou crueldade, júbilo ou melancolia, e assim por diante. (FARACO, 2009, p.89).

No entanto, deve-se atentar que os exemplos apresentados em construções alternativas não significam que uma efetiva posição axiológica seja um todo uniforme e homogêneo, mas agrega a multiplicidade de coordenadas muito bem calculadas de *Se um viajante*, do experiente Calvino em que o autor criador dispensa uma variada crítica com nuances de paródica reverência, ou com uma suave, mas firme ironia.

A abordagem de Calvino desconcerta o leitor e o crítico de formação teórica tradicional com uma novidade tão inusitada como a inserção dele próprio nesse romance caracteristicamente polifônico. Trata-se da posição de distanciamento máximo, que permite

ao autor assumir o grau extremo de objetividade em relação ao universo representado e às criaturas que o povoam (apesar de haver um ou outro traço do próprio Calvino em Silas Flannery, não podemos afirmar que se trata de um verdadeiro alter ego do autor).

O autor Silas Flannery cria nos registros de seu diário a forma composicional e o material, isto é, inclui tanto a criação de seus protagonistas e seus diversificados mundos que compõem o todo estético, materializa escolhas composicionais, faz constar o “estilo de outrem” como forma de retomar o diálogo com uma referência, uma fonte de onde nasce a concepção das vozes polifônicas e dialógicas do romance. Por isso, tem a ideia de copiar em seu caderno o início do romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski, representando a visão de mundo do autor russo com a qual se encontra solidário:

[...] para ver se a carga de energia contida naquele início se comunica com a minha mão. *Num final de tarde extremamente quente no início de julho, um rapaz saiu da água-furtada que alugava na travessa S, e lentamente, como se estivesse indeciso, dirigiu-se à ponte K.* (CALVINO, 1999, p.181-182).

Além da área dos protagonistas, que ocupam uma parte significativa do discurso de alteridades no romance, encontramos estilizações paródicas das linguagens das diversas correntes e gêneros da nossa época. E mesmo as digressões mais líricas do autor criador não estão privadas dos aspectos paródico-estilizados ou paródico-polêmicos que penetram, em certa medida, a área das personagens. Isso resulta em que todo romance se desfaz e refaz nas representações das linguagens, combinadas entre si e com o autor, por atitudes dialógicas particulares.

Em seus traços gerais, essas linguagens tornam-se variedades de gêneros e costumes da linguagem literária de nossa época, da linguagem que se estabelece e se renova. Todas essas linguagens, com todos os seus meios figurativos diretos, tornam-se aqui objetos de representação, são mostradas como imagens de linguagens, típicas e características, limitadas e cômicas. Mas, ao mesmo tempo em que são representadas, em larga medida também representam. O autor participa no romance como mais um entre os autores ficcionais, refrata radicalmente a sua linguagem direta própria na polifonia das vozes autorais. É autor de um projeto poético, cuja concepção está alicerçada pela herança dialógica, na qual a linguagem do romance é um sistema de linguagens que se esclarecem reciprocamente no diálogo. Não se pode descrevê-la como linguagem única.

*Se um viajante* representa uma concepção de romance que contempla as diferentes formas de linguagem e de estilos que pertencem aos diferentes sistemas da linguagem romanesca. Se destruímos todas as "aspas" de entonação, todas as divisões de vozes e de estilos, modas ou diferentes distâncias das linguagens que são representadas a partir do discurso direto do autor, então, nós teremos um conglomerado absurdo e sem estilo das diversas formas estilísticas e linguísticas. Não se pode colocar a linguagem do romance num único plano, estendê-la numa única linha, pois se trata de um sistema de planos que se entrecruzam.

Não existe uma linguagem e estilos únicos no romance, embora haja um centro linguístico verbal, que situamos no capítulo 8, no qual se concentra o cerne criativo e autorreflexivo da obra, o centro nervoso do qual irradia a escritura múltiplice. Não é possível encontrar num plano exclusivo a linguagem do autor (como criador de todo romance): ele se encontra no centro de organização e de inteligência de planos (cap. 8 diário de Silas Flannery). Os diferentes planos distam em diversos graus desse centro do autor e cada romance inserido figurativiza, tanto no plano narrativo quanto no plano discursivo, diferentes sistemas estilísticos.

Calvino constrói *Se um viajante* para reafirmar e radicalizar suas experiências anteriores, por isso a caracterização dessa obra como exemplo criativo do potencial narrável vivo no diálogo com os sistemas de escritura e leitura que refratam nossa época, mas se projeta além dela. Daí a intencionalidade explícita de apresentar a linguagem literária como uma forma múltiplice, interrompida, inacabada, para reafirmar sua apresentação justamente na contradição expressiva, no seu devir e em sua renovação.

Segundo Bakhtin, a linguagem do autor tende a superar a "literaturidade" superficial dos estilos que envelhecem e se atrofiam e as linguagens das tendências literárias em voga, renovando-se graças aos elementos existentes na linguagem popular. (BAKHTIN, 1993, p. 370).

Dessa forma, é possível pensar *Se um viajante* como uma autocrítica da linguagem literária da época, que se realiza por intermédio do esclarecimento recíproco de todas as suas principais variantes, determinantes principais de gêneros e costumes, mas de acordo com Bakhtin, não é um esclarecimento recíproco linguístico-abstrato: as representações das linguagens são inseparáveis das visões de mundo e dos seus portadores vivos, pessoas que pensam, falam e atuam em condições históricas e sociais concretas.

Do ponto de vista estilístico, encontramos em *Se um viajante* um complexo sistema de modelos de linguagem em sincronia e diacronia com sua época, abarcado num movimento intensamente dialogicizado inclusive com o centro artístico ideológico que o unifica.

Interpretar *Se um viajante* sob o viés do romanesco é definir seu *lugar ao sol* no tempo grande de todo verdadeiro romance. Em menor ou maior grau, encontramos um sistema dialógico de imagens, das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. Nessa obra, a língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação, por isso a sua concepção de máxima figurativização do romance autorreflexivo, concentrando toda crítica no seio mesmo do sistema literário.

Calvino cria um romance cuja ficcionalização está centrada nas representações específicas das linguagens e dos estilos, sua organização, sua tipologia, que são bastante heterogêneas, a combinação das linguagens no romance, todas as transformações e comutações das linguagens e das vozes, suas inter-relações dialógicas, tais são os problemas fundamentais da estilística em *Se um viajante*.

O romance projetado para um futuro detém a consciência de seu lugar de fala no presente e da inestimável contribuição dos clássicos da polifonia romanesca. Calvino tinha consciência plena da concepção plurilinguística do romance, ao ponto de enfatizar nos seus discursos que não se pode inscrever na “poética da ignorância feliz” toda essa narrativa que aposta na representação objetiva do mundo popular e na linguagem alimentada por contribuições dialetais. Nessa perspectiva, o autor italiano acredita e investe numa outra poética que atua com os mesmos instrumentos:

[...] e é da esperteza refinada, que aposta na utilização pura do material linguístico plebeu, no pastiche estilístico e de jargão, no revigoramento – por meio de um vocabulário denso e carregado – dos meios de expressão extenuados. Talvez essas duas poéticas não sejam tão opostas como parecem: ambas pressupõem uma sensibilidade cultivada, um gosto, antes um agrado, pelo primitivo, seja no escritor – com sua esperteza refinada – seja no leitor – com a ignorância feliz. (CALVINO, 2006, p. 17).

O plurilinguismo em *Se um viajante* é a base da articulação dos profícuos diálogos construídos numa espécie de jogo de piscadelas recíprocas, de enganos maquinados pelo escritor refinado Calvino às costas do leitor ingênuo, apresentando-lhe uma obra aparentemente rudimentar, mas não é, ou pelo leitor refinado às costas do escritor rudimentar, apreciando nele alguma coisa que ele não sabia estar expressando:

Perpetra-se, portanto, nessas ambíguas operações criativas e críticas a antítese entre os dois termos: consciência intelectual e mundo popular, e aqui mais do que nunca a consciência intelectual se curva ao mundo popular como a qualquer coisa contraposta e estranha, precisamente ao aceitá-lo como um espetáculo sugestivo, ao contentar-se com suas tintas ásperas e vivazes e ao buscar ali finezas ocultas. (CALVINO, 2006, p.17).

Nesse entendimento, a língua literária deve manter-se o tempo todo atenta aos vulgares falados, e alimentar-se deles e renovar-se com eles, mas não deve se anular neles, nem imitá-los de maneira impensada. A posição do escritor deve ser aquela de poder dizer e sinalizar mais coisas das que os homens de seu tempo dizem normalmente:

[...] deve elaborar para si uma língua a mais complexa e funcional possível para a própria época: não fotografar com deleite os dialetos que são, sim, repletos de sabor e vigor e sabedoria, mas também de ofensas toleradas, de limitações impostas, de hábitos de que não sabemos nos livrar. (CALVINO, 2006, p. 17-18).

Calvino esclarece que não basta apenas constar as variações linguística, estilística e discursiva: o alimentar-se e renovar-se com eles implica influência mútua, a fim de alcançar um intenso e dialogizado plurilinguismo, que caracteriza o verdadeiro romance. O autor faz uso da palavra indireta para representar a “outra” linguagem que ora pode estar nos registros do discurso cotidiano, ora mais comumente na linguagem do sistema literário em si, incluindo as convenções do romance como um todo ou formas particulares desse gênero. Os procedimentos dos quais faz uso o artista centram-se na paródia e na estilização para dar espaço à bivocalidade dos discursos reelaborados na obra.

A arquitetura polifônica é construída em *Se um viajante* com as bases do plurilinguismo e o dialogismo em diferentes níveis interdiscursivos. No nível da forma composicional, temos, além do romance-moldura, outros dez romances inseridos com diferentes chaves estilísticas, o que nos permite evidenciar um nível dialógico intrínseco à própria estrutura. Na condução da narrativa, é possível examinar as funções do leitor e do autor como coautores do romance, de forma que trabalhamos sobre uma arquitetônica em que o conteúdo, o material e a forma apresentam como resultado um objeto estético que se configura nas faces dialógicas da escrita da leitura e na leitura da escrita do romanesco.

Poderíamos dizer que *Se um viajante* desconcerta mesmo os leitores mais iniciados, mesmo a crítica mais preparada, porque rompe com uma formação de leitura e teoria mais ou

menos tradicional, ao apresentar um enredo totalmente inusitado, a começar pela cambiante posição dos autores, seja ele Italo Calvino, Silas Flannery ou Ermes Marana, para citar apenas aqueles que se encontram no romance-moldura. No que diz respeito ao problema da autoria, o romance do autor italiano apresenta uma variedade multiforme de perfis autorais, constituídos em sincronia com o desenvolvimento da escritura e a recepção da leitura. A ideia é problematizar a posição do autor, cujos distanciamentos e aproximações permitem ao leitor o desvelamento do universo representado.

O romance pode ser caracterizado como o romance sobre a teoria do romance, realiza a crítica de gênero e de estilo tanto na moldura quanto nos *incipits*, por meio de vários procedimentos do plurilinguismo como a forte presença da paródia seja literária, não literária, paródia estilística, paródia de enredo (alto para baixo e baixo para o alto). O romance do escritor italiano é herdeiro não apenas dos procedimentos paródicos, mas também da concepção da moldura e dos romances inseridos que traçam a linha romanesca autoconsciente em *Dom Quixote*, *Ulisses*, de James Joyce e *Satiricon*, entre tantas outras significativas fontes.

*Se um viajante* tomado em seu conjunto apresenta um alto teor de crítica e autocrítica do sistema literário, concebendo uma pluridiscursividade, que se desdobra nas variações estilísticas dos romances inseridos, na plurilinguagem dos estratos sociais e na vocalidade plural dos personagens. Todas essas variações apresentam-se de forma intensamente dialogizada, na medida em que se influenciam reciprocamente. É graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetal semântico, figurativo e expressivo.

#### **4.6 Dialogismo intrínseco**

Ao discorrer sobre as peculiaridade do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski, Bakhtin apresenta as três origens basilares do romance: a épica, a retórica e a carnalizada. Segundo o teórico russo, o romance herda suas características estilísticas, a despeito da irrefutável influência da retórica e da epopeia e da retórica, dos gêneros sério-cômicos da antiguidade, precisamente do diálogo socrático e da sátira menipeia. Bakhtin não entende o diálogo socrático como um gênero retórico propriamente. Aponta as características

do diálogo socrático em proximidades com a concepção dialógica da verdade, impregnada da cosmovisão carnavalesca, do embate de pontos de vista sobre objetos específicos. Há também uma mistura de tons carnavalesco-populares principalmente na fase do desenvolvimento do diálogo oral socrático. Evidencia também a característica de liminaridade do sujeito do discurso (por exemplo, entre a vida e a morte), a agregação íntima da ideia com o homem que a profere – “A experimentação da ideia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa” (BAKHTIN, 1993, p.127).

Entre as características da sátira menipeia elencadas por Bakhtin, muitas foram muito bem processadas pela poética calviniana: a relação entre mundos diversos (ex.: mundo dos vivos e mundo dos mortos); a representação de estados psicológicos anormais como a loucura; a cena de escândalo e comportamento excêntrico; os jogos de contrastes; a incorporação de elementos da utopia; o amplo emprego de gêneros intercalados e a variedade estilística; a aproximação entre os fatos narrados, por mais improváveis, com a realidade contemporânea, presença marcante do elemento cômico; excepcional liberdade no que diz respeito às relações entre o enredo e a realidade; a representação de uma situação extraordinária como forma de experimentar uma ideia; a combinação dos elementos filosóficos e maravilhosos com um realismo de submundo.

Paulo Bezerra, no *Prefácio uma obra à prova do tempo*,<sup>136</sup> referindo-se à atemporalidade do livro *Problemas da poética de Dostoiévski* faz uma síntese das ideias do filósofo russo contidas nos adendos dessa obra, nos quais alguns conceitos se tornam mais extensos e precisos: o confronto do dialogismo como forma de interação e intercomplementação entre as personagens literárias em face do monologismo como pensamento único e autoritário; a polifonia como método discursivo do universo aberto em formação; o autor e sua relação dialógica com as personagens; a relação eu-outro como fenômeno sociológico; o inacabamento/inconclusibilidade das personagens como visão de mundo em formação – motivo por que não se pode dizer a derradeira palavra sobre eles nem concluí-los; o ativismo especial do autor no romance polifônico, no qual o autor é a consciência das consciências, apesar de seu recuo em relação ao universo representado e da grande liberdade que outorga aos seus personagens.

---

<sup>136</sup> BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácios de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2008, p. VII.

Assim como em Dostoiévski, cujo universo é plural, a representação dos personagens em Italo Calvino é notoriamente o desenho de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da influência mútua de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores. Não se tornam objetos dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e determinam o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance.

Na visão filosófica de Bakhtin, Dostoiévski não conclui as suas personagens porque essas são inconclusíveis como indivíduos imunes ao efeito redutor e modelador das leis da existência imediata. Esta se fecha em dado momento, ao passo que o homem prossegue continuamente e está ininterruptamente acessível a mudanças decorrentes da sua condição de estar no mundo como atuante, como sujeito. O homem-personagem é produto e veículo de discurso, está aberto como falante em diálogo com outros falantes e com o seu criador. Nessa arquitetura de construção do universo polifônico do romance, o discurso da personagem e o discurso sobre a personagem procedem do tratamento dialógico que se ajusta em uma posição de abertura em face de si mesma e do outro, deixando a este liberdade suficiente para mostrar-se como sujeito articulador do seu próprio discurso, veículo da sua consciência individual. Porque, como entende Bakhtin, a abordagem dialógica e polifônica de Dostoiévski incide sobre personagens-indivíduos que lutam contra o conhecimento objetificante e só se manifestam na forma livre do diálogo tu-eu.

No procedimento dialógico, a imagem do homem é construída num processo de comunicação interativa, no qual o eu só pode se ver e reconhecer através do outro, nas imagens de reciprocidade entre o tu-eu. De forma que, por sua natureza, o “eu” não pode ser solitário, um “eu” sozinho, porque só pode viver realmente em um universo povoado por uma multiplicidade de sujeitos interdependentes e isônomos. A comunicação dialógica necessita que o reflexo do eu se projete no tu e vice-versa, que afirme um para o outro a existência de duas multiplicidades de “eu”, de duas multiplicidades de infinitos que convivem e dialogam em condições de igualdade.

Nesse sentido, o autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia delas próprias, mas permite que elas por si só se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências. Embora o autor participe do diálogo em isonomia com as



personagens, ele desempenha funções complementares muito complexas, uma espécie de veículo de transmissão entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da realidade.

O valor da multiplicidade em *Se um viajante* provém da consciência da diversidade de caracteres dos seres humanos como representativos de um amplo universo social em desenvolvimento e das múltiplas vozes que o representam, motivo das sincronias e diacronias de vozes que se propagam em direção ao futuro, na trajetória do inacabamento das vidas em curso.

Os personagens são autores e leitores, com notável independência e liberdade em relação ao Calvino autor. Onde podemos situar a consciência empírica daquele que escreve, que organiza a obra?

Sobre essa questão é muito bem-vinda a resposta de Paulo Bezerra que esclarece que Bakhtin, apesar de admitir a liberdade e independência das personagens em relação ao autor na obra dostoiévskiana, deixa claro que, para que seja de fato dialógica a totalidade do romance dostoiévskiano, o autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo seu organizador: é o maestro de um grande coro de vozes, mas mantendo a própria individualidade. Por maiores que sejam a liberdade e a independência das personagens, serão sempre relativas e nunca se situam fora do plano do autor, que, sendo "a consciência das consciências", promove-as como tática de edificação dos seus romances, em que as vozes múltiplas dão o acorde de toda a sua arquitetura.

No nível do dialogismo intrínseco, o autor tanto cria outros escritores quanto cita textualmente escritores do mundo real com os quais estabelece um diálogo de interação e intercomplementação discursivas. Entre as personagens, o dialogismo se reveste na formação dos duplos, de alteridades que dialogam num campo discursivo que se mantém sempre aberto pelas ideias e as convicções afirmadas. Intrinsecamente o dialogismo desenvolve-se em várias direções. O autor-criador faz com que a obra polemize consigo mesma nos desdobramentos de autores e de leitores tanto no romance-moldura quanto nos romances inseridos.

Ao lado desse coro autoral, Calvino comparece no apêndice com igual isonomia entre as demais consciências, apresentando seu projeto maior que se intitula *Se um narrador numa noite de inverno*, em diálogo estreitíssimo com o conjunto de ensaios críticos presentes nas vozes narrativas. O mesmo acontece com a nota de rodapé que aparece dentro do romance, na página 188, da edição em italiano. São elementos que, em princípio extrínsecos, tornam-se

intrínsecos por meio da ficcionalização do paratexto.<sup>137</sup> O que era para ser apenas um paratexto insere-se no dialogismo de outras vozes projetuais. Dessa forma, o autor empírico de *Se um viajante* apresenta no apêndice o seu papel de regente do coro de vozes, participante do grande diálogo do romance, mantendo a própria individualidade. Fica evidente, portanto, que a liberdade dos demais autores ficcionalizados é sempre relativa, que não se situa fora de um programa, de uma poética do autor.

A interdiscursividade autoral inicia-se com o desdobramento do autor real em autor-criador que, invertendo os papéis, ficcionaliza o próprio Italo Calvino, radicalizando o descentramento do autor e operando o distanciamento da palavra autoral, que deixa de ser única ao se misturar com a palavra de Flannery.

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. [...]. Pois então você leu num jornal que foi lançado *Se um viajante numa noite de inverno*, o novo livro de Italo Calvino, que não publicava nada há vários anos. Passou por uma livraria e comprou o volume. Fez bem. (CALVINO, 1999, p. 11-12)

Por outro lado, o autor-criador prossegue com o desdobramento de outros autores, inserindo as múltiplas vozes autorais, nos *incipits* de romance:

Italo Calvino, autor de *Se um viajante numa noite de inverno*,

Tatius Bazakbal, autor de *Fora do povoado de Malbork*,

Ikko Ahti, autor de *Debruçando-se na borda da costa escarpada*,

Vorts Viljandi, autor de *Sem temer o vento e a vertigem*,

Bertrand Vandervelde, autor de *Olha para baixo onde a sombra se adensa*,

Silas Flannery, autor de *Numa rede de linhas que se entrelaçam*,

Silas Flannery, autor de *Numa rede de linhas que se entrecruzam*,

Takakumi Ikoka, autor de *No tapete de folhas iluminadas pela lua*,

Calixto Bandeira, autor de *Ao redor de uma cova vazia*,

---

<sup>137</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. O autor classifica como paratexto qualquer elaboração textual complementar que se situa em torno do texto: título, subtítulo, nome do autor, epígrafe, bibliografia, nota de rodapé, etc.

Anatoly Anatolin, autor de *Que história espera seu fim lá embaixo?*

O desdobramento acontece não apenas no nível autoral. Para cada perfil autoral, o leitor se depara com diferentes concepções romanescas, caracterizadas pelo autor empírico Italo Calvino: *romance da neblina*, *romance da experiência densa*, *romance simbólico interpretativo*, *romance político-existencial*, *romance cínico-brutal*, *romance da angústia*, *romance lógico-geométrico*, *romance da perversão*, *romance telúrico-primordial* e o *romance apocalíptico*. A incorporação desses diversos gêneros literários ganha novos sentidos, pois são influenciados pela voz enunciativa da Leitora que parte sempre do romance- moldura com o qual esses gêneros dialogam. Mais que percursos de estilos mostram o desenvolvimento de poéticas pelas quais o romanesco renova-se, e com o qual o escritor mantém um diálogo vital.

É certamente intencional e programático o contraste entre o empenho estilístico, a originalidade e a concentração dos romances inseridos e a liberdade incontrolada da moldura. Os romances constituem uma verdadeira biblioteca, pela variedade de gêneros: o romance de ambiente, o policial, o de espionagem, o revolucionário, o erótico, o existencial etc; e de modelos: americano, hispano-americano, russo, japonês, polonês etc. Sem dúvida, o mais autorreflexivo de todos os livros de Calvino compõe uma enciclopédia discursiva de gêneros sobre leitura e escritura do romanesco, em dinâmicos debates carregados de polêmicas, paródias e estilizações.

