

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

ISABELLA MIDENA CAPELLI

INCURSÕES TEÓRICAS E FICCIONAIS DE
ITALO CALVINO EM *SE UM VIAJANTE NUMA*
NOITE DE INVERNO

ARARAQUARA – SP
2016

ISABELLA MIDENA CAPELLI

**INCURSÕES TEÓRICAS E FICCIONAIS DE
ITALO CALVINO EM *SE UM VIAJANTE NUMA
NOITE DE INVERNO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan.

Bolsa: CNPq.

Araraquara - SP

2016

Capelli, Isabella Midená
Incursões teóricas e ficcionais de Italo Calvino
em Se um viajante numa noite de inverno / Isabella
Midená Capelli – 2016
96 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Calvino, Italo. 2. ficção. 3. metaficção. 4.
leitor. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ISABELLA MIDENA CAPELLI

INCURSÕES TEÓRICAS E FICCIONAIS DE ITALO CALVINO EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Bolsa: CNPq

Data da defesa: 31/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara – SP.

Membro Titular:

Profa. Dra. Maria Gloria Cusumano Mazzi

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara – SP.

Membro Titular:

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto – SP..

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais e à minha irmã,
pelo apoio, compreensão e amor de sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pela orientação, pela confiança inicial, pela atenção e pelos ensinamentos ao longo desse anos de pesquisa.

À Profa. Dra. Maria Gloria Cusumano Mazzi, de cujas aulas me lembro com muito carinho, por ter guiado minhas primeiras leituras de Calvino e aceitado compor a banca examinadora.

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, pela leitura atenta e valiosas sugestões feitas durante o exame de qualificação.

Às minhas queridas Samanta, Andressa, Priscila, Akemi e Susan, pela amizade e presença constantes.

Aos amigos da pós-graduação pelo apoio e companheirismo e, em especial, à Monique, pela amizade e pelas tardes de estudo desde as primeiras páginas do projeto de pesquisa.

Ao CNPq, pela bolsa fornecida para a realização da pesquisa.

“Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo em fatos demasiado conhecidos e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando conforme vivia esse instante, profetizando a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse se vendo num espelho falado.”

Gabriel García Márquez (2012, p. 447)

“Eu me atrevo a insinuar esta solução do antigo problema: “A Biblioteca é ilimitada e periódica”. Se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem).”

Jorge Luis Borges (2007, p. 78-79)

RESUMO

O presente estudo do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, analisa a construção da narrativa e algumas questões dela originadas, a partir, primeiramente, da análise da instância do narrador. Partindo da discussão de textos que tratam das noções de ficção, autor, leitor e leitura, as quais, de diversos modos, protagonizam o romance em pauta, a pesquisa percorre investigações sobre a metaficção, o *fictionismo* e o papel do leitor no texto literário. A análise do romance observa a intertextualidade nas reflexões do narrador, que remetem a ensaios de Calvino, a textos de outros teóricos e a obras ficcionais diversas, e evidencia a repetição dos motivos e a falta de desenlace nas micro-narrativas, o que faz com que o prazer da leitura seja sempre interrompido e adiado, mas amplia o espaço da ficção.

Palavras-chave: hiper-romance, ficção, metaficção, narrador, leitor, intertextualidade

ABSTRACT

This study of the novel *If on a winter's night a traveler*, by Italo Calvino, aims to analyze the arrangement of the narrative and some questions it generates, starting primarily with the analysis of the narrating instance. This research begins with the discussion of texts that deal with the notions of fiction, author, reader and reading, all of which star in the novel at issue, and looks at studies about metafiction, *fictionismo*, and the role of the reader in the literary text. The analysis of the novel looks at the intertextuality in the narrator's thoughts, which allude to essays by Calvino himself, essays by other critics and various fictional works, and indicates the repetition of motives and the lack of denouement in the micro-narratives, which interrupts and delays the pleasure of reading, but expands the fictional space.