Calvino leva às últimas consequências a estilística do gênero romanesco proposto por Bakhtin: existe uma combinação das unidades subordinadas, no caso os romances inseridos com relação ao romance-moldura, mas ao mesmo tempo são *incipits* independentes no plurilinguismo, organizados no todo arquitetônico da obra, que é uma recombinação de estilos; a linguagem que se articula é um sistema de “línguas” de romances.

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação dessas unidades subordinadas, mas relativamente independentes na unidade superior do "todo". O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos dos personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance.

Dessa forma, *Se um viajante* figurativiza a diversidade social de linguagens organizadas artisticamente: o leitor acompanha o processo criativo com regozijos e tormentos – uma aventura no universo de línguas e vozes individuais e coletivas.

Se compararmos com o uso inovador ilustrado pelo uso do você, a narrativa da moldura é aparentemente comum. O fluxo do uso do pronome você (equivalente a ele) se interrompe no capítulo 6, que adota um esquema de romance epistolar (com remetente único), e no capítulo 8, em forma de diário, obviamente em primeira pessoa, do escritor Silas Flannery, resultando em estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, relatos, ofícios, dossiês, relatórios etc).

O que se revela no romance-moldura são as aventuras da leitura interrompida, as tentativas de recuperar o romance original, e a progressiva relação amorosa do Leitor com Ludmilla. Progressivamente a ficção se desvia em direção ao romanesco e ao inverossímil, com elementos de espionagem editorial, de luta entre a ditadura policial e os revolucionários de opereta humorística, de intervenções extraterrestres: piscando os olhos para a ficção científica e fazendo referência às Histórias em Quadrinhos. Esse procedimento visa criar alternativas que sugerem as velhas formas como iscas para estimular o leitor a utilizar o seu conhecimento das convenções literárias tradicionais, quando na verdade o que se almeja é construir novos significados para um novo texto.

Além das questões dos problemas da voz e do ponto de vista narrativo, Calvino se diverte em jogar com os estereótipos da literatura corrente, investindo em paródias, cujo humor é francamente expressivo nas figuras de superficiais marionetes (como aquela do capítulo 9, com as contínuas mudanças de nome e personalidade por parte de Corinna-Gertrude-Ingrid-Alfonsina-Sheila-Alexandra, que é em princípio, e quanto nos parece, Lotaria), ou no viés satírico, como no capítulo 10, sobre a fenomenologia e a redução do absurdo da censura.

Ermes Marana, responsável pelas contrafações, é o autor de um dossiê que, entre os temas normais da correspondência profissional, como justificar seus atrasos na remessa das traduções, solicitar adiantamentos, dar notícias de lançamentos editoriais estrangeiros que ninguém deve perder, faz alusões a intrigas, complôs, mistérios e lança-se em fabulações cada vez mais frenéticas e rocambolescas. Além disso, as cartas trazem conteúdos parodiados de romances e autores. São estilizações de diversas formas de narrativa oral, tradicional ou não, presentes nas missivas e nos diálogos do tradutor, que também ocupa uma função autoral

importante na parodização estilística do romanesco. Nas correspondências de Marana, aparece a figura mitológica do Pai das Histórias, tido como o herdeiro de toda tradição oral, dos romances apócrifos, uma espécie de memória atemporal e espacial das narrativas, como o significado da cronotopia romanesca.

O *Pai das Histórias* é uma criação de Marana para colocar em debate a gênese da matéria narrativa, que está implicada na transição da narrativa oral para o romance, recordando W. Benjamim. O discurso cômico de Marana aponta para o sentido das narrativas apócrifas, projetando-as numa dimensão temporal na qual ganham projeção e atualizações no grande tempo da literatura, reunindo os grandes prosseguidores da arte da narrativa e do romance. Ao seu modo, Marana investe na crítica desconstrutiva da figura do gênio criador original.

O poema também está presente na variedade de gêneros em *Se um viajante*, organizado como estrutura geométrica do livro: doze capítulos, inclusive os dois últimos, seguidos de um romance. Os dez romances inseridos têm como títulos fragmentos cortados, que lidos em sequência constituem uma poesia. O procedimento é explicitado no índice, no qual os títulos são transcritos em ordem e funcionam como elementos coesivos entre a moldura e os *incipits*, e operam como dialogismo intrínseco à obra, de forma que os discursos estão sempre se influenciando numa espécie de refração:

*Se um viajante numa noite de inverno*

*Fora do povoado de Malbork*

*Debruçando-se na borda da costa escarpada*

*Sem temer o vento e a vertigem*

*Olha para baixo onde a sombra se adensa*

*Numa rede de linhas que se entrelaçam*

*Numa rede de linhas que se entrecruzam*

*No tapete de folhas iluminadas pela lua*

*Ao redor de uma cova vazia*

*Que história espera seu fim lá embaixo?*

O viajante do poema pode ser interpretado como a travessia do próprio autor angustiado que se debruça sobre a costa escarpada, onde a sombra se adensa nos vazios que se abrem entre o mundo escrito e o mundo não escrito. É a escrita que se debate numa rede de linhas que se entrelaçam e se entrecruzam lançando uma pergunta aberta as múltiplas respostas, quiçá endereçada ao tempo grande da literatura. Mas o poema pode estar se dirigindo ao leitor que penetra no incerto paraíso da leitura, conduzido pela Beatriz-Ludmilla sem temer o vento e a vertigem, nos tapetes iluminados pela lua. O poema, portanto, intersecciona a angústia e o prazer na pluralidade dos sentidos que suas imagens projetam.

Além de constituir um poema, os títulos, livres dos capítulos intercalados, formam parte intrínseca do romance, não são apenas orientações de páginas que o leitor deve acessar, mas o primeiro texto expressivo com o qual se abre a pluralidade de gêneros na obra. A pluridiscursividade no romance de Calvino atinge o máximo nas declarações de poética da Leitora Ludmilla, presentes na moldura. Os títulos acima abrem e direcionam os enredos presentes nessas declarações, que não são colocadas isoladamente, nem podem ser interpretadas como a poética ou as poéticas de Calvino, dados que de volta em volta acentuam as expectativas do leitor:

Prefiro os romances – acrescenta ela – que logo me fazem entrar num mundo onde tudo é exato, concreto, bem especificado. Sinto uma satisfação pessoal em saber que as coisas são feitas de determinado modo e não de outro, mesmo as coisas pouco importantes que na vida me são indiferentes. (CALVINO, 1999, p. 36-37).

– O romance que mais gostaria de ler neste momento – ela explica – é aquele que deveria ter como força motriz o desejo de contar, de acumular história sobre história, sem pretender impor uma visão de mundo, mas apenas fazer você assistir ao crescimento do romance, como uma planta, um entrelaçado de ramos e folhas. (CALVINO, 1999, p. 97).

Os romances que prefiro, diz ela, são os que transmitem uma sensação de mal-estar desde a primeira página. (CALVINO, 1999, p.130).

– A mim – ela diz – agradam os livros em que todos os mistérios e todas as angústias sejam passados por uma mente exata e fria, sem sombras, como a de um jogador de xadrez. (CALVINO, 1999, p.161).

– O livro que procuro – diz a figura indefinida que estende também ela um livro similar ao seu – é aquele que transmite a sensação do mundo tal como ele será após

o fim de tudo que existe no mundo, de que a única coisa que existe no mundo é o fim do mundo. (CALVINO, 1999, p.246).

O ponto marcante, portanto, da relação dialógica está na construção das personagens e seus duplos. Os duplos que caracterizam a autoria são os mais complexos: o duplo mais próximo do Calvino biográfico é o autor criador Silas Flannery, que tem como duplo o desdobrável tradutor Ermes Marana. No que diz respeito aos dialogismos da leitura, localizamos Ludmilla, que tem como duplos tanto o Leitor quanto sua irmã Lotaria.

A presença dos duplos expressam os discursos entre consciências atuantes, responsáveis por concepções dialogizantes do romance. O Leitor e a Leitora constituem uma espécie de núcleo para criação gerativa e combinatória de toda uma série de personagens secundários, leitores por paixão ou leitores por profissão, com hábitos de leitura semelhantes ou contrastantes em relação aos dois personagens principais. Como antagonista do Leitor tem um não leitor, Irnerio que, ao contrário de ler os livros, usa-os como material para suas esculturas.

A antagonista de Ludmilla é sua irmã Lotaria, a leitora por profissão, para a qual a leitura não é um prazer, mas um trabalho e que, ao contrário de ler os romances, desagregam, centrifugando-os num cérebro eletrônico. A oposição precisa entre Ludmilla e Lotaria exprime-se de maneira direta no episódio, no qual a segunda, presidindo seu grupo de trabalho, interrompe a leitura das poucas páginas, da parte que possui do romance *Sem temer o vento e a vertigem*, para afirmar que elas são suficientes para alimentar a discussão do grupo por um mês, enquanto Ludmilla e o Leitor não desejam outra coisa senão prosseguir a leitura.

Além do Leitor e da Leitora, enfileiram-se outros sete leitores reunidos na biblioteca no capítulo 11, os quais apaixonadamente movidos para leitura se coadunam aos dois protagonistas. Na fala do primeiro leitor:

Se um livro me interessa de verdade, não consigo avançar além de umas poucas linhas sem que minha mente, tendo captado uma ideia que o texto propõe, um sentimento, uma dúvida, uma imagem, saia pela tangente e salte de pensamento em pensamento, de imagem em imagem, num itinerário de raciocínios e fantasias que sinto a necessidade de percorrer até o fim, afastando-me do livro até perdê-lo de vista. O estímulo da leitura me é indispensável, o de uma leitura substancial, embora eu não consiga ler de cada livro mais que algumas páginas. Mas aquelas poucas páginas encerram para mim universos inteiros, que eu não consigo esgotar. (CALVINO, 1999, p.257).

O primeiro lê, sobretudo, para estimular os próprios pensamentos, por isso não lê mais que fragmentos descontínuos; o segundo, ao contrário, não pode despregar-se das regras escritas nem por um minuto. Para o primeiro, é o início do livro que conta, o título, o *incipit*, as primeiras frases, enquanto o segundo se interessa, sobretudo, pelo fim.

Temos ainda um grupo de três leitores notadamente borgianos, entre os quais o primeiro, relendo sempre o mesmo livro, crê ler cada vez um livro novo e diferente; o segundo, cada livro que lê o faz entrar em relação com todos os outros livros que já leu, a fim de constituir, juntos, um único livro; enquanto para o terceiro, todos os livros que lê levam-no a um único livro.

– Pode deixar-me ver? – Indaga o sexto leitor, tomando-lhe a lista dos títulos; ele tira os óculos de míope, coloca-os no estojo, abre outro estojo, ajusta os óculos de presbíope e lê em voz alta: – *“Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folha iluminadas pela lua ao redor de uma cova vazia. Que história espera seu fim lá embaixo?, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato”*.

– É, eu seria capaz de jurar que já li um romance que começa assim... O senhor só tem este início e gostaria de encontrar a sequência, não é verdade? O problema é que antigamente todos os romances começavam assim. Havia alguém que passava por uma rua solitária e via algo que chamava atenção, alguma coisa que parecia esconder um mistério ou uma premonição; a pessoa então pedia explicações, e aí lhe contavam uma longa história.

Você tenta avisá-lo:

– Mas, veja, há um mal-entendido. Isso não é um texto, são só os títulos... *O Viajante...*

– Ah, o viajante só aparecia nas primeiras páginas e depois não se falava mais dele, sua função estava encerrada. O romance não era a história dele...

– Mas não é essa história que eu gostaria de saber como termina...

O sétimo leitor o interrompe:

– O senhor acredita que toda história precisa ter princípio e fim? Antigamente, a narrativa tinha só dois jeitos de acabar: superadas todas as provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último ao qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida, a inevitabilidade da morte.



Você se detém um instante para refletir sobre tais palavras. Depois, de modo fulminante, decide que deve casar-se com Ludmilla. (CALVINO, 1999, p. 261-262).

Como os dois primeiros, também os dois últimos ilustram posições que refletem as preferências e as expectativas de leitura de Ludmilla, mas não apenas dialogiza com Leitora, como também com os autores, principalmente com os projetos de escritura de Silas Flannery. Dessa forma, os sete leitores sintetizam as várias possibilidades dialogizantes da leitura e da escritura, na esteira do tempo grande do romance. Na voz do quinto leitor, mais uma história aparece no romance-moldura e se refere à base dialógica de *Se um viajante*: é a história *O Califa Harum al-Rashid*, que ele acredita ser um conto das *Mil e uma noites*. O capítulo 11 é exemplarmente o grande momento da expressão da leitura como prazer e busca de conhecimento. O leitor empírico pode se identificar total ou parcialmente com os pontos de vista desses leitores, acrescentando-lhes à sua própria postura leitora.

Além dos leitores, o dialogismo na face paródica está muito centrado em Ermes Marana nas formas de travestimentos, entendendo com isso a utilização de uma forma literária conhecida para fins diferentes daquele que o autor tinha em vista. O travestimento persegue sempre objetivos de comicidade. Episódio exemplar encontra-se no estratagema inventado pelo falsificador ao introduzir a história da Sultana e sua insaciável paixão pela leitura, a ponto de colocar sob a ameaça de uma revolução o poder do Sultão, enredo que dialoga extrinsecamente com *As mil e uma noites*, mas também como a Leitora. A Sultana é, portanto, o duplo paródico de Ludmilla, a face hiperbólica do desejo sempre insatisfeito da Leitora da moldura. Para o Ermes apaixonado, uma maneira de homenagear e manter presente o amor que lhe escapa.

Com esse estratagema, Marana também propõe um projeto semelhante ao de Silas Flannery com relação à Leitora e ao Leitor, mas agora inspirado na tradição literária do Oriente: interromper a tradução no ponto mais apaixonante e começar a traduzir outro romance, inserindo-o no primeiro por meio de alguns expedientes rudimentares, como uma personagem do primeiro romance que abre um livro e começa a lê-lo... também o segundo romance irá interromper-se e dar lugar a um terceiro romance, que não seguirá muito adiante sem desaguar no quarto romance, e por aí vai...

A duplicidade discursiva está muito bem representada em outros leitores por profissão, como é o caso dos dois professores universitários em controvérsia, o filólogo Uzzi Tuzzi que, durante a sua leitura ou tradução oral, descabela-se com as estruturas sintáticas, manipulando

as frases a fim de não se esgotarem completamente, explicando-as, cindindo-as, parando sobre cada vocábulo para ilustrar os usos idiomáticos e as conotações, e o marxista e sociólogo Galligani, que, com seu discurso sobre o contexto do livro o circunda com suas "sebes de gumes espinhosos". Além deles, o personagem Arkadian Porphyritch, diretor geral do arquivo da polícia do Estado da Ircânia, reúne os perfis do leitor profissional e do leitor fruidor: o censor lê cada livro ou documento do arquivo duas vezes, primeiro em função do trabalho e depois para o prazer.

Episódios importantes da bivocalidade são aqueles que o autor-criador estabelece com os outros personagens, mas principalmente com a Leitora, que expressa sua opinião sobre o processo criativo do autor:

– E, na opinião da senhorita, eu faço algo de diferente?

– Sempre achei que o senhor escreve como os animais que cavam tocas ou que constroem formigueiros e colmeias.

– Não tenho tanta certeza de que isso que diz me seja muito lisonjeiro– repliquei. – Enfim, agora que me conhece, espero que não tenha ficado decepcionada. Será que correspondo à imagem que a senhorita fazia de Silas Flannery? (CALVINO, 1999, p. 194).

São recorrentes os diálogos como meio de projetar as vozes de alteridades para dar audiência à entonação de cada fala em particular. No diálogo entre Flannery e Ludmilla, quando o autor pergunta-lhe se ele faz algo de diferente, a leitora responde-lhe, comparando-o aos hábitos de alguns animais que, na natureza, desenvolvem um tipo de inteligência instintiva que os impele a construir abrigos coletivos. Ao fazer essa comparação, Ludmilla reveste a linguagem cotidiana de um prosaísmo inteligente. Escrever romance aqui pode ser entendido no sentido de que o trabalho do escritor pode se tornar um ofício que exige determinação e trabalho coletivo, como nos sugerem as imagens do formigueiro e da colmeia, cujas possibilidades de acolhimento e organização dependem de todos. Nesse último sentido, a escritura como ofício deve receber o acabamento de sentidos realizados pelos leitores.

O encontro do autor Flannery e Ludmilla significa o elo de coesão narrativa dos diferentes estilos dos romances que se cruzam, já que o diálogo entre a moldura e os *incipits* é evocado por ela – voz atuante no interior da *cornice*. Os desejos e querer expressos por essa personagem representam de maneira magnificamente engenhosa a diversidade de concepções

de romances e os horizontes mais versáteis de leituras pelas quais se desenham os traços do romanesco.

A invocação dos gêneros de romance percorrem as estantes do desejo dessa leitora, que representa, entre os demais, o ideal de leitor projetado por Calvino. É nesse sentido a representação do modelo de recepção mais dialógico do romance, sempre cobijada pelos autores por sua capacidade de interagir com o mundo em devir do enredo romanesco. É por fim, a coautora, pois as passagens mais importantes são proferidas por sua voz. O conceito de dialogicidade aparece explicitamente quando a Leitora nos revela:

O romance que mais gostaria de ler neste momento – ela explica – é aquele que deveria ter como força motriz o desejo de contar, de acumular história sobre histórias, sem pretender impor uma visão de mundo, mas apenas fazer você assistir ao crescimento do romance, como uma planta, um entrelaçamento de ramos e folhas. (CALVINO, 1999, p.96-97).

O dialogismo se configura na formação de alteridades que dialogam num campo discursivo que se mantém sempre em aberto. Escritores e leitores que projetam a história do romance como uma polifônica e inacabada. O que evidencia um nível dialógico intrínseco à própria concepção e estrutura.

As personagens e seus duplos estão presentes também nos enredos dos romances interrompidos. Observamos a alusão aos perfis dos personagens de Dostoiévsky, principalmente no enredo de *Fora do povoado de Malbork*. A relação entre o eu e tu é encenada na luta para manter a própria alteridade da experiência e da memória pessoal, não se deixar coisificar no afã de dominar o próprio destino. Por outro lado, seria o acirrado dialogismo do reflexo recíproco entre o eu e o tu na busca do conhecimento de si por meio do outro. A personagem dialoga ao mesmo tempo consigo e com a escuta implícita do pensamento e da opinião do leitor.

Enquanto estávamos agarrados, tive a sensação de que durante aquela luta ocorreria a metamorfose, e de que quando nos levantássemos ele seria eu, e eu seria ele, mas talvez somente agora eu esteja pensando nisso, ou talvez seja você, Leitor, quem esteja pensando, e não eu, pois naquele momento lutar com ele significava manter-me agarrado a mim mesmo, a meu passado, para não deixá-lo cair nas mãos dele, mesmo à custa de destruí-lo. (CALVINO, 1999, p. 45).

O diálogo acontece também na transposição dos nomes das personagens, que migram de um romance para outro, adquirindo perfis e funções diversas do romance anterior. Essa

estratégia cria uma espécie de paralelismo entre um romance inserido e outro, trilhas enganosas para ludibriar o incauto Leitor. Segundo Umberto Eco (1994), todo texto é uma engrenagem indolente que demanda uma parte do trabalho ao leitor. A obra de Calvino radicaliza esse processo, pois fica a cargo do leitor criar uma interação ativa com as interrupções dos enredos, de forma a conceber outras multiplicidades de sentidos.

#### 4.7 Dialogismo extrínseco

Denominaremos como dialogismo extrínseco as presenças citadas, alusivas, parafraseadas, parodiadas, estilizadas, plagiadas de obras, inclusive aquelas do próprio Calvino que reaparecem como força coesiva de sua poética, correntes teóricas e tantas outras do universo da cultura que compõem a pluralidade de consciências do discurso romanesco em *Se um viajante*.

O sentido dialógico presente na obra do autor italiano ultrapassa o contexto intrínseco das personagens e avança rumo ao diálogo cronotópico, reatando laços e rompendo outros no grande coro de galos cantantes que tecem a aurora, o pôr do sol e a noite do tempo grande do romance. Assumidamente autorreflexiva a obra *Se um viajante* contempla, além das categorias do sistema literário, um grande coro de vozes também polifônicas: são autores com os quais conviveu como leitor, tradutor, crítico e, finalmente, como autor. Críticos e autores que povoam esse romance ressurgem com a vitalidade de antenas da raça,<sup>138</sup> responsáveis pela perenidade das grandes personagens e pela renovação contínua do romance autorreflexivo.

O modo pelo qual Calvino revela seu amor e confiança pela/na literatura passa pelo resgate de fontes de variadas nacionalidades, tempos, formas e gêneros que compõem sua prismática formação. A dialogicidade extrínseca não abarca apenas a literatura, mas também as tendências críticas atuantes, características que compõem a riqueza criativa de *Se um viajante*. Isso nos permite dizer que o plurilinguismo herda as intersubjetividades produzidas pela literatura e pelos vieses paródicos, parafrásicos, alusivos e diretos. É na intertextualidade que identificamos as vozes das tendências e dos movimentos literários (Oulipianos,

---

<sup>138</sup> POUND, Ezra. *ABC DA LITERATURA*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Cultrix. São Paulo, 1970, p. 13. Antenas da raça é um dos motivos-chaves de Ezra Pound nesse livro, no qual o autor vê a arte como um radar que atua como se fosse um verdadeiro “sistema de alarma premonitório”, capacitando-nos a descobrir e enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência. O termo raça, no entanto, pode envolver uma posição de fundo racista, com a qual não concordamos.

estruturalistas, marxistas, historicistas, formalistas, feministas etc) que estão figurativizados na obra.

Italo Calvino leva para os seus romances a longa e experiente relação com os autores criativos, moradores vitalícios de sua biblioteca particular, acúmulo de heranças que vai desembocar na composição de variadas e complexas vozes narrativas presentes no enredo de *Se um viajante*. Calvino entende a autoria como uma atividade, um processo de trabalho momento por momento, e não uma imagem fixa. De forma que o autor não percebe a si mesmo como uma pessoa executando um plano pré-formado, mas como uma pessoa entregue a uma tarefa incompleta em um mundo aberto, muito semelhante à concepção de autoria bakhtiniana.

“Quem somos nós? Senão uma combinatória de experiências de informações, de leituras, de imaginações?” (CALVINO, 1999, p.138). Indaga Italo Calvino, herdeiro de Cervantes, Sterne, Filding, F. Kafka, Musil, Alfred Jarry, M. Blanchot, Paul Valéry, Dostoiévsky, Proust, C. Emilio Gadda, James Joyce, Jorge Luis Borges, E. Alan Poe para citar apenas alguns, entre tantos outros ecos dos *cantos de galos*.<sup>139</sup> Cada canto constitui-se pela interação com outros cantos, em diálogo no sentido de redefinição constante dos envolvidos, de forma a desenvolver e criar sucessivos potenciais expressivos da linguagem literária em outros tempos e espaços da cultura.

A herança primordial com a qual Calvino dialoga está na base do ensaio de Carlos Fuentes *Cervantes ou a crítica da leitura*,<sup>140</sup> e nele podemos fazer inúmeras conexões dialógicas com o imprescindível romance do autor espanhol. O Leitor de Calvino também parte para suas aventuras e descobre como *Dom Quixote* que o mundo não é parecido com o mundo sobre o qual ele andava lendo. O livro do autor lígure nos mostra que o mundo está vivendo transformações vertiginosas, mas que muitas outras coisas sobrevivem no capitalismo tardio. O desafio que está colocado é como aprender a viver a diversidade e essa mutação vertiginosa, buscando ao mesmo tempo uma unidade que não perca o sentido do mundo.

Segundo Fuentes, o desafio que se coloca ao homem e aos escritores contemporâneos é o de não sacrificar o passado em favor do novo, mas de manter, comparar e recordar valores

<sup>139</sup> Refere-se ao procedimento dialógico constante na poesia de João Cabral de Melo Neto e também presente na obra do escritor italiano.

<sup>140</sup> FUENTES, Carlos. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Trad. Sergio Flaskamn. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.65-90.

que criamos, tornando-os modernos de forma que não percam o valor do antigo. Parece-nos que esse desafio está no centro das *Seis propostas para o próximo milênio* e de *Se um viajante*, que definem os problemas centrais da poesia e do romance contemporâneo. Fuentes localiza o fundo histórico de *Dom Quixote* para compreender plenamente o que essa obra representa, desde o nascimento de Miguel de Cervantes, em 1547, a publicação da primeira parte do Quixote em 1605, a segunda parte em 1615 e a morte de Cervantes em 1615. Exemplo libertário da Renascença, a obra de Cervantes, conviveu com o exemplo supremo de negação dessa mesma liberdade que foi a contrarreforma espanhola. Por isso, a concepção de Robert Coover de *Dom Quixote* num mundo dividido entre a realidade e a ilusão, a sanidade e a loucura, o erótico e o ridículo, o visionário e o escatológico.

O mundo que cerca os personagens de *Se um viajante* tudo está em permanentes dúvidas, bem mais radicalizadas que aquelas vivenciadas por Cervantes entre contrarreforma e a Renascença: no chamado pós-modernismo, temos a impressão que deixamos de ser contemporâneos de nós mesmos. As profundas transformações na era tecnológica do nosso tempo, capaz, inclusive, de simular o ato da criação humana em clonagens laboratorias andam a par e passo com os paradoxos vivenciados pelo morticídio das lutas tribais na África; pelo retorno da escravidão, que já atinge a cifra de 30 milhões de pessoas em todo mundo, pela reorganização de frentes neonazistas que já ocupam posto em governos de vários países, pelo poder destrutivo da tecnologia da guerra, que paira como um pesadelo e ameaça gerações inteiras; o medo da escassez de alimentos e água já é uma realidade em grande parte do mundo, as guerras perenes, o enfrentamento de intempéries avassaladoras em todos os continentes e o domínio global de corporações econômicas e financeiras que controlam o planeta, entre outros, têm gerado uma sensação abissal de ausência de sentido da vida e uma vertigem desmesurada do hedonismo social.

Mas o que particularmente nos chama atenção, no inteligente ensaio de Fuentes, é o modo como acontece a crítica da leitura em *Quixote*. O crítico apresenta três níveis de leitura: no nível imediato de leitura, *Dom Quixote* domina as leituras anteriores que danificaram o seu cérebro; num segundo nível de leitura, porém, ele domina as palavras contidas no universo verbal do livro intitulado *Dom Quixote*. Tornando-se ator de suas próprias aventuras épicas, ele deixa de ser um leitor dos romances de cavalaria. Da mesma forma que antes não havia uma separação entre sua leitura dos livros e sua fé no que disseram, neste outro nível também não há separação entre os atos e as palavras de suas aventuras.

Segundo Fuentes, *Dom Quixote*, toda vez que fracassa, restabelece imediatamente seu discurso literário, decididamente, com palavras que são sempre idênticas à realidade, que não é apenas uma extensão da realidade que ele antes havia lido, e agora se transforma em ações. Ele explica seus desastres com as palavras de suas leituras épicas anteriores e retoma sua carreira no interior do mundo das palavras que lhe pertencem. A identificação com o imaginário remete *Dom Quixote* a seus livros. Ele vem de suas leituras e caminha para elas: O *Quixote* é o embaixador das leituras. Em seu espírito, não é de modo algum a realidade que se interpõe entre seus feitos e a realidade: são os mágicos de suas leituras. Porém, sabemos, embora ele não saiba, que é apenas a realidade que se contrapõe às suas loucas leituras. E é justamente essa fé ou ignorância que estabelece um terceiro nível de leitura no romance: “Veja Vossa Mercê”, diz Sancho constantemente, “Veja que o que está ali não são gigantes, mas apenas moinhos de vento.” Mas *Dom Quixote* não vê: *Dom Quixote* lê, e suas leituras dizem que são gigantes, e não moinhos.

*Dom Quixote* quer introduzir o mundo todo em suas leituras, como aquele código que considera iguais o ato exemplar da história e o ato exemplar dos livros: *Dom Quixote* acredita que entre os gestos exemplares da história e os gestos exemplares dos livros não pode haver fissuras porque, acima de todos eles, situa-se o código sagrado que governa a ambos, uma visão unívoca de um mundo estruturado por Deus. De forma que encontra refúgio em suas leituras, toda vez que fracassa, porque foi criado por elas. Será fiel a suas leituras porque não concebe nenhuma outra maneira lícita de se ler. Para Fuentes, as fabulosas aventuras de *Dom Quixote* são animadas por um desígnio irresistível: o que é lido e o que é vivido precisam coincidir novamente, sem as dúvidas e as oscilações entre a fé e a razão introduzidas pela Renascença.

Mas o nível adiante de leitura do romance *Dom Quixote* começa a desfazer essa ilusão. Em sua terceira saída, ele descobre que existe um livro chamado *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. O quixotesco personagem reage com surpresa ao fato de o historiador saber de coisas de sua vida e de Dulcineia, que acreditava que apenas Deus pudesse saber, porque eram coisas que aconteciam no recesso de nossa consciência:

Agora, qualquer leitor que possa pagar o preço de capa de um exemplar de *Dom Quixote* também pode descobrir: o leitor se torna, desse modo, semelhante a Deus. Agora os Duques podem preparar suas farsas cruéis, porque leram a primeira parte do romance *Dom Quixote*. Agora *Dom Quixote*, o leitor, está sendo lido. (FUENTES, 1989, p.76).

Ao entrar na segunda parte do romance, *Dom Quixote* descobre também que foi o tema de um romance apócrifo escrito por certo Avellaneda para se aproveitar da popularidade do livro de Cervantes. Os sinais da identidade singular de Dom Quixote parecem de repente multiplicar-se. Dom Quixote critica a versão de Avellaneda. Mas a existência de *outro* livro sobre ele faz com que mude de caminho e vá até Barcelona para “[...] trazer ao conhecimento público as mentiras desse historiador moderno, de modo que as pessoas vejam que não sou o *Dom Quixote* que ele diz que sou”.(CERVANTES Apud FUENTES, 1989, p. 78)

Segundo Fuentes, é certamente a primeira vez na literatura que um personagem sabe que estão escrevendo sobre ele ao mesmo tempo em que vive suas aventuras ficcionais. Esse novo nível de leitura é crucial para determinar os que vão se seguir. O personagem cervantino para de se basear em epopeias anteriores e começa a se basear em sua própria epopeia. Mas a sua epopeia não é épica, e é nesse ponto que Cervantes inventa o romance moderno. *Dom Quixote*, o leitor, sabe que é lido, coisa que Aquiles certamente nunca soube. E ele sabe que o destino do homem *Dom Quixote* tornou-se inseparável do destino do livro *Dom Quixote*, coisa que Ulisses nunca soube em relação à *Odisseia*.

Agora, seu ajustamento é anulado pelas leituras às quais é submetido. São elas que transformam a caricatura do herói antigo *Dom Quixote* no primeiro herói moderno, observado de múltiplos ângulos, esquadrihado por múltiplos olhares que não compartilham sua fé nos códigos da cavalaria, assimilado aos próprios leitores que o leem e, como eles, forçado a recriar “*Dom Quixote*” em sua própria imaginação. Dupla vítima do ato de ler, *Dom Quixote* perde a razão duas vezes. Primeiro, quando lê. Depois, quando é lido. Porque agora, em vez de precisar provar a existência dos heróis dos velhos tempos, ele enfrenta um desafio muito mais penoso: precisa provar a sua própria existência.

E isso leva a outro nível de leitura. Assim que se torna objeto de leitura, começa a sobrepujar a realidade, a contaminá-la com a sua leitura louca: não a leitura dos romances de cavalaria, mas a própria leitura do novo romance *Dom Quixote*. E esta leitura transforma o mundo, porque o mundo, cada vez mais, começa a ficar parecido com o mundo contido nas páginas do romance *Dom Quixote*.

O mundo disfarçado daqueles que leram *Dom Quixote* nas páginas de *Dom Quixote* revela a realidade sem disfarces do mundo: sua crueldade, sua ignorância, sua injustiça, sua estupidez. Cervantes combina dialeticamente a tese épica e a antítese realista para atingir, no interior da própria vida, da própria lógica e da própria necessidade de seu livro, a síntese



romanesca. Fuentes é categórico ao afirmar que ninguém jamais concebera essa criação polivalente no interior de um livro antes dele.

*Dom Quixote*, o cavaleiro da fé, encontra-se com um mundo sem fé: nenhum dos dois sabe mais onde está realmente a *verdade*. O que é indiscutível é que *Dom Quixote*, o enfeitiçado, acaba por enfeitiçar o mundo. Enquanto ele lia, imitava o herói épico. Quando é lido, o mundo o imita. No entanto, o preço a ser pago é a perda de seu próprio encantamento, e essa perda nos leva a outro nível de leitura: à medida que o mundo cada vez se assemelha mais a ele, *Dom Quixote*, cada vez mais perde a ilusão da própria existência. Ele era o símbolo do ato de ler: antes era capaz de imaginar que via um castelo no mais humilde das estalagens, agora que vê que o castelo é realmente um castelo dos duques e a concretização dos seus sonhos na realidade o priva de sua imaginação.

Qual é, então, o sentido de ler? Qual o sentido dos livros? Qual é a sua utilidade? *Dom Quixote*, na sua passagem crucial pelo Castelo dos Duques, onde sua fé transita do mundo de suas leituras para o mundo da realidade, introduz a questão maior de Cervantes sobre a crítica da leitura.

O problema da aparência e da realidade, colocado por *Dom Quixote*, e do qual toda a ficção é uma variação dele, retorna em Calvino sob a forma do mundo escrito e do não escrito, no qual se debate Silas Flannery e os demais autores-personagens. Fuentes recorda a definição de Marthe Robert de que *Dom Quixote* é um romance à procura de si mesmo, reforçada pelo entendimento de Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, sobre o deslocamento que ocorre no mundo dinâmico de Cervantes, que é a sinalização do rompimento moderno entre as palavras e as coisas. *Dom Quixote* procura desesperadamente por uma nova coincidência, uma nova semelhança num mundo onde aparentemente nada se parece com o que antes parecia.

No romance do escritor italiano, a crítica da leitura operada por Cervantes centra-se igualmente na crítica operada pela escritura. O autor-criador Flannery também se debate em busca dessa coincidência perdida, metaforizada na angústia da escritura pela obsessão da leitura. Também Calvino utiliza a sátira paródica de variados gêneros da indústria cultural, no mesmo tom carnavalizado presente em *Dom Quixote* sobre o romance épico de cavalaria, rompendo os limites entre atores e público ao inserir como personagens leitores e autores. De maneira exaustiva a dissertação sobre a metaficção no romance de Calvino dialoga insistentemente com essas questões no cerne das respostas contidas em *Se um viajante* sobre a

escrita da leitura e a leitura da escrita. Os tópicos que tematizam a multiplicação da autoria, os romances apócrifos, o leitor que se transforma em Leitor-personagem, os variados perfis de leitores, que em suas variantes remetem aos vários níveis de leitura problematizados por Cervantes, o romance que se debate e se multiplica em *incipits* de romances retoma as questões primordiais do romance espanhol e as radicaliza na concepção do hiper-romance. A desilusão do leitor Quixote é remetida à escritura do autor, numa explicitação veemente da ficcionalidade do romance, detalhado em diários e relatos com todos os percalços da criação nos liames da recepção. Literatura e vida em *Se um viajante* apresenta uma dialética que é endereçada a nós leitores contemporâneos que somos confrontados com o ato de ler e de sermos lidos nas páginas de *Se um viajante*, bem como os autores do século XX que são inscritos e reescritos nas escrituras combinatórias e múltiplas do romance de Calvino.

O salto fundamental de Calvino baseia-se na utopia do reconhecimento de que a leitura do mundo, mesmo esfacelado, apresenta a possibilidade de converter a angústia da escritura no prazer da leitura do gênero literário, incluso como dimensão imprescindível da cultura, como um ato estético e ético que possa nos alargar os horizontes da cultura complexa e multifacetada do mundo no qual vivemos, e que sob nossa responsabilidade deveremos ser capazes de construir e destruir no movimento incessante de nossa peregrinação alegre e angustiada em busca do sentido da vida.

Na rede do tempo grande do romance, a partir de Cervantes, uma das mais significativas vozes no diálogo interativo do autor-criador Flanery com a prosa romanesca:

Hoje vou copiar as primeiras frases de um romance famoso, para ver se a carga de energia contida naquele início se comunica com a minha mão, a qual, uma vez recebido o impulso certo, deveria correr por conta própria.

“Num final de tarde extremamente quente do início de julho, um rapaz saiu da água furtada que alugava na travessa S. e lentamente, como se estivesse indeciso, dirigiu-se à ponte K.”

Vou copiar também o segundo parágrafo, indispensável para que o fluxo da leitura se apodere de mim. (CALVINO, 1999, p.181).

Como interpretar a citação direta do fragmento da obra de Dostoiévski *Crime e Castigo*? Antes de escrever esse fragmento, o autor havia se declarado em crise, atormentado diante da folha de papel. Mas o que aparentemente parece ser uma citação revela-se em força expressiva de sentidos dialógicos em sintonia com a concepção de romance do autor russo. A

carga de energia contida no início é a busca imperiosa de Silas Flannery e também aquela que concebe os *incipits* de romance. Em outro nível de significado, há a retomada de um referencial da concepção polifônica do romanesco, base da escritura ansiada por Calvino. A voz de *outrem* adquire outro sentido como aquele que está na base do *Dom Quixote de Pièrre Menard*, de Borges. Assim como no procedimento do escritor argentino, *Crime e Castigo*, inserido no diário do autor em crise, recebe uma transformação dialógica no cruzamento com outros gêneros discursivos presentes no diário e nos romances inseridos, além da transposição cronotópica do contexto de Calvino. Carlos Fuentes,<sup>141</sup> ao escrever sobre a Geografia do Romance lembra que entre o *Quixote* escrito por Cervantes e o *Quixote* escrito por Menard ocorre uma coisa que se chama Futuro, e essa é a novidade da escrita do personagem de Borges. Não podemos ler o *Quixote* escrito pela personagem de Borges como leríamos o de *Cervantes*, porque Menard conhece o futuro de Cervantes, ao menos até a época de Borges. Calvino aponta para um leitor hipotético que não vai ler só hoje, mas amanhã também. Amanhã haverá um leitor e, portanto, a literatura deve pressupor um escritor que seja capaz de se comunicar com a posteridade. O escritor deve se dirigir a um leitor que sabe mais que o autor. E o que o leitor sabe é o que nenhum escritor sabe hoje: o Leitor conhece o Futuro. E tudo isso tem a ver com a concepção do tempo grande do romance.

[...]. Com a diferença de que o escritor não pode se propor apenas a satisfação do leitor [...]; mas tem de pressupor um leitor que ainda não existe, ou uma mudança no leitor assim como ele é hoje. Coisa que nem sempre acontece: em todas as épocas e sociedades, estabelecido um determinado cânone estético, um determinado modo de interpretar o mundo, uma determinada escala de valores morais e sociais, a literatura pode perpetuar a si própria com confirmações seguidas e limitadas atualizações e aprofundamentos. A nós, no entanto, interessa outra possibilidade da literatura: questionar a escala dos valores e o código dos significados estabelecidos. (CALVINO, 1999, p.190-191).

A dimensão paródica transita para o tipo de escritura psicografada dos espíritas, com a imagem da mão correndo por conta própria ao receber as mensagens de entidades espirituais. Encontram-se, portanto, três tipos de dialogismo extrínseco na citação da voz de *outrem*: o primeiro uma citação direta que realiza uma espécie de sintonia com o romance polifônico de Dostoiévski; o segundo que retoma o procedimento de citação literal do autor argentino, como escuta e referencial para o seu próprio processo criativo projetado para o futuro; e o terceiro que realiza uma paródia irônica de um tipo de escritura religiosa. A citação informa, portanto, uma dimensão importante do dialogismo na moldura de *Se um viajante*.

<sup>141</sup> FUENTES, Carlos. Geografia do romance. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 167-172.

A presença da voz do outro e sua visão de mundo é representada ao mesmo tempo em que representa. Os elementos poéticos de expressão e representação que fazem parte integrante de tal presença conservam em sentido restrito esse seu significado direto, mas ao mesmo tempo são, de certo modo, "desacreditados", "exteriorizados", mostrados na sua relatividade histórica, na sua limitação, na sua incompletude; eles, por assim dizer, são autocríticos no romance. Segundo Bakhtin, os elementos poéticos de expressão e representação aclaram o mundo e eles mesmos são aclarados. Do mesmo modo que uma pessoa não coincide totalmente com a sua condição real, também o mundo não coincide totalmente com o discurso sobre ele; qualquer estilo existente é limitado, só se pode usá-lo com reservas.

O crítico argentino Ricardo Piglia<sup>142</sup> (1991) afirma em seu ensaio sobre memória e tradição que o ato criador é o entrecruzamento de textos. Ao discutir a tradição, ele exclui as relações de posse pessoal do escritor em face da linguagem, ao entender a memória cultural de cada um como um tecido cuja trama se compõe de citações, lembranças e esquecimentos.

Nos dias de hoje, tornam-se cada vez mais complexas as definições dos conceitos de inspiração, de originalidade e de intertextualidade já que nossa cultura tem-se caracterizado por traços impessoais e anônimos e pelo desaparecimento gradativo da noção de sujeito. Tudo isso se reflete na diluição da figura do autor e contribui para o alargamento do espaço textual e discursivo, pois tanto a obra quanto o escritor participam do sistema coletivo de enunciação de saberes. Dessa forma, é possível um diálogo permanente entre os textos, que passa a receber o sopro revitalizante de receptores futuros e da inevitável transformação dessa mesma tradição.

Umberto Eco (2004) recorda que a mesma liberdade à imaginação do leitor também é percebida no final da *Narrativa de Artthur Gordon Pym*, de E. Alan Poe,

E agora corremos para os amplexos da catarata, onde uma fenda se abria para nos receber. Contudo, surgiu em nosso caminho uma figura humana velada, muito maior em suas proporções que qualquer pessoa que habita entre os homens. E sua pele tinha a alvura perfeita da neve. (ECO, 2004, p.12).

---

<sup>142</sup> PIGLIA, Ricardo. *Memoria e tradición*. In: CONGRESSO ABRALIC, 2,1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. p. 60-66.

De acordo com Eco, neste trecho, onde a voz do narrador se cala, o autor quer que o leitor passe o resto da vida imaginando o que sucedeu – que figura seria essa: um humano, um animal?

E, com medo de que ainda não tenhamos sucumbido ao desejo de saber o que jamais nos será revelado, o autor – não a voz do narrador – acrescenta uma nota no final para informar que, após o desaparecimento do Sr. Pym, “os poucos capítulos que completariam a narrativa [...] perderam-se irremediavelmente”. Portanto, nunca escaparemos desse bosque – como aconteceu, por exemplo, com Júlio Verne, Charles Romyn Dake e H. P. Lovecraft, que resolveram ficar lá, tentando dar continuidade a história de Pym. (ECO, 2004, p.12-13).

No caso de Calvino, o Leitor começa com a leitura do romance *Se um viajante*, quando na melhor parte percebe que as páginas se repetem. Observado o defeito, ele se dirige à livraria a fim de trocá-lo, momento em que conhece a Leitora Ludmilla, que está ali pelo mesmo motivo. Para surpresa de ambos, descobrem que a leitura iniciada não é do livro de Italo Calvino, mas de um autor polonês. O Leitor deseja continuar a leitura do livro polonês, mas descobre, em seguida, que ele é cimério.