Keywords: hyper-romance, fiction, metafiction, narrator, reader, intertextuality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. Os sinais da teoria na ficção	12
2. As configurações do <i>ficcionismo</i>	22
3. A presença do autor	27
4. Leitores e leituras (o Leitor-Modelo de Umberto Eco)	30
5. O catálogo estilístico de romances (considerações autorais de Calvino)	36
6. Um passeio pelo romance <i>Se um viajante numa noite de inverno</i>	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	90
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	92
ANEXOS	
Anexo A – Esquema de <i>Se um viajante numa noite de inverno</i>, por Calvino	96

INTRODUÇÃO

O desejo de estudar o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino, é antigo. Concretizou-se vários anos depois de um primeiro trabalho acadêmico, curto, e ora nos aproxima apenas de uma fração da complexidade do romance. A genialidade da obra, entretanto, nunca deixou de nos intrigar. Da primeira leitura, ingênua, permaneceu a sensação de deslumbramento, a impressão de um mergulho no universo de Italo Calvino, sem muito fôlego e sem ter como recuperá-lo no curso da leitura do livro.

Nesta dissertação, que resulta, primeiramente, de fascínio pessoal pelo romance, visamos apresentar impressões daquela primeira e ingênua leitura, somadas às leituras posteriores, mais maduras e mais amparadas teoricamente, de modo a traçar paralelos entre a riquíssima narrativa calviniana e suas possíveis fontes de inspiração e de nossa admiração. Nosso estudo observa a construção da narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* e questões dela originadas, a partir, primeiramente, da análise da instância do narrador.

O modo como a narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* é estruturada e desenvolvida provoca estranhamento imediato, desde o início; o narrador dirige-se constantemente aos leitores utilizando-se do pronome “você”, e aparenta ora guiá-los na leitura do romance, ora narrar-lhes a própria leitura, simultaneamente. A proposta remete a Sterne, que em seu *Tristram Shandy* (1759) pretendia extremar “a premissa realista de uma correspondência absoluta entre literatura e realidade, [tentando estabelecer] um equivalente temporal absoluto entre seu romance e a experiência do leitor com relação ao livro.” (WATT, 2010, p. 312). Em Calvino tal premissa é multiplicada e potencializada. O método é profuso e desafiador, a priori, em grande parte devido à alteridade dos referenciais dos pronomes no discurso; no momento em que uma compreensão inicial se torna possível, há uma mudança brusca, de um capítulo para outro. Essas mudanças despertaram nosso interesse desde a primeira leitura do romance.

Calvino, durante sua residência em Paris (1967-1980), envolveu-se com o Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), grupo literário-matemático que pretendia explorar a potencialidade da literatura através da elaboração e utilização de regras formais rígidas, restrições, ou *contraintes*. Nos experimentos literários do Oulipo (BOTTA, 1997), a ciência, além de fonte de inspiração, torna-se o princípio de organização dos materiais linguísticos e narrativos. O escritor explora, por meio da permutação e combinação de um conjunto de dados e códigos, as possibilidades implícitas em seu idioma. A literatura, nessa concepção,

não é produto de inspiração romântica exterior, mas sim da criação intencional e meticulosa de novas estruturas ou formas que exploram o potencial encoberto da linguagem cotidiana.

Nas *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), Italo Calvino apresenta a Multiplicidade como valor literário a ser preservado, e compartilha sua visão do romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, as pessoas e as coisas do mundo. O hiper-romance, na proposta de Calvino, apresenta uma estrutura acumulativa, modular, combinatória, que explora a multiplicidade potencial do narrável, e o romance em pauta é exemplo disso. Nele, é possível, ademais, observar indícios de várias reflexões apresentadas posteriormente nas *Seis propostas para o próximo milênio*, o que direcionou nossa pesquisa também às outras obras ensaísticas de Calvino, *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade* (1980) e *Por que ler os clássicos* (1991), coletâneas de textos escritos por Calvino ao longo de sua carreira. Desse modo, notamos que o narrador de *Se um viajante numa noite de inverno* reflete a leitura, a literatura e outras questões desse universo de maneira consonante ao Calvino ensaísta.