A partir daí, inicia-se a aventura que nos faz saltar, junto ao Leitor, de histórias em histórias, em busca dos capítulos que completariam a narrativa. No entanto, deparamo-nos sempre com outros instigantes enredos e personagens que nos escapam nas redes entrecruzadas de livros que não se deixam tomar. É evidente a adesão do escritor italiano ao projeto criativo de Poe; ambos transformam o leitor em cúmplices de uma perspectiva de interação dialógica de criação e recepção – as interrupções demandam a construção de sentidos daquele que deve criar no tempo real da leitura.

A explícita retomada dos procedimentos de interrupção e sedução corrobora na concepção de *Se um viajante* no diálogo com fabuloso *As mil e uma noites*, em que a rainha Sherazade, para se safar da morte iminente, condenada pelo amargurado esposo Shariar, torna-o presa de suas inacabadas e sucessivas histórias. Em Calvino, é a literatura que busca escapar do perigo que a ameaça na avalanche da indústria cultural, motivo que o leva a investir no leitor como coautor do processo de escritura e de sua permanência como prazer do texto.

Ao conjugar os estereótipos da literatura com a erudição dos clássicos, o artista opera uma ressignificação de ambos. Sobre os dialogismos subjacentes à moldura de *Se um viajante*

observam-se as regras implícitas do jogo e do plurilinguismo também nas fases de caça ao romance original e nas aventuras do seu protagonista.

Segundo Segre, o romance polonês *Fora do povoado de Malbork* parece revelar as primeiras investigações provenientes da Ciméria, a fabulosa região homérica (Odisseia/ Livro XI ), onde Ulisses encontra as sombras do Érebo:

Sobre a tarde, os caminhos se obumbram,

E aos fins chegamos do profundo oceano.

Lá dos cimérios de caligem feia

Cidade jaz, do Sol ao olho oculta,

Quer ao polo estelífero se eleve,

Quer descambe na terra: intensa noite

Aos mesquinhos mortais

Perpétua reina. (Tradução Em Verso Português de Manoel Odorico Mendes – 1799-1864).

A aproximação de um povo legendário com a antiguidade clássica, segundo o crítico italiano, está sugerida pela erudição corrente dos repertórios: a Enciclopédia Italiana escreve, por exemplo, "Nos mitos Cimérios de Homero, habitantes de um país opaco e nebuloso, é provavelmente a lembrança de qualquer população nórdica (címbricos?)". A mudança do címbrico para o polaco é considerado pertinente por uma não excessiva distância geográfica, dado que os Címbricos, "segundo os antigos escritores, habitavam a região que tinha o nome de Chersoneso Címbrico e corresponde ao hodierno Schleswig".

Sobrevém a impressão de tratar-se de outro livro, talvez o verdadeiro romance polonês *Fora do povoado de Malbork*, e, nesse caso, o trecho que você já leu poderia pertencer a outro livro ainda, sabe-se lá qual.

Você já estava mesmo achando que os nomes não soavam nitidamente poloneses: Brigd, Gritzvi. Você possui um bom atlas, bem detalhado; procure no índice de nomes: Pëtkwo, provavelmente um centro importante, e Aagd, talvez um rio ou um

lago. Você os localiza numa remota planície do norte que as guerras e os tratados de paz atribuíram sucessivamente a países diversos. Será que até mesmo à Polônia? Você consulta uma enciclopédia, um atlas histórico; não, a Polônia nada tem a ver; no período entre as duas guerras, aquela zona constituía um Estado independente: a Ciméria, capital Orkko, língua nacional o cimério, pertencente ao ramo botno-úgrico. O verbete “Ciméria” da enciclopédia termina com as frases pouco animadoras: “Nas sucessivas divisões territoriais entre seus poderosos vizinhos, a jovem nação não tardou a ser apagada do mapa; a população autóctone se dispersou; a língua e a cultura cimérias não se desenvolveram”. (CALVINO, 1999, p. 49-50).

A polêmica está presente com passagens que sobrepõem à truculência de uma luta político-militar um episódio de debate acadêmico. Apresenta-se a hipótese de que o suposto romance cimério tenha sido escrito em realidade em cimbrico:

– Os livros são os degraus para o limiar... Todos os autores cimérios o atravessaram... Depois começa a língua sem palavras dos mortos, que diz o que só a língua dos mortos consegue dizer. O cimério é a última língua dos vivos... A língua do limiar! (CALVINO, 1999, p.77).

A estilização da linguagem da literatura clássica segue outros rastros. Segre os identifica particularmente naqueles descritos por Virgílio (*Georgiche* III 349-84) da região que depois Ovídio (*Metamorfosis* XI 592-632) imaginou morada do Sono. Tudo isso deve ter sugerido a Calvino a ideia de fazer do cimério a "língua do limiar", "a última língua dos vivos", depois da qual "começa a língua sem palavras dos mortos, que diz o que só as línguas dos mortos podem dizer". Segre esclarece que:

Mediante um análogo deslocamento geográfico, outro topônimo clássico, a Ircânia (nome que na idade mais antiga, sempre a partir da Enciclopédia Italiana, referia-se à região imediatamente ao Sul do Cáspio), vem aplicado a um país comunista com antropônimos russo-armênio: Arkadian Porphyritch, Anatol Anatolin. Quanto a Ataguitania, que designa uma nação provavelmente sul-americana, trata-se de uma deformação de Aquitânia, mas em base a um cruzamento com nome de uma língua ameríndia da Cordilheira oriental (Colômbia do Sul), indicada na Enciclopédia Britânica, I, 897 e XXI, como Andaquian (devo esse esclarecimento a Calvino). (SEGRE, 1979, p. 185).<sup>143</sup>

Entre as fontes que proliferam em *Se um viajante*, Segre recorda aquelas antepassadas de autores e obras que apresentam a estrutura de histórias-moldura, partindo dos

<sup>143</sup> *Mediante un analogo spostamento geográfico, un altro toponimo classico, l'Ircania (nome che nell'età più antica, sempre a detta dell'Enciclopedia Italiana, veniva dato "a tutta quanta la regione iranica immediatamente a sud del Caspio), viene applicato a un paese comunista con antroponimi russo-armeni: Arkadian Porphyritch, Anatoly Anatolin. Quanto all'"Ataguitania", che designa una nazione probabilmente sudamericana, si tratta certo di una deformazione di Aquitania, ma in base a un incrocio col nome di una lingua amerindia della Cordigliera orientale (Colombia del Sud) indicata dall'Encyclopedia Britannica, I, 897 e XXI, 76 come andaquian (devo questa precisazione a Calvino).*

arquétipos sânscritos e árabes (do *Sidrac* ao *Zobar*), de *Dom Quixote* ao *Promessi Sposi* e deste ao *Sartor Resartus*. No entanto, centra sua interpretação sobre a invenção como paródia e localiza duas presenças marcantes em *Se um viajante*: são elas Borges e O'brien.

Jorge Luís Borges tem um lugar privilegiado entre os autores admirados por Calvino, cujas leituras comparativas não são novidades entre os críticos, tendo o próprio Segre realizado trabalhos focalizando as semelhanças entre essas vozes poéticas. O ensaísta recorda, por exemplo, o gosto de ambos pela narrativa corânica, a mistificação erudita, o tema do labirinto e do espelho. Chama a atenção sobre um fragmento que se coloca quase como uma antecipação de *Se um viajante*. Ele é dedicado a um escritor, Herbert Quain, de cuja obra Borges finge dar uma prestação de contas. E, entre outros, fala de um romance *Abril março*, composto por treze capítulos e nove histórias (*Se um viajante* tem um capítulo a menos e uma história a mais). Dessas histórias, diz Borges, uma é de caráter simbólico, outra sobrenatural, outra policial, outra psicológica, outra comunista, outra anticomunista etc.

Borges fornece uma esquematização ternária da obra, acrescentando que "Quain já tendo publicado *Abril março* se arrependeu da ordem ternária e espera que, entre os seus futuros imitadores, os homens escolhessem a ordem binária" (SEGRE, 1979, p. 187). E é isso que faz Calvino, em *Se um viajante*. Outra informação sobre o imponderável Quain deve ter chamado a atenção de Calvino:

Afirmava também que, entre as diversas felicidades que pode procurar a literatura, a mais alta é a invenção. No entanto, nem todos são capazes dessa felicidade, muitos deveriam contentar-se em simulá-la. Para esses 'escritores imperfeitos', cujo número é altíssimo, Quain compôs as oito histórias do livro *Statements*. Qualquer uma dessas prefigura ou promete um bom argumento, voluntariamente frustrado pelo autor. Um - não o melhor - insinua dois argumentos. O leitor, distraído com a própria vaidade, acredita ter-lhe inventado".(CALVINO apud SEGRE, p.199).

Da releitura de *Abril março* realizada por Borges, Calvino faz a sua própria releitura na apropriação tanto dos números aproximativos dos capítulos e história, perfazendo a diversidade dos gêneros romanescos, quanto aceita o desafio de criar a estrutura geométrica sob a ordem binária, dando prosseguimento aos argumentos lançados por Quain com a invenção que se concretiza *Se um viajante*.

No entanto, o diálogo com o escritor argentino vai além de *Abril março*. Ao falar sobre a realização do ideal estético de Valéry no que diz respeito à exatidão de imaginação e de linguagem, Calvino aponta Borges como o herdeiro do poeta francês, na construção de



obras que trazem a rigorosa geometria do cristal juntamente à abstração de um raciocínio dedutivo. Segue enumerando as principais razões de sua predileção por Borges: porque cada texto do argentino contém um modelo do universo ou de um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; a concisão de suas páginas, com exemplar economia de expressão. Todas essas características estão presentes em *Se um viajante*. No entanto, gostaríamos de ressaltar aquela que se refere à adoção da forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas. É o que faz Calvino em seu romance ao adotar as variantes do romanesco popular e os transformar no brilhante plurilinguismo romanesco, com a presença dos contos da literatura popular em diálogo com a tradição erudita, como podemos ver. *O jardim dos caminhos que se bifurcam*<sup>144</sup> realiza a prosaística na melhor forma de se apropriar de um conto de espionagem e ao mesmo tempo alçá-lo como um relato lógico-metafísico, que inclui a descrição de um interminável romance chinês, tudo na concisão de umas poucas páginas. O modelo das redes dos possíveis está presente também no *Castelo dos destinos cruzados*, no qual o uso das cartas de tarô funciona como um mecanismo de multiplicar as narrações.

O romance modular de Julio Cortázar, *O jogo da Amarelinha* (1963), também faz parte do dialogismo extrínseco. Nessa obra, o assunto principal é o próprio livro. Cortázar o define “esse livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros”. Ao leitor são sugeridas duas opções: ele pode começar do capítulo 1 e ir até o 56, onde o espera uma história de um triângulo amoroso, ou pode começar pelo capítulo 73, onde poderá seguir os acontecimentos dos personagens e do narrador, contemplando vários finais. Nesse romance, o leitor também encontrará o forte viés metaficcional com a citação de nomes de grandes escritores e os discursos sobre a literatura. Em muitos aspectos, o jogo de *Se um viajante* faz ponte com o *Jogo da Amarelinha* de Cortázar.

Em diálogo com *O Jardim dos Caminhos que se bifurcam*, o conterrâneo de Borges escreveu um conto particularmente importante em nível de entrelaçamento de planos narrativos que é o *Continuidade dos parques*,<sup>145</sup> no qual encontramos duas histórias narradas: a do fazendeiro-leitor e a dos amantes. Uma reflete a outra, e as duas histórias terminam por se entrelaçar. O elemento fantástico é construído pelo trabalho com os dois planos em que a

<sup>144</sup> BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>145</sup> CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. In.: *Final do jogo*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

história se desenrola: o do leitor que lê um romance e o do romance que é lido por ele. Esse conto, sem dúvida, coloca-se em franco dialogismo extrínseco com *Se um viajante*, mas este radicaliza nos entrelaçamentos e cruzamentos narrativos ultrapassando o projeto de Cortázar.

Além de Borges e Cortázar, Calvino demonstra conhecer bem outro autor menos famoso (no entanto, sintomaticamente admirado por Joyce): trata-se de Flann O'Brien que, cruzando também em sua vida as mudanças de pessoas e de nomes com as quais substanciou sua obra, mudou-se de Brian Nolan para Flann O'Brien, enquanto atuava como jornalista com o nome de Miles Na Gopaleen.

De acordo com Segre, o romance de O'Brien que dialoga com *Se um viajante* é *At swim-two-birds*, de 1939 (na tradução italiana de Rodolfo J. Wilcock, *Una pinta d'inchostro irlandese*), cujo enredo traz um jovem estudante que está escrevendo um romance em torno de um personagem que também está escrevendo outro romance, cujos personagens se rebelam e escrevem por conta própria outro romance, que tem por protagonista o seu autor.

São evidentes em *Se um viajante* a ficcionalização operada por O'Brien de autores e leitores no revezamento das escrituras se recordarmos as posições variáveis dos personagens Flannery, Marana e Ludmilla e os demais autores dos romances inseridos. Segre sugere que Flannery seria uma máscara do cambiável Flann. Além dos romances inseridos, a obra de Flann realiza-se como uma paródia mitológica e religiosa de fragmentos de uma biblioteca imaginária. Outra particularidade que antecipa *Se um viajante* diz respeito aos três inícios diferentes para o romance, numa clara opção do autor de não se contentar com a ideia de um romance que deveria ter um só início e um só fim. Além disso, ocorre a intrusão dos trabalhos do autor na história, que alega a perda de parte do manuscrito (contendo o diálogo de outros personagens), escrito por seu protagonista. Os vazios são propostos à imaginação do leitor, quando se depara com quatro páginas, cujos conteúdos inacreditavelmente faltavam.

Ainda no clima de *Se um viajante*, estão a interferência da invenção romanesca e os eventos dos personagens, a pluralidade dos escritores e a sobreposição de vida e escritura. Com os escritores e suas criaturas, Flann O'Brien antecipa os perfis do atormentado romancista de sucesso Silas Flannery e do frenético tradutor-aventureiro Ermes Marana.

O dialogismo na forma do hiper-romance é fruto do da experiência já realizada no livro *La vie mode d'emploi*, de George Perec, um longo romance, mas composto de cruzamento de histórias, também dialoga com *Se um viajante* em outros quesitos: o

compêndio de uma tradição narrativa e o compêndio enciclopédico de saberes que dão forma a uma imagem do mundo; o sentido do hoje que é também feito de acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a sucessiva simultaneidade de ironia e de angústia; por fim, a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o misterioso da poesia se tornam uma só coisa.

No livro *Se um viajante*, o projeto dos dez *incipits* de romances investe no mesmo propósito de Borges e de Perec, a partir de uma tradição narrativa e da suma enciclopédica de saberes que almejam dar uma forma a uma imagem do mundo tal como ele é hoje, mas com as acumulações do passado e a vertigem do vácuo: *O mínimo vital* que abre um apêndice *à busca da plenitude*, que se bifurca *nas sensações* e *no eu*, que por sua vez se bifurca *nos voltado para dentro* e *voltado para fora*, que por sua vez se bifurca *na história* e *no absurdo*, que por sua vez se bifurca *na identificação* e *no estranhamento*, que por sua vez se bifurca *na angústia* e *no olhar que perscruta*, que por sua vez se bifurca *na transparência* e *na obscuridade*, que por sua vez se bifurca *no homem* e *no mundo*, que por sua vez se bifurca *no mundo que acaba* e *no mundo que continua*. As temáticas constam no esquema apresentado pelo próprio Calvino no apêndice da obra e apresentado por nós no capítulo que trata do romance-moldura.

Ainda no nível do dialogismo extrínseco, entram as alusões e citações de outras obras de Calvino sejam elas ficcionais ou ensaísticas como é o caso do *Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)*.

Para quem se escreve um romance? Para quem se escreve uma poesia? Para pessoas que leram determinados outros romances, determinadas outras poesias. Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma forma a modifique, expulse dali outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fileira, reclame que se coloquem na primeira fileira certos outros livros. (CALVINO, 2006, p.190,191).

A retomada em *Se um viajante* de um catálogo de possibilidades de leituras alcança uma página e meia, descrito em maiúsculas como se fossem títulos de livros, apresentado na entonação paródica e irônica, que recai tanto sobre os perfis de escritores quanto dos leitores movidos e alimentados pelo consumismo da indústria cultural. As estantes da livraria se convertem em catálogos de títulos ironicamente classificados por neologismos que denunciam a vasta produção de narrativas, voltadas quase que exclusivamente para o consumo imediato,

os *Best Sellers*, os livros de autoajuda e tantos outros são ridicularizados pela comicidade dos títulos que apontam para o esvaziamento criativo e axiológico desses tipos de publicações, numa intenção explícita de provocar uma polêmica com escritores e com a indústria editorial. Os livros são classificados seguindo um jogo em que o leitor é sujeito e objeto ao mesmo tempo.

Títulos bizarros precedem outra longa parodização de títulos que de fato existem nas livrarias, cujos conteúdos são polemicamente apresentados pelo autor, instigando o leitor a perceber que a produção no mundo editorial pode estar ligada a tantos e quantos interesses que o mercado de consumo determinar, mas o tom irônico atinge também o próprio *Se um viajante* inserido nesse universo livreiro, na mão dupla do dialogismo apreciado por Calvino.

No campo de luta dentro da indústria editorial, no vasto território de hectares e hectares de livros, existem aqueles que são totalmente dispensáveis (ironicamente definidos como linha de defesa), sobrevivem aqueles que são definidos por infantaria, uma infantaria de livros de autoajuda, identificados pelo vazio subjacente às suas mensagens.

As falanges de livros que estão à espera das condições e possibilidades do leitor, a imagem da torre do fortim, que expressa uma forma de resistência da literatura autorreflexiva à avalanche de tudo aquilo que é produzido pela máquina incessante da indústria editorial. *Se um viajante* está entre os livros criados no intuito de não satisfazer as necessidades imediatas do leitor, mas de provocá-lo, desviar o condicionamento de seu horizonte, deslocá-lo em outras direções de leitura. Escreve-se para interferir no juízo e no gosto do leitor presente, mas escreve-se também para um leitor em devir, para o leitor de outras gerações como uma utopia necessária para revitalizar esse posto de resistência, num campo hostil de relações de forças:

[...]. Mas você sabe que não deve deixar-se impressionar, pois estão distribuídos por hectares e mais hectares os Livros Cujas Leituras São Dispensáveis, os Livros Para Outros Usos Que Não a Leitura, Os Livros Já Lidos Sem Que Seja Necessário Abri-los, pertencentes que são à categoria dos Livros Já Lidos Antes Mesmo De Terem Sido Escritos. Assim, após você ter superado a primeira linha de defesas, eis que cai sobre sua pessoa a infantaria dos Livros Que, Se Você Tivesse Mais Vidas Para Viver, certamente Leria De Boa Vontade, Mas Infelizmente Os Dias Que Lhe Restam Para Viver Não São Tantos Assim. Com movimentos rápidos, você os deixa para trás e atravessa as falanges dos Livros Que Tem A Intenção De Ler Mas Antes Deve Ler Outros, dos Livros Demasiado Caros Que Podem Esperar Para Ser Comprados Quando Forem Revendidos Pela Metade Do Preço, dos Livros Idem Quando Forem Reeditados Em Coleções De Bolso, dos Livros Que Poderia Pedir Emprestado A Alguém, Dos Livros Que Todo Mundo Leu E É Como Se Você Também Os Tivesse Lido. Esquivando-se de tais assaltos, você alcança as torres do fortim, onde ainda resistem.

Os Livros Que Há Tempos Você Pretende Ler,

os Livros Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado,

os Livros Que Dizem Respeito A Algo Que O Ocupa Neste Momento,

os Livros Que Deseja Adquirir Para Ter Por Perto Em Qualquer Circunstância,

os Livros Que Gostaria De Separar Para Ler Nesse Verão ,

os Livros Que Lhe Faltam Para Colocar Ao Lado De Outros Em Sua Estante!

os Livros Que De Repente Lhe Inspiram Uma Curiosidade Frenética E Não Claramente Justificada. (CALVINO, 1999, p. 13-14).

A interdiscursividade paródica atinge nesse catálogo um grau bastante significativo, em que o autor coloca em cena, numa relação de forças em campo, tudo aquilo que a indústria editorial produz em termos de discurso persuasivo e de retórica do vazio, entretenimento fácil e lucro garantido. Mas não apenas as narrativas do trivial, dentro desse conjunto estão os livros que pretendem comunicar, construir sentidos na incompletude instigante da experiência: provocar, retomar vozes no tempo contínuo da linguagem romanesca. Para que isso seja possível, é necessário colocar em campo essa variedade, exibir mesmo as linguagens esvaziadas da indústria cultural que, em contato com as linguagens autoconscientes, possam realizar o movimento interdiscursivo, no qual a atuação do leitor é imprescindível.

A aventura do leitor consiste em abrir caminho entre os hectares e hectares de livros, superar a primeira linha de defesas, desvencilhar-se da infantaria com movimentos rápidos, atravessar as falanges. Esquivando-se de tais assaltos, o leitor – determinado em sua aventura, alcançará a torre do fortim, na qual as destemidas obras ainda resistem. Mas até agora esse narrador só está esquentando os passos do leitor, até que ele se aproxime de fato daquilo que o espera:

Você se livra com rápidos ziguezagues e, de um salto, penetra na cidadela das Novidades Em Que O Autor Ou O Tema São Atraentes. Uma vez no interior dessa fortaleza, pode abrir brechas entre as fileiras de defensores e dividi-los em novidades De Autores Ou Temas Já Conhecidos (por você ou por todos) e Novidades De Autores Ou Temas Completamente Desconhecidos (ao menos por você) e definir a atração que eles exercem sobre você segundo suas necessidades e desejos de novidade e não-novidade ( da novidade que você busca no não-novo e do não-novo que você busca na novidade).

Tudo isso para dizer que, após ter percorrido rapidamente com o olhar os títulos dos volumes expostos na livraria, você se dirigiu a uma pilha de exemplares recém-impressos de *Se um viajante numa noite de inverno* pegou um e o levou ao caixa para ver reconhecido o seu direito de possuí-lo. (CALVINO, 1999, p.14).

Eis a aventura a que se propõe *Se um viajante*: seduzir o leitor por um caminho que ele pensa conhecer, ludibriando-o com um estilo e uma linguagem que o faz acreditar que identifica o que lê, para atraí-lo a um labirinto construído por redes que se cruzam e que se entrelaçam.

O Leitor torna-se um viajante determinado, persegue dois objetivos: um ligado a leitura e outro ligado a paixão pela Leitora; Ludmilla, por sua vez, deseja uma relação apaixonada e liberta de quaisquer vínculos com o já conhecido, uma busca de leitura que a fascina com o prazer do inusitado, que é propriamente a aventura do prazer da leitura, marcada por percalços, pelo humor e pela angústia do autor criador.

A relação leitor-autor já estava presente no *Cavaleiro inexistente* (1959) e nas *Cosmicômicas* (1965), com notável importância em *As cidades invisíveis* (1972) e afrontada criticamente em vários ensaios. Mas a culminância dessa relação revela-se na representação, alegorização do coenvolvimento do leitor (leitor comum) em um livro que não é nunca aquilo que ele espera, de forma a contradizer o horizonte de expectativa do leitor, para usar a terminologia usada por Jauss. *Se um viajante* aglutina aquilo que, enfaticamente declarado pelo próprio autor, sempre foi seu intento consciente e constante em todos os seus livros precedentes.

No dialogismo extrínseco ainda vinculado à poética do escritor lígure, a importância da leitura aparece na vida de Cosme (*O barão nas árvores*, 1957), Agilulfo (*O cavaleiro inexistente*, 1959) Quinto (*A especulação imobiliária*, 1963), Marco Polo (*As cidades invisíveis*, 1972) e Palomar (*Palomar*, 1983), entre outros. O tema da viagem está associado à leitura (as personagens são descritos como viajantes e leitores), porque ler é deslocar-se, é operar uma mudança no leitor como ele é hoje, transportá-lo para outras cartografias do conhecimento, outras paisagens estrangeiras nas quais possa avaliar-se nas alteridades de espaços e contextos; por isso que as personagens de Calvino estão sempre passeando, na tentativa de capturar e interpretar os signos das cidades, da natureza, dos conhecimentos da ciência, da filosofia, nas experiências prosaicas do cotidiano. Transitam entre as fronteiras da cultura oficial e popular em aventuras que acontecem em bibliotecas, em florestas, em

castelos, em frentes de batalha, no cosmo e nas árvores, em busca de apreender a múltipla e instável semioticidade da linguagem do mundo. Segundo Gustavo de Castro:<sup>146</sup>

A leitura assemelha-se a uma viagem: um valor universal que deve ser constantemente retomado, ensinado e preservado; um operador necessário ao conhecimento do mundo. Ludmilla entende que a leitura possui em si uma tensão interior, fruto da densidade presente em todas as experiências da vida. Dotada de *substância vital*, a leitura deve nos auxiliar a manter uma ordem mental, mesmo reconhecendo que ela é responsável por inúmeros processos desorganizadores, capaz de promover novas reorganizações. (CASTRO, 2007, p. 23).

Em *Se um viajante*, no entanto, a multiplicidade do narrável abre um leque de leituras que atinge todos os níveis: o enredo da moldura desdobra-se nos múltiplos perfis de leitores e escritores, que por sua vez darão forma aos contos inseridos – seja na variedade das chaves estilísticas seja nos gêneros, seja nas tipologias textuais que se diversificam em forma de cartas, diários, relatos, anotações etc. Ocorre, portanto, uma pluridiscursividade bastante dialogizada que atinge os diferentes níveis dos gêneros interdiscursivos da linguagem.

#### **4.8 Concepção polifônica da obra: diversidade dos gêneros literários, estilização parodística, polêmica discursiva e plenivalência de vozes**

O que serve como base da linguagem no romance humorístico é o modo absolutamente específico do emprego da "linguagem comum". Essa linguagem comumente falada e escrita pela média de um dado ambiente é tomada pelo autor precisamente como a opinião corrente, a atitude verbal para com seres e coisas, normal para um certo meio social, o ponto de vista e o juízo correntes. De uma forma ou de outra, o autor se afasta dessa linguagem comum, mete-se de lado e objetiva-a, obrigando-a a que suas intenções se refranjam mediante a opinião pública (sempre superficial e frequentemente hipócrita), encarnado em sua linguagem.

O autor deforma parodicamente alguns momentos da linguagem comum, ou revela a sua inadequação ao objeto. Às vezes, ao contrário, como que se solidariza com ela, apenas mantendo uma distância mínima e, de vez em quando, fazendo ressoar diretamente nela a sua própria "verdade", isto é, confundindo inteiramente a sua voz com a dela. Por exemplo: Leitor, Lotaria, Ludmila, Ermes Marana, Silas Flannery, Cavaldagna etc.

---

<sup>146</sup> CASTRO, Gustavo. *Italo Calvino – Pequena cosmóvisão do homem*. Ed. Universidade de Brasília. Brasília, 2007, p. 23.

Os momentos da linguagem corrente se alteram de modo lógico, são parodicamente deformados, ou sobre eles é lançada a sombra de objeto. O estilo humorístico exige esse movimento vivo do autor em relação à língua e vice-versa, essa mudança constante de distância e a sucessiva passagem de luz para sombra ora de uns, ora de outros momentos da linguagem.

Os jargões profissionais, incluindo os verbetes, revelam-se na polêmica entre as cátedras universitárias: verbetes, discursos políticos, históricos, discursos filológicos, linguísticos etc.

O Verbeta “Ciméria” da enciclopédia termina com frases pouco animadoras: “Nas sucessivas divisões territoriais entre os seus poderosos vizinhos, a jovem nação não tardou a ser apagada do mapa; a população autóctone se dispersou; a língua e a cultura cimérias não se desenvolveram”.

[...] Não está entendendo? Ouça só isto: Ciméria, 340 mil habitantes, Capital Orkko, principais recursos a tufa, seus subprodutos e compostos betuminosos.

– É falso – grita o professor Uzzi-Tuzii. – Trata-se de um caso notório de contrafação! É um material apócrifo, difundido pelos nacionalistas cimbricos durante a campanha de propaganda anticimérica no final da Primeira Guerra Mundial!

[...]

– Fico desolado em contradizer um ilustre colega – diz o homem –, mas a autenticidade desse texto foi provada pela descoberta dos manuscritos que os cimérios tinham escondido!

– Espanta-me, Calligani – geme Uzzi-Tuzii –, que você empreste a autoridade de sua cátedra de línguas e literaturas hérulo-altaicas a uma mistificação grosseira! E, ademais, ligada a reivindicações territoriais que nada têm a ver com a literatura! (CALVINO, 1999, p.79).

#### Discurso filológico do prof. Uzzi-Tuzii:

– Fomos confinados nesta espécie de desvão... A universidade se amplia e nós nos apertamos... Somos a Cinderela das línguas vivas... Se é que o cimério ainda pode ser considerado língua viva... Mas está justamente aí o valor dele! – ele exclama, com um impulso enfático que logo se arrefece. – O fato de ser uma língua moderna e, ao mesmo tempo, morta... Condição privilegiada, embora ninguém se dê conta...

– Há poucos alunos? – Você pergunta.



– Quem o senhor quer que venha? Quem ainda se lembra dos cimérios? No campo das línguas reprimidas, agora existem tantas mais atraentes... O basco... O bretão... O romani... Todos se matriculam nelas. Não que estudem a língua, porque isso ninguém mais quer fazer. Eles querem é problemas para debater ideias gerais que se conectem a outras ideias gerais. Meus colegas se adaptam, seguem a corrente, intitulam seus cursos de “Sociologia do Galês”, “Psicolinguística do Occitânico”... Com o cimério, isso não é possível. (CALVINO, 1999, p. 57-58).

[...]

Este é um departamento morto de uma literatura morta escrita numa língua morta. (CALVINO, 1999, p. 55-56).

A expressão invólucro acadêmico é uma ironia ao discurso acadêmico erudito e especializado, mas ao mesmo tempo o narrador reconhece o eco de um saber desaparecido, duas entonações numa mesma tradução: as vozes reveladas e os ecos silenciados.

Ademais, o professor Uzzi-Tuzii começara sua tradução oral como se não tivesse bem seguro do encadeamento das palavras umas com as outras, voltando ao início do período para reordenar os deslizos sintáticos, manipulando as frases até moldarem-se completamente, amarrotando-as, retalhando-as, detendo-se em cada vocábulo para ilustrar-lhe os usos idiomáticos e as conotações, acompanhando-se de gestos envolventes como se para convidar você a satisfazer com equivalências aproximativas, interrompendo-se para enunciar regras gramaticais, derivações etimológicas, citações de clássicos. Mas, quando você já está convencido de que para o professor a filologia e a erudição significam mais que a narrativa, percebe que se trata do contrário: aquele invólucro acadêmico só serve para proteger o que o relato diz e não diz, o sopro interior sempre a ponto de perder-se em contato com o ar, o eco de um saber desaparecido que se revela na penumbra e nas alusões silenciadas.

O professor, diante das passagens mais difíceis, não encontrava nada melhor para facilitar a você a compreensão que começa a ler tudo na língua original. A pronúncia daquela língua desconhecida, deduzida de regras teóricas, não transmitidas pela audição de vozes com suas inflexões individuais, não marcada pelos traços do uso que modela e transforma, adquiria o caráter absoluto de sons que não esperam resposta, como o canto do último pássaro de uma espécie extinta ou o reboar estridente de um jato recém-criado que se desagrega no céu durante o primeiro voo de teste. (CALVINO, 1999, p.75).

A riqueza dos gêneros também está expressa nas esferas de usos da linguagem em vários contextos e estilos. O tom do polêmico recai principalmente nos discursos que evidenciam as diferentes posições da crítica literária que abarca a crítica sociológica, a semiótica, a estruturalista etc. Cada *incipit* projeta de alguma maneira um tipo de crítica mais ou menos adequado à sua linguagem, mas, no conjunto, o autor propõe uma releitura das posturas críticas por meio das entonações parodísticas com que elas são expressas. Isso tem o

propósito de relativizar as posturas rígidas e únicas na abordagem interpretativa, impedindo a hierarquia e possibilitando posturas dialógicas da crítica literária.

Quando se trata do perfil de Lotaria, a polêmica assume uma entonação extraordinariamente irônica. A paródia dos discursos sobre as linhas de pesquisas da crítica literária como Literatura e Sociedade, Literatura e Psicanálise, Literatura e Gênero, mostra o quanto essas correntes podem ter de limitação se destacadas do contexto abrangente do romance. Ainda sobre a interpretação, o autor ressalta o paradoxo do ato interpretativo de jogar luz, fazer vir à tona as possibilidades de sentidos na multivocalidade do texto literário, ao mesmo tempo em que sobre essa mesma interpretação o crítico deixa as marcas de sua opinião. Contudo, a crítica também faz sempre uma caminhada de mão dupla, ao mesmo tempo em que interpreta é interpretada pelo texto, é mais um aporte dialógico no contexto geral do romance. O crítico também é um leitor, para o qual a narrativa romanesca se volta, sobretudo no lugar no qual o sistema literário adquire relevância de objeto figurativizado.

A presença desses discursos no romance deve ser interpretada como ecos do diálogo polifônico, nos quais as linguagens se renovam e adquirem sentidos dialogizantes. As diferentes formas paródicas e irônicas revelam também o esvaziamento de sentido das críticas sociológicas e literárias quando se transformam em jargões e submetem a obra a conceitos previamente determinados.

Não, você não entendeu. Lotaria quer saber qual é a posição do autor quanto às Tendências do Pensamento Contemporâneo e aos Problemas que Exigem Solução. Para facilitar a tarefa, ela sugere uma lista de nomes de Grandes Mestres entre os quais você deve situá-lo.

Você experimenta a mesma sensação que teve quando a espátula escancarou diante de seus olhos as páginas em branco.

– Ludmilla lê um romance atrás do outro, mas nunca propõe nenhum questionamento. A mim parece uma grande perda de tempo. Você não tem essa impressão?

Se você começar a discutir, ela não o largará mais. Já o está convidando para um seminário na universidade, em que os livros são analisados segundo todos os Códigos Conscientes e Inconscientes e no qual são rejeitados todos os Tabus, impostos pelo Sexo, pela Classe Social, pela Cultura Dominante. (CALVINO, 1999, p.50-51).

O contraponto de Ludmilla frente aos discursos de Lotaria oferece ao leitor uma arena discursiva, em que se juntam outros tantos perfis de leitores e suas posições de leitura, assegurando o inacabamento de posições e uma abertura ao próprio leitor empírico, para que possa atuar com suas próprias ideias a respeito da leitura de romances. A cada *incipit*, os desejos da Leitora se transformam: “– Sim, é verdade, gosto muito... Mas gostaria que as coisas que leio não estivessem ali, concretas a ponto de ser tocadas, e sim que se pudesse captar ao redor algo que não se sabe exatamente o que é, o sinal de não sei o quê...” (CALVINO, 1999, p.52).

Além da plurivocalidade dos personagens, *Se um viajante* apresenta uma diversidade de gêneros textuais escritos que se entrecruzam com os textos orais provenientes da esfera do sistema literários em suas diferentes fases. No ambiente editorial, encontramos os officios, memorando, cartas, circulares etc:

Hoje de manhã mesmo chegou uma circular da editora. Está vendo?

Na expedição dos últimos lançamentos de nosso catálogo, parte da tiragem do livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, apresenta falhas e deve ser retirada de circulação. Por um erro de encadernação, as folhas do referido volume estão misturadas às de outro livro, o romance *Fora do povoado de Malbork*, do polonês Tatus Bazakbal. A editora pede desculpas pelo desagradável contratempo e se compromete a substituir os exemplares defeituosos o mais rápido possível etc.( CALVINO, 1999, p.35).

A resposta do livreiro demonstra um misto de indignação informal e protocolar aos leitores:

– Olhe, nessa altura dos acontecimentos já não ponho a mão no fogo. Se as editoras mais sérias fazem trapalhadas desse tipo, não se pode confiar em mais nada. Conforme já disse à moça, repito ao senhor: se ainda houver motivo para queixa, vocês serão reembolsados. Não há mais nada que eu possa fazer. (CALVINO, 1999, p. 35).

As linguagens de gêneros comparecem nos discursos dos movimentos organizados sejam feministas, niilistas, nas falas das gerações e idades representadas pelos estudantes universitários, às vozes das categorias profissionais que se reúnem com o editor Cavaldagna na editora, a fim de publicar livros sobre temas especializados, ironicamente satirizados pelo

narrador que brinca e joga com os novos autores. As modas passageiras e publicitárias também estão presentes em meio às narrativas dos *Best Sellers*.

A desordem do livro gradativamente atinge a desordem das vidas, expressas nas linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos).

[...] O que mais o exaspera é encontrar-se à mercê do acaso, do aleatório, da probabilidade, é deparar, nas atitudes humanas, com o desleixo, a imprecisão sua ou de outros. Nesses casos, a paixão que o domina é a impaciência em apagar os efeitos perturbadores daquela arbitrariedade ou daquele equívoco e restabelecer o curso regular dos acontecimentos.

[...]. Você gostaria que se abrissem um espaço e um tempo abstratos, absolutos, onde você se movimentaria seguindo uma trajetória exata e direta; mas, quando lhe parece ter conseguido, você percebe que está imóvel, bloqueado, constrangido a repetir tudo desde o início. (CALVINO, 1999, p.34).

Na citação abaixo, encontramos a gradação linguística numa intensa pluralidade discursiva. A partir do erro de encadernação gráfica, brotam as linguagens de disciplinas como a linguística, a física, a geografia, a astronomia, a filosofia na composição das imagens facetadas do livro e numa clara demonstração dos saberes que se cruzam no romance e que constitui um entre os muitos exemplos da polifonia que constitui o romance:

Você joga o livro no chão, poderia atirá-lo pela janela, ainda mais se estivesse fechada, assim as lâminas da persiana triturariam os cadernos incongruentes, e as frases, palavras, morfemas, fonemas se despedaçariam de tal forma que jamais poderiam recompor-se em discurso; você poderia arremessá-lo através do vidro, melhor ainda se este fosse do tipo inquebrável, porque aí o livro seria reduzido a fótons, vibrações ondulatórias, espectros polarizados; ou através da parede, para que ele se esmigalhasse em moléculas e átomos, passando entre os átomos do concreto armado, decompondo-se em elétrons, nêutrons, neutrinos, partículas elementares cada vez menores; ou ainda através do fio telefônico, para que se reduzisse a impulsos eletrônicos, a fluxo de informação, abalado por redundâncias e ruídos, e se degradasse numa entropia frenética. Você gostaria de arremessá-lo para fora da casa, do quarteirão, do bairro, do perímetro urbano, da administração provincial, do território nacional, do Mercado Comum, da cultura ocidental, da placa continental, da atmosfera, da biosfera, da estratosfera, do campo gravitacional, do sistema solar, da galáxia, do conjunto de galáxias, você gostaria de arremessá-lo para além do ponto limite da expansão das galáxias, aonde o espaço-tempo ainda não chegou, onde o livro seria acolhido pelo não-ser e pelo não-ter-sido, sem antes nem depois, e se perdeu na negatividade mais absoluta, garantida e inegável. Exatamente o que ele merece, nem mais nem menos. (CALVINO, 1999, p. 33).

Do leitor empírico espera-se a capacidade polivalente de associação de imagens e saberes, que possa perceber e organizar o contraste e a sincronia entre a complexidade

instável das coisas e a ordem que as conforma. No entanto, Gustavo de Castro enfatiza que saber ler o mundo em Calvino é tão fundamental quanto saber penetrar nos textos escritos que falam do mundo, deve-se operar uma leitura para além dos textos linguísticos, o leitor deve avançar rumo a uma leitura dos complexos níveis da realidade. O exercício da leitura ultrapassa a dimensão ótica, pois conjuga a mente e os olhos num processo de abstração e de reconhecimento de marcas peculiares a partir da decomposição de elemento mínimos, reunindo-os em elementos significativos, descobrindo neles regularidades, diferenças, redundâncias e exceções.<sup>147</sup>

A polifonia em *Se um viajante* vai ao encontro da concepção filosófica com que Bakhtin trata o termo. Calvino considera em sua obra a multiplicidade de vozes plenivalentes e de consciências independentes e não fundíveis, vozes e consciências que por meio da escritura da leitura e da leitura da escritura circulam e interagem num diálogo incessante. As narrações múltiplas levam às últimas consequências a autonomia das vozes dos personagens, de forma a representar sobre si mesmos e o mundo a mesma plenitude da voz do autor que com elas entra em plenivalência e independência na estrutura da obra. Polifonia, nesse sentido, não é apenas um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes.

---

<sup>147</sup>CASTRO, Gustavo, 2007, p.24.

## 5 DA ANGÚSTIA DA ESCRITURA AO PRAZER DA LEITURA

A angústia, o humor e o prazer vêm expressos pelo estado de ânimo diante do desafio da escrita, mas também pelos *Leitmotive* da vertigem, do vazio, do abismo, do caos (já abordados em capítulos anteriores) como sentimentos de estranhamento de si mesmo, do outro e do mundo. O sentimento de angústia envolve principalmente os narradores personagens, que herdaram do autor-criador Silas Flannery os impasses constantes entre as possibilidades do ato da escrita e a imensidade do não escrito. O drama de Silas apresenta-se como uma decisão a ser tomada entre escrever um livro que possa ser o único livro, capaz de esgotar o todo em suas páginas, ou escrever todos os livros e perseguir o todo por meio de imagens parciais. A primeira opção é descartada, porque o livro que contém o todo só poderia ser o texto sagrado. O drama para Flannery é saber que a linguagem não é capaz de conter o todo: o problema é aquilo que fica de fora, o não escrito, o não escrevível:

[...] que devo escrever um livro, todos os problemas de como esse livro deve ser e como não deve ser me bloqueiam e me impedem de ir adiante. Se, ao contrário, penso que estou escrevendo uma biblioteca inteira, sinto-me imediatamente aliviado: sei que qualquer coisa que eu escreva será integrada, contradita, equilibrada, sepultada nas centenas de volumes que me resta escrever. (CALVINO, 1999, p.186).

A angústia no livro de Calvino traz uma referência filosófica de grande valor. Segundo Heidegger, no texto *O que é metafísica?*,<sup>148</sup> a disposição do humor no qual o ser-aí homem experimenta a presença do nada acontece na disposição de humor fundamental da angústia. Esta, por sua vez, diferencia-se do temor, que sempre teme por algo determinado, enquanto a angústia é sempre angústia diante de..., mas não angústia diante disso ou daquilo. É sempre angústia por..., mas não por isso ou por aquilo. O caráter de indeterminação daquilo diante *de* e *por*, que Silas se angustia. Contudo, não é apenas uma simples falta de determinação, mas a essencial impossibilidade de determinação:

Vejo que, de um modo ou de outro, continuo a girar em torno da idéia (sic) de uma interdependência entre o mundo não escrito e o livro que eu deveria escrever. É por isso que escrever representa para mim uma operação de tal peso que me esmaga. (CALVINO, 1999, p. 176).

---

<sup>148</sup> HEIDEGGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos. In: *Os pensadores*. Trad. Ernildo Stein. Abril Cultural. São Paulo, 1983.

A impossibilidade de a linguagem conter o mundo não escrito traduz essa essencial impossibilidade de determinação, que gera a angústia. O estranhamento é vivenciado e registrado no diário do autor-criador, assim como em todas as narrações e relatos dos outros narradores-personagens: o que é possível registrar, relatar, comunicar no seio daquela imensidade de acontecimentos que são inalcançáveis pela escrita? A exibição dos artifícios metaficcionalis da escritura vem movimentados também pela angústia.