Nosso ponto de partida é a discussão de textos que tratam das noções de ficção, autor, leitor e leitura, as quais, de diversos modos, protagonizam o romance em estudo. No primeiro capítulo, procuramos entender os sinais, dentro do texto literário, que apontam para a ficcionalidade do mesmo; tratando-se de um texto autorreflexivo e, conforme a definição de Hutcheon (1991), narcisista, buscamos explicar como a metaficção, de acordo com Waugh (1993) e Bernardo (2010), ou o *ficcionismo*, conforme Ceia (2007), ocorrem no romance em pauta.

O segundo capítulo apresenta a noção de *ficcionismo* divulgada na recente obra *A construção do romance* (2007), de Carlos Ceia, que traz perspectivas interessantes ao nosso trabalho. O *ficcionismo* abrange várias características presentes no romance em questão, incluindo a metaficção, o experimentalismo e a autorreflexividade. Ceia também apresenta a ideia de romance poliândrico, no qual há, além da polifonia de vozes, uma polifonia de gêneros, textos e histórias, característica notável em *Se um viajante numa noite de inverno*.

No terceiro capítulo, examinamos a noção de autor, voltados para a modernidade, a partir das concepções de Foucault (1992) e Barthes (2004), ou seja, da ideia que o autor cede espaço à escritura, ao texto, numa atitude literária em que o sujeito da enunciação não preexiste a ela, mas trabalha por ela. O texto, sendo um espaço de dimensões múltiplas, é um tecido de citações, característica que observamos no romance em estudo; há, em *Se um*

viajante numa noite de inverno, ecos da produção ensaística de Calvino, unidos aos ecos de suas leituras de diversas obras de ficção, o que nos leva a analisar a presença do autor, ou da sua personalidade, produto da escritura, no romance em pauta. A afirmação de Ceia (2007) faz-se pertinente, então, ao mostrar que o romancista, em obras nas quais figura o *fictionismo*, sabe que deve participar do jogo ficcional.

O quarto capítulo é destinado ao estudo do leitor e da leitura e suas representações, observadas no romance em questão. Neste, a presença do leitor na história, como interlocutor do narrador e como personagem, é, de ambos os modos, fundamental à construção da narrativa. Aliadas a isso estão as representações de leitura recorrentes no romance, já instauradas desde seu parágrafo inicial. A obra *Lector in fabula* (1979), de Umberto Eco, baseia nosso estudo nesse âmbito, unida às concepções de leitura apresentadas por Barthes e Compagnon.

No quinto capítulo, exploramos um comentário do próprio Calvino sobre seu romance, incluso no apêndice de nossa edição. Calvino responde a um crítico literário, Angelo Guglielmi. Interessa-nos, principalmente, a caracterização de cada micro-narrativa romanesca e o procedimento de Calvino de adotar vários estilos diferentes de escrita. O autor também apresenta um esquema seu para explicar os caminhos seguidos na criação do romance, que será referenciado na dissertação.

A análise apresentada no sexto capítulo busca mostrar, em *Se um viajante numa noite de inverno*, a intertextualidade observada nas reflexões do narrador do romance, que remetem a ensaios de Calvino, a textos de outros teóricos e a obras ficcionais diversas. A nosso ver, há uma projeção de Calvino na voz do narrador principal do romance. Este, por sua vez, utiliza máscaras diferentes a cada micro-narrativa romanesca encaixada na narrativa principal; as máscaras narrativas, entretanto, não o escondem completamente, já que as reflexões, não pertinentes às máscaras, são mantidas nas narrativas. Ademais, procuramos, na análise, evidenciar a repetição dos motivos e a falta de desenlace nas micro-narrativas, o que faz com que o prazer da leitura, para o Leitor, protagonista, e para nós, leitores empíricos, seja sempre interrompido e adiado, de modo que a narrativa não termine e que seu espaço seja o mais amplo possível.

1. Os sinais da teoria na ficção

Umberto Eco, em seu texto “Protocolos ficcionais”, último capítulo da obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994)¹, ao tratar dos sinais da ficção no texto literário, aborda “vários casos em que somos compelidos a trocar a ficção pela vida – a ler a vida como se fosse ficção, a ler ficção como se fosse a vida” (2009, p. 124). Eco faz distinções entre narrativa natural e artificial. A primeira descreve fatos que ocorreram na realidade, ou que o narrador afirma que ocorreram na realidade, ainda que esteja mentindo. Exemplos de narrativa natural são notícias de jornal e textos históricos, dentre outros. Já a narrativa artificial “é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (2009, p. 126).