Mas, no momento em que o vê escrever, sente que esse homem se debate com algo de obscuro, um emaranhado, um caminho a ser aberto que ele não sabe aonde conduz; às vezes, parece-lhe que o vê caminhar sobre uma corda suspensa no vazio [...]. (CALVINO, 1999, p.178).

A angústia manifesta o nada. Heidegger diz que "estamos suspensos" na angústia; ela nos suspende porque põe em fuga o ente em sua totalidade e nisto consiste o fato de nós próprios refugiarmo-nos no seio dos entes. Segundo o filósofo, é por isso que não sou "eu" ou não és "tu" que te sentes estranho, mas a gente se sente assim. Somente continua presente o puro ser-aí no estremecimento desse estar suspenso onde nada há em que se apoiar. É essa a imagem que projetamos de Flannery: o escritor atormentado que caminha sobre uma corda suspensa no vazio.

A angústia nos corta a palavra. Para Heidegger, pelo fato do ente em sua totalidade fugir, e precisamente por isso, acoossa-nos o nada, cuja presença emudece qualquer dicção do "é". Procurar, na estranheza da angústia, romper o vazio do silêncio com palavras sem sentido é simplesmente o testemunho da presença do nada: "A facilidade de acesso a outro mundo é uma ilusão. As pessoas se lançam a escrever porque antecipam a felicidade de uma leitura futura, e o vazio se abre na próxima página em branco". (CALVINO, 1999, p.181).

Que a angústia revele o nada é confirmado imediatamente pelo próprio homem quando a angústia se afastou. Na posse da claridade do olhar, a lembrança recente nos leva a dizer: "Diante de que e por que nós nos angustiamos era "propriamente" – nada. Efetivamente: o nada mesmo – enquanto tal – estava aí." (HEIDEGGER, 1983, p. 40).

Calvino, entretanto, consegue tratar a angústia, o nada com leveza, administrando boas doses de irônico humor no estado de ânimo do atormentado Flannery nas várias cenas que focalizam os entrecruzamentos dos prosaísmos domésticos e os atos de erudição, marcados

pelo tom de chacota do narrador. Aos olhos do leitor, o autor se se autoironiza, mostra-se risível e, portanto, menos angustiado e dramático.

O escritor produtivo observa o escritor atormentado enquanto este se acomoda à escrivania, rói as unhas, tem comichões, arranca uma folha, levanta-se para ir à cozinha fazer café, depois chá preto, depois chá de camomila, lê um poema de Hölderlin (embora esteja claro que Hölderlin não tem nada a ver com o que ele está escrevendo), torna a copiar uma página já escrita e depois risca linha por linha, telefona para a lavanderia (mesmo já sabendo que as calças azuis, não ficariam prontas antes de quinta-feira), toma algumas notas que não serão úteis agora, talvez só mais tarde, vai consultar a enciclopédia no verbete “Tasmânia” (sendo óbvio que naquilo que escreve não há nenhuma alusão à Tasmânia), rasga duas folhas, põe na vitrola um disco de Ravel. (CALVINO, 1999, p.177-178).

A crise de Flannery abre-se em várias direções: a busca da interdependência entre o mundo escrito e o não escrito e o desejo de captar o leitor no momento mesmo da leitura, entre outras. O saldo positivo da crise, cercada pela angústia, são os vários projetos de escritura, que Silas registra no seu robusto diário, com os quais o leitor vai identificando a gênese de *Se um viajante*.

Ainda no que diz respeito à relação do autor com seus leitores, cabe aqui uma interessante reflexão de Sartre. A psicanálise existencial, assim como o dialogismo bakhtiniano, levam em conta o caráter dialético da intersubjetividade, do ser-com-outros que, para o filósofo francês importa em diferença, distância e oposição. Segundo Sartre, a consciência alheia é sempre para nós outro irreduzível, que tentamos transformar em objeto, e cujo olhar paralisa a nossa liberdade. Essa paralisia recai sobre o escritor como se lhe subtraísse sangue e nervos, tal como expressa em desabafo:

Os leitores são meus vampiros. Sinto uma multidão de leitores que olha por cima de meus ombros e se apropriam das palavras à medida que elas vão se depositando sobre a folha. Não sou capaz de escrever quando alguém me observa; sinto que aquilo que escrevo não me pertence mais. Gostaria de desaparecer, de entregar à expectativa ameaçadora desses olhos a folha posta na máquina, deixando no máximo meus dedos que batem nas teclas. (CALVINO, 1999, p.175).

Segundo a dialética do senhor e do escravo, Sartre admite que o indivíduo experimenta a existência do outro indivíduo como ameaça a si próprio e como possível objeto mediador de sua ação no mundo. Silas experimenta essa ameaça e a registra:

Desde que me tornei escravo da escrita, o prazer da leitura se acabou para mim. Tudo o que faço tem por finalidade o estado de ânimo dessa mulher estendida na



espreguiçadeira, que enquadro na lente de minha luneta, e esse estado de ânimo me é proibido. (CALVINO, 1999, p. 173).

De tal modo, as consciências se reconhecem conflituosamente, mantêm entre si relações de domínio e servidão, de sadismo e masoquismo e tentam se anular, até no amor, as suas liberdades recíprocas, irremediavelmente antagônicas pelo fato de serem absolutas.

O estudo de R. Jauss sobre o prazer estético<sup>149</sup> apresenta algumas questões que nos parecem relevantes para a compreensão desse tipo de prazer que, de variadas formas, cercam o ato de leitura em *Se um viajante*: em que consiste a experiência estética original? Como o prazer estético se distingue do prazer dos sentidos? Como a função estética do prazer se relaciona com outras funções do mundo cotidiano?

Sobre a experiência estética original, Jauss lembra que à medida que o prazer estético libera da obrigação prática do trabalho e das necessidades naturais ao cotidiano, inaugura uma função social que sempre caracterizou a experiência estética. Retoma a máxima horaciana sobre a dupla finalidade do poético *delectare et prodesse* (deleitar e ser útil) que, junto com a tripartição retórica – *docere, delectare, movere*, mostra que a experiência estética não era, desde o início, oposta ao conhecimento e à ação. A tripartição justificava toda a práxis estética desde a antiguidade até aos tempos modernos mais avançados. A separação entre *delectare* e *prodesse*, que funda o princípio de *l'art pour l'art*, mostra-se como um mero episódio na história da arte. Para Jauss, a função cognitiva do prazer estético, que ainda se mostrava no *Faust* de Goethe contra a capacidade cognitiva abstrata e conceitual, só foi abandonada no século XIX, com a autonomização progressiva da arte. Também para a arte antiga, pré-autônoma, que de múltiplas formas mediava às normas de ação, aquela função cognitiva era inquestionável.

Sobre a pergunta de como o prazer estético se distingue dos prazeres simples ou, mais explicitamente, da entrega sensitiva e imediata do eu a um objeto, Jauss encontra resposta na doutrina de Kant sobre o prazer desinteressado, com definições relativas à distância estéticas. Enquanto o eu se satisfaz no prazer elementar, e este, enquanto dura, é autossuficiente e sem relação com a vida restante, o prazer estético exige um momento adicional, ou seja, uma tomada de posição que exclui a existência do objeto e, desse modo, converte-o em objeto

---

<sup>149</sup>JAUSS, Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e katharsis. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

estético. Atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente, mas que seja coproduzido pelo fruitor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entramos como coparticipantes. Jauss segue dialogando com outros teóricos sobre a experiência estética: a análise fenomenológica de Jean-Paul Sartre mostra que na experiência estética o ato de distanciamento é a um só tempo um ato formador da consciência representante; Gleiser entende que a distância estética não pode ser compreendida apenas como uma relação unilateral e solitária, apenas contemplativa e desinteressada quanto ao objeto "distanciado". Na reação de prazer ante o objeto estético, realiza-se, ao invés, uma reciprocidade entre sujeito e objeto, em que "ganhamos interesse em nossa ausência de interesse". Esse interesse estético se explica de forma mais simples pelo fato de que o sujeito, enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, é capaz de gozar tanto o objeto, cada vez mais explorado pelo seu próprio prazer, quanto seu próprio eu que, nessa atividade, sente-se liberado de sua existência cotidiana. Por conseguinte, o prazer estético realiza-se sempre na relação dialética do prazer de si no prazer do outro. Esse parece ser o modelo de prazer estético semelhante àquele experimentado pela leitora Ludmilla em *Se um viajante*: a Leitora mostra-se naquela posição em que se ganha interesse na falta de interesse, pela variação demonstrada no gosto pela leitura sempre renovado e sempre insatisfeito.

A determinação do prazer estético como prazer de si no outro pressupõe, portanto, a unidade primária do prazer cognoscitivo e da compreensão prazerosa, restituindo o significado de participação e apropriação. Calvino insiste que o seu leitor deve se divertir, mas deve se apropriar, ainda que pela via da quebra da expectativa, de um tipo de conduta estética, na qual o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, realiza-se na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro – capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (JAUSS, 1979, p. 74-75).

Para Jauss, Freud várias vezes apresentara o prazer estético pelo relacionamento do prazer no outro com o prazer de si. O protótipo com que Freud descreve o imperativo antropológico do herói, tanto nos devaneios cotidianos, quanto na literatura, explica o prazer estético da identificação pela função de alívio e proteção da distância estética e, ao mesmo

tempo, por um empenho mais profundo pela atividade da fantasia. O expectador do teatro ou o leitor de romances pode

“gozar-se como uma figura importante e se entregar de peito aberto a emoções normalmente recalçadas”, pois o seu prazer tem por pressuposto a ilusão estética, ou seja, o alívio da dor pela segurança de que, em primeiro lugar, trata-se de um outro que age e sofre, na cena, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode causar dano algum à nossa segurança pessoal. (FREUD Apud JAUSS, 1979, p. 78)

A posição do Leitor em relação ao prazer que busca na leitura pode ser comparada ao alívio da segurança que busca nos finais do enredo, um jogo cujo final não trará danos à sua expectativa. Desse modo, o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes.

Contudo, assevera Jauss, a teoria de Freud sobre o autoprazer estético no prazer do outro não se esgota em uma reprise psicanalítica da catarse aristotélica. Trata-se da instigante experiência estética do retorno do recalcado: o reencontro das expectativas investidas nos jogos infantis e dos desejos ali experimentados, e, daí, o ditoso reconhecimento da experiência passada e do tempo perdido. Esse tipo de prazer da leitura é experimentado pelo personagem Cavaldagna ao narrar para o Leitor um sonho que o remetia à leitura de sua infância. Esse prazer é determinado pela distância interior do eu, que se faz estranho a si próprio, e pela superação (*Aufhebung*) dessa distância em uma catarse que brota do prazer do trabalho e da lembrança.

Jauss chama atenção para outra vantagem, ainda inexplorada, da estética freudiana, que consiste em que ela permite desenvolver as funções produtiva e receptiva da experiência estética, a partir do conceito do prazer estético que fundamenta e que pode ser completado em direção ao intersubjetivo, carente na teoria de Freud: a função comunicativa da experiência estética.

Isso posto, Jauss introduz as três categorias fundamentais da fruição, que embasam a tríade conceitual da tradição estética, presente na retrospectiva histórica do prazer estético: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*. Compreendida no sentido aristotélico da faculdade poética, *poiesis* designa o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos. Como afirmação estética produtiva fundamental, Jauss lembra que a *poiesis* corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte, segundo a qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua

necessidade geral de "sentir-se em casa, no mundo", ao "retirar do mundo exterior a sua dura estranheza" e convertê-la em sua própria obra.<sup>150</sup> Nessa atividade, o homem alcança um saber que se distingue tanto do conhecimento conceitual da ciência, quanto da atividade finalística do artesanato passível de reprodução.

A *aisthesis* designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado; Jauss esclarece que, na estética aristotélica, a palavra *aisthesis* não é empregada propriamente nesse sentido, mas, já na abertura da estética como disciplina autônoma, com Baumgarten, ela se coloca com o significado básico de um conhecimento por meio da experiência e da percepção sensíveis. Enquanto experiência estética perceptiva básica, a *Aisthesis* corresponde assim a determinações diversas da arte: como "pura visibilidade" (Konrad Fiedler), que compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão intensificada, sem conceito ou, por meio do processo de estranhamento (Chklovski), como uma visão renovada; como "contemplação desinteressada da plenitude do objeto" (Moritz Geiger); como experiência da "densidade do ser" (J.P. Sartre); em suma, como "pregnância perceptiva complexa" (Dieter Henrich). Legitima-se, dessa maneira, o conhecimento sensível, em face da primazia do conhecimento conceitual.

Unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, Jauss define *Katharsis* como aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *Katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social – servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação –, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, por meio do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.

Em resumo, Jauss chega à seguinte tese: a conduta do prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação de e liberação para, realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em

---

<sup>150</sup> Prazer que Agostinho ainda reservava a Deus e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo.

intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas.

As três categorias básicas da experiência estética, *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* não devem ser vistas numa hierarquia de camadas, mas sim como uma relação de funções autônomas: não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de sequência. Em face de sua própria obra, o criador pode assumir o papel de observador ou de leitor; sentirá então a mudança de sua atitude, ao passar da *poiesis* para a *aisthesis*, diante da contradição de não poder, ao mesmo tempo, produzir e receber, escrever e ler. Essa nos parece ser a contradição fundamental vivida pelo autor criador Silas Flannery, explicitada na angústia da escritura e o desejo de alcançar o prazer do texto pronunciado principalmente pela Leitora.

Quando o leitor contemporâneo ou as gerações posteriores receberem o texto, revelar-se-á o hiato quanto à *poiesis*, pois o autor não pode subordinar a recepção ao propósito com que compusera a obra: a obra realizada desdobra, na *aisthesis* e na interpretação sucessiva, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem. A relação entre *poiesis* e *katharsis* tanto pode se dirigir ao destinatário, que deve ser persuadido ou ensinado pela retórica do texto, quando remeter ao próprio produtor: o autor pode tematizar expressamente o "poetar do poetar", como se a liberação de sua psique fosse um efeito da *poiesis* – cantando *il duol si disacerba* ("com o canto, a dor se abrandando"), como diz o famoso verso de Petrarca, verso em que a ficção extinguiu o hiato entre a emoção e a distância própria à escrita.

Para Jauss, a função comunicativa da experiência estética não é necessariamente mediada pela função catártica. Também pode decorrer da *aisthesis*, quando o observador, no ato contemplativo renovante de sua percepção, compreende o percebido como uma informação acerca do mundo do outro ou quando, a partir do juízo estético, apropria-se de uma norma de ação. A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em cocriador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado. A experiência da *aisthesis* pode, por fim, incluir-se no processo de uma formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio devir.

Em todas as relações entre as funções, a comunicação literária só conserva o caráter de uma experiência enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* ou da *katharsis* mantiver o caráter de prazer. Esse estado de oscilação entre o puro prazer sensorial e a mera reflexão nunca foi descrito de forma mais incisiva do que um aforismo de Goethe, que, aproximando-se aí da teoria moderna da arte, já antecipava a inversão da *aisthesis* em *poiesis*. Jauss conclui que há três classes de leitores: “o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”. (JAUSS, 1979, p. 82)

Poderíamos dizer que Calvino figurativiza essas três classes de leitores no interior de *Se um viajante*, mas é, sobretudo, a postura do leitor intermediário que seria propriamente o leitor empírico, para o qual Calvino direciona o prazer que emerge das páginas dessa obra: que seja capaz de julgar gozando e que goze julgando no movimento dialógico de recriação da obra.

Roland Barthes inicia seu livro *O prazer do texto*<sup>151</sup> imaginando um ser que revogasse em si próprio as barreiras, as classes, as exclusões, almejando a libertação do velho espectro da contradição lógica. Na esfera do plurilinguismo, um indivíduo capaz de misturar todas as linguagens, por mais incompatíveis que outros as considerassem; que suportasse todas as acusações de ilogismo. Esse homem seria o aviltamento da nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversa mundana certamente o transformariam num estranho. A esse ponto lança a seguinte pergunta: quem é que suporta sem vergonha a contradição? “Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto, no momento em que experimenta o seu prazer”.<sup>152</sup>

Em controvérsia com o mito bíblico da punição em decorrência da confusão das línguas, para Barthes e Bakhtin, o sujeito tem acesso à fruição por meio da coabitação das linguagens, que labutam lado a lado, engendrando, portanto, o texto de prazer que se metaforiza numa Babel feliz.

Ao tentar diferenciar prazer de fruição, o filósofo francês focaliza a escrita realizada com o prazer do escritor. Mas esse prazer da escrita será uma garantia do prazer do leitor? “De modo nenhum. Esse leitor é necessário que eu o procure (que eu o “engate”), sem saber onde ele está”.<sup>153</sup> No lugar da pessoa do outro, o que se faz necessário é o espaço, que se

<sup>151</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Edições 70. Lisboa: 1973.

<sup>152</sup> Idem, p. 36

<sup>153</sup> Idem, p. 37

assenta na possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo. Jogo calculadamente presente na escritura de *Se um viajante*, criado fora de qualquer fruição. Como qualquer procura, antes de nela se formar o desejo, o escritor vive a neurose, que se traduz na angústia de Flannery.

Barthes encara a neurose como último recurso, não em relação à “saúde”, mas em relação ao “impossível” de que fala Bataille. Esse é o recurso que move a escrita de Calvino, expressa no diário de Flannery com os projetos de *Se um viajante*, que é escrito sob o estado da angústia, mas que almeja seduzir os leitores. Flannery barthesiano diria: *louco não posso, são não me atrevo, angustiado sou*.

*Se um viajante* é um texto que escreve dando provas veementes de que deseja o leitor. Essa prova vem relatada, tematizada na longa e exasperante angústia da escrita, que se coloca como o desafio de expressar o mundo escrito e propor a reflexão do mundo não escrito. O prazer do texto é semelhante ao instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino Marana aprecia no fim de uma maquinação ousada, ao fazer cortar a corda que o suspende, no momento em que também o atinge como leitor, a fruição.

O comportamento da leitura tematizado no início de *Se um viajante*, seja aquele do Leitor seja aquele do leitor real, ao qual vem precisamente aconselhado a escolher uma posição cômoda antes de iniciar a leitura, parece ser aquele do prazer, mas, no decorrer da leitura, essa posição lhe é negada com as sucessivas perdas, fendas, cortes, vazios que se apoderam do Leitor e do leitor empírico, para que eles também experimentem a angústia subjacente ao ato da escritura no auge da fruição da leitura.

A angústia não é despossuída do desejo sempre afirmado de Flannery, que persegue uma escrita que possa dar prova de que deseja o leitor, mas de forma que o prazer experimentado pelo leitor seja também um prazer diferenciado. É na Leitora Ludmilla, personagem que representa a curiosidade desejante de transformação de seu horizonte de expectativas, que o autor se debruça: “[...] vinha-me a necessidade de escrever "com base no verdadeiro", isto é, escrever não a mulher, mas sua leitura, escrever qualquer coisa, mas considerando que esse algo precisa passar pela leitura que essa mulher faz.”( CALVINO, 1999, p.176).

O autor não investe no prazer de contentamento satisfatório que provoca euforia, mas no prazer que vem da situação de perda, que se mescla com a angústia, a fruição de um

instante insustentável, impossível e, ao mesmo tempo, aberto às transformações das bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, que altera, sobremaneira, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e que o provoca a uma crise na relação com uma linguagem estável. Autor e leitor atingem um prazer renovado pelo texto. Segundo a concepção barthesiana, “[...] o prazer do texto é o momento em que meu corpo vai seguir as suas próprias ideias, pois o meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 1973, p. 53).

Barthes reclama a ambiguidade entre o prazer do texto e o texto de prazer, por não encontrar no francês uma palavra que recubra simultaneamente o prazer (o contentamento) e a fruição (o desfalecimento). A fruição estaria ligada ao prazer do texto que provoca certa agitação, um abalo, uma perda, enquanto o texto de prazer estaria afeito à euforia, à satisfação, ao conforto, ao sentimento de cumulação no qual a cultura penetra livremente. *Se um viajante* coloca-se claramente entre os textos, cujo prazer transcende o conforto e a satisfação, ao contrário, traz em forma de discurso polêmico os textos de prazer, parodiando-os e ressignificando-os no confronto dialógico de cumulação da indústria cultural.

Comparado a uma pessoa, o livro é um sujeito que se deixa ler. Capaz de despertar curiosidade, ele encarna o *vir a ser*, como algo que ainda não se sabe bem o que é, apenas ponte e travessia nas mãos do desejo:

[...]. No entanto, parece que este livro nada tem a ver com os outros que ele escreveu, pelo menos com aqueles dos quais você se lembra. Está desapontado? Vejamos. De início talvez experimente certo desnorreamento, como o que sobrevém quando somos apresentados a uma pessoa que pelo nome parecia identificar-se com determinada fisionomia, mas que, ao tentarmos fazer coincidir os traços do rosto que vemos com os daquele de que nos lembramos, percebemos não combinar. Mas depois você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler, independentemente daquilo que você esperava do autor. O livro é o que desperta sua curiosidade, pensamento bem, você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é. (CALVINO, 1999, p.16-17).

Ainda para Barthes, um texto sobre o prazer tem de ser necessariamente curto. Não cremos absolutamente nessa opinião, mas no que diz respeito ao livro de Calvino a assertiva é válida. A opção pela forma do conto movimenta os mesmos interesses dos dois escritores: o prazer só se deixa dizer indiretamente por meio de uma reivindicação; qualquer texto sobre o prazer será sempre apenas dilatatório; será uma introdução ao que nunca se escreverá, ou se escreverá nos vazios propostos ao leitor. Além do desejo provocado pelas interrupções da leitura, outros signos se revestem de sentido desejante, como é o caso do próprio livro que é



exaustivamente descrito em sua materialidade, com o fim explícito de se inscrever concretamente na percepção do leitor em carnadura sensual:

Um livro recém-publicado lhe dá um prazer especial, não é apenas o livro que você está carregando, é também a novidade contida nele, que poderia ser apenas a do objeto saído há pouco da fábrica, é a beleza diabólica com a qual os livros se adornam que dura até que a capa amarelece, até que um céu de poeira se deposita nas bordas das folhas e os cantos da lombada se rasgam, no breve outono das bibliotecas. Ao ler um livro recém-saído, você se apropria dessa novidade do primeiro instante, sem precisar depois persegui-la, encurralá-la. Será desta vez que isso acontecerá? Nunca se sabe. Vejamos como o livro começa. (CALVINO, 1999, p.15).

O livro é desnudado como artefato, exibindo os processos de composição editorial e circulação comercial. Mas isso não o impede de fazer parte da relação amorosa que vai se construindo entre leitores, leituras e escritas. Ao contrário, o intento é criar a reciprocidade entre os modos de criação e de fruição.

É o livro que desencadeia a trajetória dos Leitores e dos demais personagens: torna-se o grande signo a ser perseguido, a partir do erro na fase de encadernação. É o livro “defeituoso” que vai servir de mote para que todos os outros livros apareçam, desapareçam. São eles motivos de intrigas, conspirações, mortes e perseguições presentes nos dez enredos embutidos na moldura.

Você fica atônito, contemplando a brancura impiedosa como se ela fosse uma ferida aberta, quase esperando que tenha sido uma perturbação de sua vista que projetou algum tipo de mancha de luz sobre o papel, onde pouco a pouco tornará a aflorar o retângulo zebreado de caracteres na linha. ( CALVINO, 1999, p.49).

A coerência de sentido entre os enredos, entre enredos e capítulos é costurada pela presença ou ausência de livros. É em torno deles que as vidas das personagens giram em aventuras ininterruptas. O livro é o herói e o vilão que nos conduzem ao prazer do texto.

A relação sexual que se efetiva no encontro do Leitor e Leitora tem como primeiro elo desejante o livro *Se um viajante numa noite de inverno*. No entanto, as preliminares são estendidas ao máximo no movimento de encontros e desencontros da leitura que seduz e se afasta. Nesse sentido, a angústia da espera do ser amado assemelha-se à impossibilidade do mundo não escrito que tanto atormenta o escritor. As incertezas cercam a viagem do Leitor apaixonado ao encontro de uma leitora tão livremente aberta aos inusitados dos enredos, que o predispõe à angústia do inalcançável.

No capítulo 7, o autor nos proporciona um possível encontro dos protagonistas. Aqui também o encontro é textualidade e se assemelha a possibilidades de leitura que se oferecem na obra: será o clímax o verdadeiro alvo? Ao fim de tantos desencontros, os enredos de suas vidas se encontram, embora isso não garanta os inevitáveis desencontros pela vida. A relação amorosa encena outra forma de prazer: o desejo entra na ordem da experiência vivida, que é o amor – sempre descontínuo, controverso, mas imperioso.

O escritor age como aquele que faz estourar os limites do real, o narrador tenta trazer para o plano da linguagem as imagens do desejo e do prazer, pois a arte, como a entende Freud, é uma reconciliação dos dois princípios: o do prazer e o da realidade, realidade essa transformada pela linguagem expressiva da literatura.

A metaficção invade o discurso amoroso e se transforma em leitura carregada de sentidos não lineares dos corpos que se movimentam no tempo e espaço da pele da linguagem. O abraço e a leitura aliam-se no inefável prazer, não mensurável no tempo e espaço das relações precárias do cotidiano.

Ao contrário da leitura das páginas escritas, a leitura que os amantes fazem de seus corpos (essa concentração de corpo e mente de que os amantes se valem para ir juntos para a cama) não é linear. Começa de um ponto qualquer, salta, repete-se, retrocede, insiste, ramifica-se em mensagens simultâneas e divergentes, torna a convergir, enfrenta momentos de tédio, vira a página, retoma o fio da meada, perde-se. Pode-se reconhecer aí uma direção, um percurso na medida em que tende a um clímax, e, em vista desse objetivo, preparam-se as fases rítmicas, as escansões, as recorrências de motivos. Mas será o clímax o verdadeiro alvo? Ou a corrida para esse fim não será antes contrariada por outro impulso que se esforça contra a corrente para retardar os instantes, para recuperar o tempo?

Caso se quisesse representar graficamente o conjunto, todo o conjunto com o seu ápice, seria necessário um modelo em três dimensões, talvez em quatro – não há modelo, nenhuma experiência é passível de repetir-se. É neste aspecto que o abraço e a leitura mais se assemelham: o fato de que abrem em seu interior tempos e espaços diferentes do tempo e espaço mensuráveis. (CALVINO, 1999, p.160).

Os seus corpos são descritos como páginas encarnadas, cuja semioticidade prenhe de sentidos revela formas, volumes, consistências, texturas, variações e modulações. Os movimentos dos amantes ganham descrição da Física, associada a uma Economia do prazer e do gozo. O narrador explora a cena dos amantes fazendo uso de um léxico metalinguístico de análise textual, repleto de interrogações. Segundo Barthes, o prazer do texto seria tão irredutível ao seu funcionamento gramatical, tal como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica. O texto tem

uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas do nosso corpo erótico, o que excede da relação sexual, entra no mundo das subjetividades dos amantes, que já fazem parte do mundo não escrito:

Vocês estão juntos na cama, Leitor e Leitora. É chegado enfim, o momento de tratá-los no plural, tarefa muito comprometedora, pois equivale a considerá-los um só sujeito. É a vocês que falo, volume não bem discernível sobre esse lençol amarrotado. Quem sabe depois seguirão cada qual para seu lado, e a narrativa terá que extenuar-se manobrando alternadamente a alavanca de câmbio para mudar do você feminino ao você masculino; mas agora, em vista do fato de que seus corpos procuram encontrar, entre pele e pele, a adesão mais pródiga de sensações, transmitir e receber vibrações e movimentos ondulantes, ocupar os cheiros e os vazios, dado que na atividade mental vocês também concordaram em buscar a máxima concordância, agora se pode dirigir a vocês um discurso coerente que os considere uma pessoa una e bicéfala. Em primeiro lugar, é preciso determinar o campo de ação ou o modo de ser dessa entidade dupla que vocês constituem. A que leva essa identificação entre vocês? Qual é o tema central que retorna em suas variações e modulações? Uma tensão que se concentra em não perder nada próprio potencial, prolongar um estado de reatividade, aproveitar-se da acumulação do desejo do outro para multiplicar a própria carga? Ou, ao contrário, o abandono mais flexível, o explorar a imensidão dos espaços acariciáveis e reciprocamente acariciantes, a dissolução do ser num lago dessa superfície infinitamente tátil? Em ambas as situações, certamente vocês só existem um em função do outro; mas, para tornar tudo possível, seus respectivos eus devem não tanto anular-se quanto ocupar sem resíduos todo o vazio do espaço mental, poupar-se cada um à máxima taxa de juro ou gastar-se até o último centavo. Enfim, o que vocês fazem é muito bonito, mas gramaticalmente não muda nada. No momento em que mais parecem um vocês unitário, são dois vocês separados e mais fechados em si que antes. (CALVINO, 1999, p.158).

Ler é ver, mas ler é também sentir, provar, tocar; lê-se com as mãos, como recorda Perec, ler é também cheirar. A leitura é a metáfora do conhecimento sexual, por meio do aparato dos sentidos, dos canais de informações táteis, visíveis, olfativas e gustativas. No romance do Leitor e da Leitora não existem margens para situar o corpo do outro: página e corpo são uma única coisa. Ler é gozar, e gozar é ler. No momento que a Leitora lê o corpo do Leitor, ele é um livro no qual se escorre o índice dos capítulos ou a consulta guiada pela curiosidade específica, concentrando-se por vezes em particularidades secundárias, talvez como em efeitos estilísticos.

Nos romances inseridos é recorrente a linguagem sensual que acompanha um trio de amantes, e é sempre por meio da leitura dos corpos que o narrador personagem nos surpreende. No romance político-existencial, o prazer recebe uma descrição de vertigem, que se escrevem em linhas e formas geométricas:

A narrativa retoma o caminho interrompido, agora o espaço que deve percorrer está sobrecarregado, denso, não deixa nenhum respiradouro para o horror do vazio, entre as cortinas com motivos geométricos, as almofadas, a atmosfera impregnada do odor de nossos corpos nus, os seios de Irina levemente empinados (...), o púbis estreito e agudo em forma de triângulo isósceles (a palavra “isósceles”, por tê-la uma vez associado ao púbis de Irina, carrega-se para mim de uma sensualidade tal que não consigo pronunciá-la sem bater os dentes). Aproximando-se do centro da cena as linhas tendem a contorcer-se, a tornar-se sinuosas como a fumaça do braseiro (...) \_ se enrolam como a corda invisível que nos mantém amarrados, os três, e que, quanto mais nos debatemos para nos separar, mais aperta seus nós marcando nossa carne. (CALVINO, 1999, p.92-93)

Aquilo que é dito em termos de sexualidade é menos importante daquilo que não é dito. A atmosfera semântica dos corpos prepara um desfecho absolutamente inesperado tanto para o narrador personagem quanto para nós leitores. No corpo em movimento de linhas e formas da mulher, desenha-se o desenlace de uma armadilha eroticamente projetada.

No romance da perversão, a sutileza da linguagem acompanha as imagens projetadas pela lua no tapete de folhas da noqueira-do-japão:

Do lado da senhorita Makiko era uma ponta tensa e meio pulsante, ao passo que do lado da senhora Miyagi era uma pressão insinuante, que me roçava. Compreendi que, por um raro e encantador acaso, eu estava sendo tocado ao mesmo instante pelo mamilo esquerdo da filha e pelo mamilo direito da mãe e que precisava reunir todas as minhas forças para não perder aquele afortunado contato e para apreciar as duas sensações simultâneas, distinguindo-as e confrontando o que eles me sugeriam. (CALVINO, 1999, p.206-207)

A senhora Miyagi deve ter compreendido tudo, pois, agarrando-se a meus ombros, arrastou-me consigo para a esteira e com rápidas sacudidas de corpo inteiro deslizou o sexo úmido e preênsil sob o meu, que sem demora foi sugado como se por uma ventosa, enquanto suas magras pernas nuas me cingiam os flancos. A senhora Miyagi era de uma agilidade fulminante: seus pés nas meias brancas de algodão se cruzavam sobre meu osso sacro estreitando-se como numa morsa. (CALVINO, 1999, p. 211)

As cenas de eroticidade pretendem guiar a atenção do leitor para as sensações mais sutis que a leitura busca ressaltar. A linguagem da sexualidade aqui adquire sentido porque está colocada num alto grau de valores perceptivos e semânticos. Nota-se como o narrador personagem trabalha com a gradação dos estímulos e respostas dos corpos que se tocam como notas mais agudas ou mais graves, comandadas sob o signo do sexo, sob o olhar voyeur do senhor Okeda, que acompanha como um leitor excitado a eroticidade entre o seu discípulo, que deseja fazer amor com sua filha, e se entrega possuído por sua mulher.

Não é por acaso que nove dos dez romances que figuram no livro tem a ver com os cinco sentidos: *Se um viajante numa noite de inverno* abre-se com o silvo de uma locomotiva que ressoa sobre a página; *Fora do povoado de Malbork*, com o odor da fritura; *Debruçando-se na borda da costa escarpada* faz referência à atividade visual do protagonista; *Sem temer o vento e a vertigem* evoca tanto o mundo tátil quanto aquele olfativo experimentado no encontro dos corpos; *Olha para baixo onde a sombra se adensa* mostra o desejo erótico na turbulência entre a vida e a morte; *Em uma rede de linhas que se entrelaçam*, o toque do telefone perseguido pela audição do professor que corre no Campus; *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, a multiplicidade das imagens é o tema central; *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, a narração é toda voltada para o mundo das sensações visíveis, transformadas em sensações táteis e vice-versa; *Ao redor de uma cova vazia* alude aos sabores e, enfim, *Que história espera seu fim lá embaixo?* coloca a visão como metáfora do conhecimento, cuja força radial é como um raio destrutivo que se exercita sobre os objetos e sobre o mundo para apagar a existência e retornar ao branco da folha antes de todos os sentidos possíveis.

Mas *Se um viajante* é antes de tudo um livro sobre a visão, aquela implicada no ato da leitura. Para Belpoliti,<sup>154</sup> o desejo da leitura movimenta as possibilidades e modalidades no curso do romance, leitura que é antes de tudo ato sensorial: ler com os olhos. Com este hiperromance Calvino escreveu o primeiro dos seus livros sobre o sentido da visão; o segundo é *Palomar*.

A psicanálise se ocupa desde sempre dos legados da literatura. Não chega a ser novidade a enorme importância da literatura nas reflexões psicanalíticas de Sigmund Freud.<sup>155</sup> Essa fecunda relação acontece em diversos níveis, que vão desde o uso da Palavra como matéria-prima comum até o reconhecimento do inconsciente estruturado como linguagem, tema presente também nos estudos de Lacan. Para o mestre de Viena, a Palavra possibilita tanto na Literatura quanto na Psicanálise uma leitura do homem, de forma a favorecer um conhecimento da alma humana. Freud ressalta o papel dos escritores criativos como preciosos aliados, cujo testemunho deve ser levado em alta consideração, porque está avante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos

<sup>154</sup> BELPOLITI, Marco. A página e o mundo. In: *L'occhio di Calvino*. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1996.

<sup>155</sup> FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907). Obras Completas. Trad. Maria Aparecida Morais Rego. Vol. IX, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

acessíveis à ciência. Não raras vezes, escritores anteciparam aquilo que Freud descobriu nos seus esforços de pesquisa.

O mestre da psicanálise nos diz que a verdadeira *ars poetica* encontra-se na técnica de superar a repulsa ou a indiferença que nos vem dos relatos prosaicos de devaneios e de fantasias dos indivíduos comuns. Para ele, o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces e nos suborna com o prazer estético:

Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de *prazer preliminar* ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devido à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (FREUD, 1976, p.158).

O leitor em *Se um Viajante* é conduzido, no primeiro momento, a experimentar esse prazer preliminar do ato de leitura. A começar pela descrição do próprio livro que, embora sendo materialidade concreta, recebe as características da “paquera”, da sedução inicial tão comum aos enamorados, que se abandonam às preliminares:

[...]. É certo que esse passeio ao redor do livro – ler o que está fora antes de ler o que está dentro – também faz parte do prazer da novidade, mas, como todo prazer preliminar, este também deve durar um tempo conveniente e pretender apenas conduzir ao prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito. (CALVINO, 1999, p.16-17).

Calvino oferece ao leitor o corpo do texto desejante: a linguagem do narrador transfigura-se em canais de estímulos prazerosos, carregados de sensualidades e erotização. Os signos fálicos saltam do texto como o fio da espada que penetra uma densa floresta, imagem transferida para o ato da leitura:

Abrir uma passagem com o fio da espada na fronteira das páginas sugere segredos encerrados nas palavras: você avança na leitura como quem penetra uma densa floresta.

O romance que você está lendo gostaria de apresentar-lhe um mundo carnal, denso, minucioso. (CALVINO, 1999, p. 48).

É possível continuar seguindo os rastros antepassados do prazer do texto: a tessitura da sedução, por exemplo, nos empréstimos dialógicos dos enredos interrompidos de *Mil e uma Noites*. No plano geral dessa obra, encontramos a técnica de encaixe dos contos, ressaltando-se na moldura da obra a figura de Sherazade, personagem que inicia e termina as narrativas: é a partir dela que se dará o pretexto para os demais contos. Inteligente e astuciosa, Scherazade vence a morte por meio da Literatura, mas também pela sua diversificada formação intelectual, escrevia versos de qualidade, segundo afirmam os seus estudiosos da personagem. A inteligência aliada a sua destacada beleza são armas que a jovem usa para vencer a fúria do coração ressentido de Schariar, Sultão de todas as Índias, que encontrou na infidelidade de sua esposa motivo para a vingança mortal contra todas as mulheres do seu reino.

A interpretação inicial de *1001 Noites* deve levar em consideração a prodigiosa memória da contadora de histórias, que alia suas narrativas com o infinito. W. Benjamin (1994) relembra que Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. E há mesmo algo de épico no gesto de Sherazade, uma mulher que, por meio da Palavra, salva a raça feminina, como assevera Adélia Bezerra de Menezes<sup>156</sup> em seu belíssimo ensaio *Sherazade ou do poder da palavra*.

A relação da Leitora com Sherazade representa em muitos aspectos a positividade do romance: a Leitora está sempre pronta a procurar, mesmo em meio à mistificação, uma espiral de verdade. Ludmilla representa o espírito da leitura, propõe-se a um ideal de leitura diverso e ao mesmo tempo uma diversa relação frente ao mundo. Ludmilla é uma leitora de romances que tem um espírito crítico como todos os verdadeiros leitores e de tempo em tempo corrige, precisa seu gosto, exclui alguns tipos de narrativa e procura outras, mas continua a crer sempre na relação particular entre o romance e o leitor, por tudo isso é possível comprovar que Calvino se identifica com Ludmilla, basta recordarmos o seu ensaio *Ludmilla sono io*.

Italo Calvino cita textualmente em *Se um viajante as 1001 Noites*, revela as ligações entre o recordar e o inventar. É portador da herança da musa inspiradora da invenção poética que é ela própria, filha da Memória. Assim como Sherazade, os narradores-personagens vão tecendo as narrativas. Mas a teia é feita com fios de especiais tessituras, para que resulte numa trama em que o leitor também é tecido e tecelão.

---

<sup>156</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. Scherazade ou do poder da palavra. In: *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

Segundo Benjamin, no transcorrer dos séculos, o romance começou a emergir do seio da epopeia, evidenciando nele a musa épica – a reminiscência – que aparecia sob outra forma que na narrativa:

*A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração. Mas a essa musa deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopéia, ainda indiferenciada da musa da narrativa. [...]. Em outras palavras, a rememoração, muSa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência. (BENJAMIN, 1994, p.211).*

Calvino, assim como Sherazade joga com a imperiosa necessidade de ficção que habita o coração de cada homem, retomando a técnica do suspense: o Leitor inicia a leitura de uma narrativa, cujo enredo deixa-lhe a curiosidade extremamente aguçada, mas esta não é satisfeita, o início de um romance remete sempre a outro início de romance. No entanto, ele não desiste porque a busca pela satisfação da curiosidade significa prazer. Adélia Menezes, ainda no seu ensaio sobre *1001 Noites*, reconhece no adiamento do prazer, a cultura:

*[...]. Pois uma das coisas que diferenciam o homem do animal é exatamente isso: a capacidade de postergar a realização do prazer. E assim temos a curiosidade do Sultão extremamente bem administrada por Scherazade, com sua técnica de suspense. (MENESES, 1995, p. 47-48).*

Mas não é somente a curiosidade e a memória que servem de artimanhas para seduzir o Leitor personagem e o leitor empírico em Calvino. Assim como em Sherazade, o autor-criador lida com o desejo. É ainda Adélia Menezes que esclarece:

*[...]. E todos sabemos quer o Desejo não tem objeto que o aplaque; uma vez cumulado, ele ressurgue, desperto do outro, e assim sucessivamente. Não tem objeto que o supra, que o satisfaça, que o cumule. [...] O objeto do desejo está sempre além, sempre adiante, visa sempre um além que escapa: é isso que nos conta a história de Scherazade e do Sultão de todas as Índias. (MENESES, 1995, p.49-50)*

O desejo de terminar a leitura do livro iniciado vem juntar-se a outro tipo de desejo evocado pelo Leitor, desde o encontro com Ludmila:



[...]. Sua leitura não é mais solitária: pense na Leitora, que neste exato momento também está abrindo o livro, e eis que ao romance a ser lido se sobrepõe um possível romance a ser vivido, a sequência de sua história com ela, ou melhor, o início de uma possível história. Veja como você está mudado, antes afirmava preferir o livro, coisa sólida, que está ali, bem definida, que se pode desfrutar sem riscos, à experiência vivida, sempre fugaz, descontínua, controversa. Significaria então que o livro se tornou um instrumento, um canal de comunicação, um lugar de encontro? Nem por isso a leitura exercerá menos influência sobre você; pelo contrário: algo se acrescenta aos poderes dela. (CALVINO, 1999, p. 39).

A citação evidencia novamente os traços da composição da moldura frente ao conjunto dos dez enredos pelos quais o Leitor e a Leitora são guiados, em busca de satisfazer o desejo do desfecho da narrativa.

Em Sherazade, o tema da morte, a superação da punição coletiva do feminino, também será, pelo poder da literatura, redirecionado ao amor. O Sultão se apaixona pela contadora de histórias, e ela o cura porque também já o ama.

Mara Mauri Jacobsen<sup>157</sup> abre o seu artigo portando uma chave de leitura que é a invocação à musa, no capítulo 6. Retomando a tradição retórica clássica, a Musa em *Se um viajante* é a Leitora e as várias outras personagens femininas que são citações dela. O desejo de um prazer sempre insatisfeito é a questão central que move o romance *Se um viajante* na figura de Ludmilla e na sua hiperbólica paródia da Sultana que reaparece como uma insaciável leitora. A multiplicidade das imagens da Leitora constitui uma transcendência em favor das funções mesmas da leitura, como matriz do desejo do qual origina e a direção para a qual tende a escritura.

Entre um esquema que projeta o mal da mistificação, a negatividade absoluta do poder apócrifo e o da polícia paralela, encontra-se o Leitor ingênuo e a Leitora insatisfeita. A imagem da positividade pode ser encontrada tanto na figura da Leitora, na moldura, quanto nas mulheres que formam os triângulos amorosos nos *incipits* de romances. Embora nem sempre positiva em todos os romances, a mulher sempre representa o objeto de desejo, de disputa como a leitura. A Leitora é eleita por Calvino como sua verdadeira personagem, numa clara sinalização de uma aposta numa civilização futura, em que as mulheres serão as responsáveis pela construção de um mundo de valores.

---

<sup>157</sup> JACOBSEN. M, Maura. *La Formazione della contigenza: Se una notte d'inverno un viaggiatore e il racconto lacaniano sull'amore*. In: QUADERNI d'italianistica. Volume XIII. N. 2, Roma, 1992.