Segundo o autor, reconhecemos a narrativa artificial graças ao paratexto – as mensagens externas que rodeiam um texto. A palavra “romance” na capa do livro, o nome já conhecido do autor e fórmulas introdutórias como “Era uma vez” são sinais paratextuais típicos da narrativa de ficção. Outro exemplo é o espaço em um jornal dedicado às artes e letras, que também cumpre o papel de paratexto, já que as matérias nele publicadas devem ser consideradas narrativas artificiais, ou seja, ficcionais.

Eco adverte que não é possível determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial, apesar da última ser geralmente julgada mais complexa que a primeira. O autor afirma que não existe um sinal incontestável de ficcionalidade. Pode-se notar, entretanto, que a ficcionalidade revela-se “por meio da insistência em detalhes inverificáveis e intrusões introspectivas” (2009, p. 128), já que tais efeitos de realidade não são suportados por relatos históricos.

Na ficção, porém, as referências ao mundo real são intimamente ligadas e misturadas aos elementos ficcionais, de modo que o leitor se perca no mundo do romance. É o tipo de situação que, segundo Eco, dá origem a fenômenos conhecidos; o mais comum deles é quando o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos artificiais. A partir disso, outra situação é produzida – personagens ficcionais podem migrar de um texto para outro, em um tipo de intertextualidade que as fazem atuar como um sinal de veracidade, confirmando a história que as evocou.

¹ Publicação resultante da participação de Umberto Eco, no ano letivo de 1992-1993, nas *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, um ciclo de seis conferências que se desenvolvem ao longo de um ano acadêmico, na Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusetts.

Em *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), romance de Italo Calvino e objeto de nossa pesquisa, alguns paratextos, além de outros sinais que apontam a ficcionalidade da narrativa, encontram-se também no interior dela, e são numerosos e evidentes desde o seu início; o extratextual é textualizado e, assim, manifesta a metaficcionalidade da obra – o autor não ilude o leitor; pelo contrário, deixa clara a artificialidade do texto e da ficção. O narrador mostra-se ciente dos mecanismos de construção da narrativa de ficção, e ciente dos efeitos daqueles mecanismos no seu leitor – tais efeitos são explicitados na narrativa, simulando o envolvimento dos leitores com o texto ficcional. Desse modo, sinais de uma teoria da narrativa são visíveis em meio à narrativa de ficção e, ainda, compõem a ficção paralelamente à história ali contida.

Gustavo Bernardo (2010, p. 9) explica que a metaficção é um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma. Sua origem é relacionada à origem da própria ficção; exemplo disso são tragédias gregas com seus coros e corifeus, que comentavam a ação dramática coletivamente.

O termo “metaficção” é recente, entretanto, utilizado para designar os novos romances americanos do século XX, que “subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções” (BERNARDO, 2010, p. 39). A metaficção quebra o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, deixando clara a artificialidade do texto e seu processo de composição, mantendo o leitor consciente de que aquilo é um relato ficcional e não verdadeiro.

Ademais, esse tipo de ficção, que chama a atenção sobre sua própria condição ficcional, acaba por refletir sobre a relação entre ficção e realidade. Segundo Patricia Waugh (1993, p. 2, tradução nossa), “esses textos, ao proporcionarem uma crítica de seus próprios métodos de construção, além de examinarem as estruturas fundamentais da ficção narrativa também exploram a possível ficcionalidade do mundo externo ao texto literário ficcional”². Bernardo acrescenta que essa reflexão teórica sobre a literatura amplia-se e abrange uma reflexão filosófica sobre o mundo (2010, p. 47).

Se um viajante numa noite de inverno apresenta um narrador que reflete a ficção, a leitura e várias questões inseridas nesse universo, como veremos a seguir. Já no primeiro

²“In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.” (WAUGH, 1993, p. 2).

parágrafo do romance, somos inseridos abruptamente em seu mundo, e sentimos que nossa experiência de leitura está sendo narrada sincronicamente (2011, p. 11):

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. [...] 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.