## CONCLUSÃO

Resta-nos agora prender alguns fios do complexo sistema de redes em *Se um viajante* que tecem as argumentações de nossa tese, no encaixe da escrita da leitura e da leitura da escrita como faces constituídas dialogicamente pela angústia e pelo prazer na arquitetura polifônica do romance de Italo Calvino. A interpretação realizada sob a perspectiva do romanesco bakhtiniano almeja preencher uma lacuna na crítica realizada sobre *Se um viajante*. O nosso trabalho apresenta-se como resposta a uma queixa implícita do autor Calvino em relação à ausência de uma interpretação voltada detidamente para o romanesco. Esperamos ter cumprido o propósito de recolocar essa obra no lugar do diálogo profundo e perene do tempo grande do romance, ao lado dos grandes gênios da literatura. Foi esse o ideal que nos movimentou desde o início de nossa aventura interpretativa. Retomamos alguns momentos da escrita da tese para dar a devida coesão do percurso.

Nos capítulos introdutórios, apresentamos algumas contribuições dos trabalhos críticos que nos possibilitaram delimitar e avançar rumo ao norte de nossa abordagem. Estudar os perfis de leitores e autores calvinianos foi um forma de revolver o terreno para fertilizar a entrada dos autores e leitores-personagens e guiá-los às acidentadas travessias da escritura e da leitura. Ao estudar a forma do conto e a importância da moldura, a intenção foi destacar a posição discursiva da moldura como instância decisiva no percurso interpretativo da obra. Nos capítulos do desenvolvimento, discorremos sobre a multiplicidade nas variedades formais e no sentido filosófico, e sua estreita conexão com o conceito de dialogismo e polifonia. A não finalização e o inacabamento resultou num aliado para o desenvolvimento do tempo e espaço na perspectiva cronotópica possibilitando-nos a compreensão da escritura e da leitura inscritas no tempo grande da literatura.

O capítulo sobre o plurilinguismo abre-se às formas da metaficção e do humorismo. A primeira retoma e aprofunda as reflexões sobre os romances autoconscientes contemporâneos; o humor encontra na leveza o enfoque especial de *Se um viajante* e consolida a perspectiva dialógica, que se desdobra nos movimentos intrínsecos e extrínsecos, com a culminância na arquitetura polifônica da obra. Nos desenhos das faces dialógicas da obra, os movimentos da escritura da leitura nos opostos complementares da angústia e do prazer nos informam sobre as possibilidades contingenciais da formação dos leitores protagonistas e empíricos pela via prazerosa da leitura e renova o ato da escritura com o permanente apelo da angústia do autor-

criador, mas também do autor empírico que se debruça permanentemente sobre o ato da escritura literária que seja presença ativa na história.

A literatura está situada, para Calvino, num grau de qualidade de educação insubstituível. Qual seria, portanto, o possível saber acenado pela obra? Se for possível falar em formação, é aquela contingencial, que se volta para homens e mulheres no intuito tanto de ensinar-lhes como com eles aprender. A literatura, num mundo saturado pela proliferação de mensagens e imagens midiáticas, invadindo todas as dimensões da vida, também sofre os impactos da saturação das linguagens, no entanto deve mirar indiretamente a cabeça da medusa de nossos tempos e converter a linguagem pasteurizada em prosa e poesia, trazê-la como material e ressignificá-la nas conjunções dialógicas, no concerto de um mundo polifônico. Calvino acredita nessa possibilidade; é por isso que o escritor Silas Flanery, também referência do senhor Palomar, vive intensamente o bloqueio nos confrontos com a narrativa, para o qual *Se um viajante* representa uma solução tanto quanto para Calvino. O termo viagem se refere não apenas à invocação ao desejo da leitura, mas também à premissa áspera das reflexões sobre as dúvidas e as incertezas do escrever.

A poética de Italo Calvino sustenta-se na concepção de um conteúdo ficcional, cujo núcleo é o próprio conhecimento e sua forma privilegiada de apreensão – a leitura e seus desdobramentos. Basta observarmos as surpreendentes formas narrativas, a paixão que os personagens vão desenvolvendo pela narração, pela leitura e pela escritura das histórias. As aventuras de seus personagens geralmente estão ligadas ao ato potencial de se enamorarem pelas formas diversificadas do conhecimento. Os melhores companheiros são sempre os livros e as narrativas: que ora estão lendo ora estão escrevendo, ora narrando, compondo sentidos na vida e da vida retirando sentidos composicionais.

Os problemas colocados por Calvino, tanto na moldura quanto nos romances inseridos, não resguardam, segundo Mara Jacobsen, apenas as relações mundo-representação ou mundo-função, mas, sobretudo a relação mundo-nada. Cita como exemplo o mundo do protagonista do romance inserido *Qual história sem fim lá embaixo?*, cujo drama é o vazio, que é cada vez mais vazio. Para a ensaísta, a área de vertigens e obscuro pressentimento não é um lugar à margem na poética de Calvino, mas se constitui uma característica essencial no percurso do escritor italiano.

Em *Se um viajante*, o desejo e o nada estão presentes, e é disso que se fala: são dois opostos para conjugar, que devem conviver mesmo nas suas irreduzíveis diversidades. O

romance inteiro *Se um viajante* se sustenta na hipótese: entre a cotidianidade da moldura e a leitura, está o espaço da ilusão. A via de fuga do Leitor e da Leitora é na página na qual se escrevem mundos possíveis – a tensão é entre realidade e imaginário, cidades visíveis e cidades invisíveis, vilarejo e castelo. Mas nos romances inseridos ou na moldura o personagem é aquele que vive sobre o abismo do nada.

Deve-se colocar, por fim, o problema que ganha forma no romance de Calvino: como conjugar a necessidade e a impossibilidade, o sempre e o jamais, a ilusão e a realidade? É possível um saber daquela região na qual a ordem se encontra com a desordem, o global com o local, o igual com o diverso? É possível um saber da contingência?

É em tal direção que se coloca *Se um viajante*, e nos vem sugerido por Calvino no capítulo 8, que constitui o núcleo gerativo do romance. A crise de sentido do escritor Silas Flannery situa-se na impossibilidade de conjugar dois programas opostos. De uma parte, o escritor que diz: “[...] a única verdade que posso escrever é aquela do instante que vivo”; da outra, o mesmo escritor insatisfeito que afirma: “[...] mas eu não creio que a totalidade esteja contida na linguagem; o meu problema é aquilo que resta fora, o não escrito, o não-escrevível”. É, ainda, e sempre, a parábola de Calvino da “náusea” da “vertigem”, e se o primeiro programa, aquele de “descrever” o instante estava com *Palomar* praticamente exaurido, o desafio de hoje torna-se o romance do não escrevível, que faz da contingência testemunha do não escrevível.

Jacobsen retoma Lacan para construir, edificar lá onde as teorias se enfraquecem. Se não somos mais racionalmente fortes, isso não significa a perda total do sentido. Trata-se de olhar a experiência: necessidade e impossibilidade, segundo Lacan, podem e devem conjugar-se, uma e outra, nos seus cruzamentos, mudando identidade. E o sujeito com eles.

Para Lacan, o importante disso que é revelado do discurso psicanalítico está na relação entre o saber e o amor. É na relação de amor que dois saberes inconscientes se encontram; o saber inconsciente da necessidade (da idealização do amor no sempre) e da impossibilidade que é, ao contrário, do real. Lacan define com a fórmula “não cessa de escrever-se” o “necessário”, que não é real. O real é caracterizado pela “impossibilidade”, isto é, de um conhecimento, de um gozo, prazer sempre inadequado em comparação ao saber inconsciente.

A contingência parece ser vista por Lacan como isso que não cessa de escrever-se, é o resultado de uma conciliação entre dois opostos, rendição possível de seus recíprocos

enfraquecimentos. A contingência parece ser vista por Lacan como o produto de uma maturidade do inconsciente em grau de reconhecer a impossibilidade e a ilusão e de construir sobre isso um sentido que não se apresenta nem como renúncia nem como compromisso. O seu encontro surge de fato sobre o ocultamento da impossibilidade ou sobre renúncia da ilusão, mas conserva em si os traços de ambos. O necessário, o sempre, vem suposto na contingência na única forma possível, como "substituição" que se opera em um momento de "suspensão". É nesse momento que cada amor, não sobrevivendo, sustentado naquele "cessa de não se escrever", tende a fazer passar pela negação ao "não cessa, não cessará". Essa condição vem descrita por Lacan em termos de drama e de destino.

Assim é para o protagonista de Calvino no último dos romances interrompidos *Qual história espera seu fim lá embaixo?* É uma história sobre o encontro do sempre e do jamais, do necessário (isso que não tem fim) e do impossível (isso que deve acabar). O romance deve acabar, a história do Leitor e da Leitora deve concluir. A voz narrante (aquele aspecto da voz narrante que pegou a forma de um personagem-escritor suspenso no labirinto do próprio conto) deve terminar o próprio discurso.

É o matrimônio final uma rendição à realidade e as suas convenções ou, como o encontro de Lacan, um exemplo daquele traço de conhecimento que permite a existência do real, daquele núcleo de experiências que se criam entre a intuição de um desejo e a percepção de seu limite? Esse saber da contingência é, para Lacan, o destino e o drama do amor. Para Calvino, é a possibilidade de um diverso final, de uma diversa formação.

Ludmilla, com sua demanda insatisfeita de leitora, configura-se como manifesto pungente da necessidade dos escritores e poetas, seres imprescindíveis num mundo que atingiu o máximo de superficialidades e dicotomizações com o mundo da vida. É preciso abrir caminhos entre a razão cega que Saramago poeticamente nos sinalizou, e resgatar o salto do poeta filósofo que possa nos movimentar no ciclo da vida-morte-vida como ciclo imprescindível da graça de viver. A arte é a utopia necessária de buscar entre as pedras no caminho da realidade o lugar da nossa existência indagadora de sujeitos.

Assim presto homenagem a Calvino, autor deliciante e mestre imprescindível de meus novos horizontes de leitora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS LITERÁRIAS E CRÍTICAS DE ITALO CALVINO

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *A combinatória e o mito na arte narrativa*. In: \_\_\_\_\_. *A atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cibernética e fantasmas*. Anotações sobre a narrativa como processo combinatório. In: *Saggi*, v. I. Milano: Mondadori, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *O dia de um escrutinador*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 274p.

\_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *O desafio ao labirinto*. In: *Saggi*, v. I. Milano: Mondadori, 1995.

\_\_\_\_\_. *Um general na biblioteca*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. apud PAMPLONI, Geno. Il lavoro dello scrittore. *Atti del convegno internazionale di Firenze*. Garzanti, 1988, p.18.

\_\_\_\_\_. *Album Calvino*. A cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. 1998.

\_\_\_\_\_. A combinatória e o mito na arte narrativa. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades. 1977.

\_\_\_\_\_. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. Cia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *A palavra escrita e a não escrita*. O Estado de São Paulo, n.197, ano III, 18 mar. 1984.

\_\_\_\_\_. “Ludmilla sono io”, *Se una notte d’inverno un viaggiatore: l’autore risponde ai suoi critici*, “Tuttolibri, 28 luglio, 1979, 3.

\_\_\_\_\_. *Romanzi e racconti* (Vol. I, II e III). A cura di Claudio Milanini. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991.

\_\_\_\_\_. *Saggi* (Vol. I e II). A cura de Mario Barenghi. Milano:Arnoldo Mondadori Editore, 1998.

\_\_\_\_\_. *Prose et anticombinatoire. Oulipo: atlas de literature potentielle*. Paris: Gallimard. 1988.

CALVINO, Italo. *Los libros de los otros*. Trad. Aurora Bernardez. Barcelona: Turquets Editore, 1994.

\_\_\_\_\_. *Pavese: ser e fazer*. Caderno Mais! Folha de São Paulo, p.17-18, 6 de maio 2001.

\_\_\_\_\_. *Piccola guida Allá piccola cosmogonia*. In: QUENEAU, Raymond. *Piccola cosmoginia portatile*. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1988.

\_\_\_\_\_. *Começar e acabar. Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1995.

\_\_\_\_\_. *Se una notte d’inverno un narratore*. Rivista Alfabet, nº 8, Anno 1. Milano: 1979.

## **SOBRE ITALO CALVINO E SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO**

ARMONY, Adriana. *As metamorfoses do leitor: o leitor em Machado de Assis e Italo Calvino*. Dissertação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1995.

BARENGHI, Mario. *Calvino*. Profili di storia letteraria. Andrea Battistini. Bologna: Il Mulino, 2009.

BARONI, Giorgio. *Italo Calvino: introduzione e guida allo Studio dell'opera calviniana*. Firenze: Le Monnier, 1988.

BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1996.

BENUSSI, C. *Introduzione a Calvino*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

BERIO, Luciano. *La musicalità di Calvino*. Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. A cura di Giorgio Bertone. Atti del Convegno Nazionale di Studi di San Remo, 1996, p. 115.

BERNARDINI, Francesca. *I segni nuovi di Italo Calvino*. Da "Le cosmicomiche" A "Le città invisibili". Roma: Bulzoni Editore, 1977.

\_\_\_\_\_. *La narrativa del'ultimo Calvino: Tra racconto e romanzo*. In: AVANGUARDIA. Rivista di Letteratura Contemporanea. N° 4 ANNO 2°, Ed. Pagine, Roma, 1997, p. 6

\_\_\_\_\_. *Calvino, Se il mondo continua*. Rivista Il Ponte. Roma, 1980, p. 249.

BERTONE, Giorgio. *Italo Calvino: Il Castello della scrittura*. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1994.

BONURA, G. *Invito Allá lettura di Italo Calvino*. Milano: Mursia, 1974.

BOTTINO, Pescio. *Italo Calvino*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

BRESCIANI, M.C. *Uno spazio senza miti: scienza e letteratura*. Quattro saggi su Italo Calvino. Firenze: Le Lettere, 1993.

CALLIGARIS, Contardo. *Italo Calvino*. Milano: Mursia, 1973.

CASTELLUCCI, Paola. *Um modo di stare al mondo. Italo Calvino e l'America*. Bari: Adriatica editrice, 1999.

CLERICI, Luca. FALCETTO, Bruno. *Calvino e o Cômico*. Milano: Marcos y Marcos, 1994.

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

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?* Dissertação, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 1996.

CHIARELLI, Stefannia. *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino: uma alegoria contemporânea*. Caxias do Sul: Educs, 1999.

D'AMBROSIO, Matteo. *Italo Calvino e il gioco di parole*. La regola è questa. La letteratura potenziale. Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, Anno: 2002, pp.1.

DI FAZIO, Margherita. *Narrare. Percorsi possibili*. Ravenna, Ed. Longo, anno: 1989, p. 273.



FERRETI, Gian Carlo. *Le avventure Del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*. Lecce: Piero Moreni, 1997.

FRASSON-MARIN, A. *Italo Calvino et l'imaginaire*. Genève-Paris: Slatikine, 1986.

GABRIELE, Tommasina. *Italo Calvino: eros and language*. London and Toronto: Associated University Press, 1994.

GARAY, Elisabeth Sánchez. *Italo Calvino: voluntad y ironia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GUGLIELMI, Angelo. *Domande per Italo Calvino*. Rivista Alfabetà, n° 6, Anno 1. Milano, 1979.

IOZZI, Adriana. *A poética da reescritura*. Dissertação, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) USP, São Paulo, 1998.

KLEINGUT DE ABNER, Berta. *Lectores y lecturas em "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*. Esperienze letterarie. Rivista di critica e di cultura. (ESL). Anno. 17, n° 02, pp. 31-45.

LO CASTRO, Giuseppe. *L'inizio e sue trame*. Vibo Valentia, Monteleone, 1997, pp. 159-178.

LONGO, Nicola. *Il peso dell'imponderabile*. Roma: Euroma, 1988.

LONGOBARDI, Monica. *Parlar coperto: le scritture segrete e il poliziesco oulipiano*. Il lettore di provincia. Testi, ricerche, critica (LEP). Anno: 33 (2002), n° 2, p. 3-25.

LOMBARDI, Andrea. *A verdadeira história do narrador*. Tese, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) USP, São Paulo, 1994.

MAURI JACOBSEN, Mara. *La "Formazione" della contigenza: "Se una notte d'inverno" e il "racconto" lacaniano sull'amore*. Quaderni d'italianistica. Revue Officiel de la Societ  Canadienne pour les  tudes italiennes. (QIT). Anno: 13 (1992), n° 2, pp. 217-230.

MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua*. Saggio su Italo Calvino. Milano: Garzanti, 1990.

MORAES, Mariza Silva. *Italo Calvino e a aventura de narrar*. Dissertação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1994.

MUSSARA-SCHOROEDER, Ulla. *Il labirinto e La rete*. Roma: Bulzoni Editore, 1996.

ODIFREDDI, Piergiorgio. PERRELLA, Silvio. *Sguardi su Calvino*. Il lettore di provincia. Testi, ricerche, critica (LEP). Anno: 33 (2002), n° 113-114, pp. 131-139.

ODIFREDDI, Piergiorgio. *Se una notte d'inverno un calcolatore*. La regola   questa. La letteratura potenziale. Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, Anno: 2002, pp. 146-160.

PAMPLONI, Geno. *Il lavoro dello scrittore*. Ati Del convegno internazionale di Firenze. Garzanti, 1988, p. 18.

- PESCIO, Bottino, Pescio. *Italo Calvino*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.
- PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora Universidade Federal de Goiás (UFG), 1997.
- PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Economica Laterza 534. Bari: Editori Laterza, 2010.
- PETRUCCIANI, Mario. *Scienza e letteratura nel secondo novecento*. Milano: Mursia, 1978.
- POLACCO, Marina. *Se una notte d'inverno un viaggiatore: il testo e i suoi modelli*. Annali della Scuola Normale Superiori di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia (SNP). Anno: S.3, 21 (1991), n° 3-4, pp. 995-1029.
- RE, Lucia. *Calvino and the age of neorealism*. Standford: Associated University Press, 1990.
- RODRIGUES, Augusto. *Cidades, invisíveis cidades: leituras e poesia, devaneio e história em Italo Calvino*. Universidade Federal de Goiás, 2003.
- REHEM, Reheniglei Araujo. *O processo criativo de Italo Calvino em Se um viajante numa noite de inverno*. Dissertação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, 2000.
- ROELEN, Nathalie. *L'odissea di uno scrittore virtuale*. Firenze: Franco Cesari Editore.
- ROSSO, Nadia. *La lettura sensuale e molteplice: per un contributo al concetto di performance in Italo Calvino*. MANTICHORA. Rivista annuale internazionale peer-reviewed – reg. Trib. Me 9/10 – n. 1 dicembre, 2011. [www.mantichora.it](http://www.mantichora.it)
- SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colore*. In: *Instrumenti critici*, ottobre, 1979.p. 177.

## REFERÊNCIA COMPLEMENTAR

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. I - magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOHR, Niels. *Física atômica e conhecimento humano*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *Os 100 escritores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Polifonia e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s.d.

\_\_\_\_\_. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. Alguns aspectos do conto. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Continuidade dos parques. In: *Final do jogo*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

CURRIE, Mark (Ed.). *Metafiction*. London: Longman, 1995.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 158p.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. Trad. Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

EMERSON, Caryl; MORSON, Gary. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FUENTES, Carlos. Cervantes, ou a crítica da leitura. In: -. *Eu e os Outros*. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 65-90.

GADDA, Carlo Emilio. *Aquela confusão louca da via Merulana*. Trad. Aurora F. Bernadini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Record, 1992.

HABERMAS, Jurgen. *Pensamento pós-metafísico*. Trad. Flávio Beno Siebenechler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Kant und da Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1929.

HEISENBERG, W. *A parte e o todo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

HEJMANOWSKI, Pawel. *Espelhos distorcidos: o romance At Swim-Two-Birds de Flann O'Brien e a tradição literária irlandesa*. 2011. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. In: RIBEIRO, G. Ana Paula; SACRAMENTO, Igor. (Orgs). *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V.2 Trad. Johannes Krietscher. São Paulo: Ed. 34. 1999.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Espaço e imagem: teoria do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana L. A. Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRYSINSKI, Wladimir. *Comparación y sentido. Varias focalizaciones y convergências literarias*. Lima: Fundo Editorial UCSS, 2006.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Tereza Bulhões e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LaCAPRA, Dominick. Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco. In: RIBEIRO, G. Ana Paula & SACRAMENTO, Igor. (Orgs). *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

L'ENCICLOPEDIA DELLA LETTERATURA. Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 2001.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MENESES, Sarom S. de. *Narrativa hipertextual híbrida – Role Playng Game*. Criando dimensões da realidade promovendo o reencantamento do mundo. Dissertação (mestrado). UnB. Brasília: 2004.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

NUTO, João Vianney, C. *O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade*. Rodas de conversa bakhtiniana - o pensamento bakhtiniano na atualidade. São Carlos: Pedro e João, 2009, v., p.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia*. Bakhtiniana: revista de estudos do discurso, v. 1, p. 139-142, 2011.

PAES, Jose Paulo. *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor? In: \_\_\_\_\_ *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 19-37.

\_\_\_\_\_. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In: -. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 85-114.

\_\_\_\_\_. *Memoria e tradición*. In: CONGRESSO ABRALIC, 2,1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991, p. 60-66.

\_\_\_\_\_. *Una Proposta Para el Nuevo Milenio*. In: *Margens – caderno de cultura*, n.2, outubro, 2001. Belo Horizonte.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. Trad. Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Trad. Luís Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RIBEIRO, G. Ana Paula; SACRAMENTO, Igor (Orgs). *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SIEWIERSKI, Henryk. Correntes e perspectivas da teoria da literatura no século XX. In: *Um século de conhecimento: arte, filosofia, ciência e tecnologia no século XX*. Simon, SAMUEL (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011, p.1255-1281.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London & New York: Methuen (New accentes), 1984. Vii , 176 p.

ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.

\_\_\_\_\_. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2001, 131 p.