A palavra “romance”, seguida do nome real do autor e o título da obra que temos em mãos explicitam o caráter autoreferencial da narrativa. A ficcionalidade da ficção é trazida à consciência do leitor a todo momento. No entanto, o uso da metalinguagem é lúdico, voltado para o humor – o jogo com o efeito de real, além das narrativas encaixadas na narrativa principal e da confusão com os pronomes, que virão a seguir, prendem a atenção do leitor comum através do divertimento.

Mais adiante, quando o leitor, a quem o narrador trata por “você” está prestes a iniciar a leitura, a constatação de que aquele não é um livro extenso o deixa satisfeito (2011, p. 16):

Não, por sorte não é muito longo. Hoje em dia, escrever romances longos é um contra-senso: a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem.

O trecho acima, primeiro indício de que Calvino explora ideias apresentadas em ensaios seus, remete às *Seis propostas para o próximo milênio*³ (1988), em que Calvino discursa sobre alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio. Na segunda conferência, que trata sobre a Rapidez, o autor lembra-se da tradição oral, que preza a economia da narrativa com uma técnica que obedece a critérios de funcionalidade, negligenciando os detalhes inúteis. Calvino assume seu interesse, estilístico e estrutural, pela economia, pelo ritmo e pela lógica essencial com que tais contos são narrados.

³ Em junho de 1984, Calvino foi convidado a participar das *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*: um ciclo de seis conferências que se desenvolvem ao longo de um ano acadêmico, na Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachussets. Daí o título da obra resultante: *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), publicado postumamente por sua esposa, Esther Calvino. A última conferência, que trataria da Consistência, não chegou a ser escrita.

A rapidez que Calvino preza está também relacionada com a verdadeira vocação da literatura italiana (em parte até da americana e sua tradição de *short stories*), que, segundo o autor, é pobre de romancistas e rica de poetas, e deve portanto privilegiar as formas breves, já que “nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” (1998, p. 64).

Nos *incipits*, micro-narrativas romanescas encaixados na narrativa principal de *Se um viajante numa noite de inverno*, percebemos a presença de vários sinais que explicitam a ficcionalidade ora em relação à narrativa principal ou aos próprios *incipits*, ora em relação ao mundo externo. Um exemplo é o que ocorre na segunda micro-narrativa romanesca, “Fora do povoado de Malbork”. O narrador, em primeira pessoa, é um adolescente que se muda para a casa de outra família, em outro povoado, para aprender sobre o funcionamento de máquinas secadoras. Ainda assim, há a continuação do diálogo com o leitor, algo que acena para a narrativa principal, e há também considerações sobre tradução literária, algo que aponta para o mundo externo (2011, p. 43):

[...] 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 [...] 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.

Em outra micro-narrativa romanesca, a última, “Que história espera seu fim lá embaixo?”, vemos um narrador-personagem que está apagando todos os elementos da civilização que o rodeiam, desde as instituições e construções até as pessoas, até encontrar-se em uma planície vasta e deserta (2011, p. 252, grifo nosso):

Há um vento rasante que leva em rajadas de neve os últimos resíduos do mundo desaparecido: um cacho de uvas maduras que parece recém-colhido, [...] uma engrenagem bem lubrificada, uma página que se imaginaria arrancada de um romance em língua espanhola com um nome de mulher – Amaranta.

A página de um romance em língua espanhola com o nome Amaranta é parte da micro-narrativa anterior, “Ao redor de uma cova vazia”; temos, portanto, um sinal de ficção que aponta para outro universo ficcional, este também inserido no contexto maior que é a narrativa principal da obra.

Ademais, na narrativa principal, percebemos que o paratexto apresenta-se nas falas das personagens, quando essas discutem as micro-narrativas – são considerações sobre os autores,

os estilos e os títulos dessas obras fictícias, e antecipam a experiência do Leitor com a micro-narrativa seguinte. Quando, no “Capítulo 2”, o livreiro explica que houve um erro de encadernação, apresenta informações sobre a próxima micro-narrativa a ser encaixada na narrativa: “[...] as folhas do referido volume estão misturadas às de outro livro, o romance *Fora do povoado de Malbork*, do polonês Tatiusz Bazakbal” (2011, p. 35).

Vimos, através de alguns exemplos, o modo como Calvino nos apresenta um narrador ciente de diferentes noções das teorias literárias, que pretende conscientizar os leitores das mesmas noções. É um narrador que pausa sua narrativa para discorrer e refletir a literatura e a leitura; podemos observar que ideias e teorias reais, já conhecidas dos leitores mais avisados, são reescritas e apresentadas por Calvino como elementos de ficção. Isso possibilita, por conseguinte, a leitura do romance, narrativa artificial, como se fosse obra teórica, narrativa natural. Somos compelidos a trocar ficção e teoria, atentos à ironia do autor e à estrutura do romance, para aproveitarmos a leitura.

Ainda sobre a ficção, *Die Fiktion*, de Karlheinz Stierle, texto publicado originalmente no dicionário enciclopédico *Ästhetische Grundbegriffe*⁴, ajuda-nos a compreender e localizar o romance de Calvino. Stierle inicia seu texto questionando o que é ficção, e tem a resposta de Wolfgang Iser como decisiva: Iser vê o fictício como parceiro do imaginário, e ambos como momentos de transgressão do real. O fictício torna-se um conceito de relação entre a realidade e o imaginário. Stierle traça, a partir dessa constatação, o percurso da significação do conceito de ficção ao longo dos séculos, mostrando como a origem dos gêneros está vinculada com a sua aceitação ou condenação.

Ao discutir a história do romance entre a Idade Média e o Renascimento, Stierle observa que, depois de Chrétien (segundo Stierle, o verdadeiro descobridor do romance no sentido moderno), abre-se ao gênero uma potencialização estrutural. Os autores procuram imaginar a continuação do mundo do legendário rei Artur, e o romance “o consegue por um movimento narrativo fundamentalmente interminável. Os diferentes mundos do relato se impulsionam uns aos outros, de maneira que o leitor é levado de um ao outro” (2006, p. 41). Esse procedimento é chamado *entrelacement*, um enredamento de fios narrativos diferentes que faz o leitor experimentar “uma graduação imprevisível de mundos, de heróis e seus destinos” (2006, p. 41). Desse modo, “o romance se torna o lugar de uma dinâmica, que o converte na obra de arte ficcional da pluralização” (2006, p. 42).

⁴ Sob a direção de Karlheinz Barck, foi publicado pela J. B. Metzler Verlag, entre 2000 e 2005, compreendendo sete tomos.

Dito isso, podemos considerar o *entrelacement* como procedimento fundamental de Calvino na escritura de seu romance; o encaixe de dez micro-narrativas dentro da narrativa principal e o enredamento dos fios narrativos fazem os leitores experimentarem, através da leitura de apenas uma obra, dez mundos diferentes, potencializando e pluralizando o efeito da ficção e ampliando seu espaço na obra.

Stierle lembra *Dom Quixote* (1605), obra no qual o fictício da ficção converte-se em tema pela primeira vez. Cervantes faz do lugar da ficção na vida objeto de uma ficção. Diz Stierle (2006, p. 51):

O espelhamento da ficção em si mesma é desse modo tão intensificado que Cervantes [...] joga com a multiplicidade das instâncias narrativas, as quais [...] fazem com que este [o relato] se eclipse na incerteza de sua origem. [...] Assim o autor Cervantes concede a palavra a um narrador, que se refere à tradução de um acadêmico, que traduz o texto arábico original de Sidi Hamid Ben Geli, por efeito de que remete à incerteza as instâncias narrativas confundidas. A ficção se torna multificção.

É essa a provável inspiração de Calvino para algo semelhante em seu romance: o Leitor-personagem, em busca da continuação dos (micro-)romances que começa a ler, é referido a vários outros autores, ao livreiro, ao editor, à acadêmica, ao professor universitário, ao tradutor etc. Calvino, como Cervantes, joga com a multiplicidade das instâncias narrativas, e assinalamos um ensaio em que o autor também reflete acerca da questão: “Os níveis da realidade em literatura”⁵.

No ensaio, Calvino reconhece, em todas as épocas e literaturas, obras que se precipitam sobre si mesmas, e observam a si próprias no momento em que são criadas. Ademais, afirma que qualquer discurso sobre os níveis de realidade da obra literária deve considerar o fato de que esses níveis fazem parte de um universo escrito. Daí um romance de múltiplos narradores e múltiplas ficções, que se cruzam e fazem referências a várias outras obras, de teoria ou de ficção, compondo um imaginário pautado nas leituras de toda a vida de Calvino. Além disso, se o romance contemporâneo é enciclopédia, método de conhecimento, e rede de conexões entre os fatos, as pessoas e as coisas do mundo, a obra transcende sua autoria; interessa a intertextualidade, as linhas que se entrecruzam e guiam os leitores a outras obras e outras leituras, como ocorre em *Se um viajante numa noite de inverno*.

⁵ Originalmente uma conferência proferida no Congresso Internacional “Níveis da Realidade” (Florença, setembro de 1978). Publicado em *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade* (

Stierle assinala, ademais, a reflexão de Denis Diderot sobre as possibilidades da imaginação narrativa, e seu romance *Jacques le fataliste* (1796), que “questiona o contrato ficcional entre o autor e o leitor de romances e, em cumplicidade com o leitor, converte o próprio arbitrário dos postulados romanescos em tema” (2006, p. 71). A atenção aos pequenos detalhes confere à escrita maior efeito de realidade, e Diderot utiliza-se disso ao se aventurar pelo espaço do imaginário em seu texto.

Calvino, por sua vez, tem *Jacques le fataliste* como parte de sua biblioteca ideal de clássicos, e evidencia, principalmente, sua riqueza e carga de novidade, que “jamais se terminará de explorar” (2000, p.113).

[...] invertendo aquilo que já então era a intenção principal de todo romancista – fazer o leitor esquecer que está lendo um livro, para que se abandone à história narrada como se a estivesse vivendo –, Diderot põe em primeiro plano o duelo entre o autor que está contando sua história e o leitor que não deseja nada além de ouvi-la.

Calvino atenta para a maneira como Diderot joga com o leitor, abrindo-lhe um leque de possibilidades a cada nó da história como se coubesse a ele escolher a continuação, quando, na verdade, a liberdade de escolha é ilusória, já que todas as possibilidades são descartadas exceto uma. Calvino destaca, na poética de Diderot, o fato de que os livros respondem-se, combatem-se, completam-se reciprocamente, e observamos o mesmo fato como noção importante em *Se um viajante numa noite de inverno*, revelada claramente no final. No penúltimo capítulo do romance, o Leitor dirige-se, finalmente, a uma biblioteca, a fim de tentar encontrar a continuação de todos os romances iniciados até então. Conversa com outros leitores enquanto espera o bibliotecário procurar as obras solicitadas, e mostra a lista de títulos a um deles, que a lê em voz alta (2011, p. 261):

“– *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?’*, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato.”

Ele então ergue os óculos para a testa e diz:

– É, eu seria capaz de jurar que já li um romance que começa assim...

Vemos no diálogo acima e na conexão existente entre as micro-narrativas romanescas, bem como no aspecto que Calvino destacou da poética de Diderot, a manifestação, no texto fictício, de uma das sugestões capitais que o autor apresentou em *Seis propostas para o*

próximo milênio. No último capítulo, em que Calvino discorre sobre a Multiplicidade, e compartilha sua visão do romance contemporâneo como enciclopédia e como rede de conexões entre fatos, pessoas e coisas, o autor afirma que “a excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura” (1998, p.127). A literatura, para Calvino, só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, e seu grande desafio é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

Na visão do autor, não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice. Os romances modernos mais admiráveis nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão – considera-se a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. Calvino recorda-se de James Joyce, que realizou a enciclopédia dos estilos, capítulo por capítulo de *Ulysses* (1922), ou canalizando a multiplicidade polifônica em *Finnegans Wake* (1939).

Calvino apresenta, em seguida, exemplos de multiplicidade: a) um texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que é interpretável a vários níveis; b) um texto múltiplice, que represente a multiplicidade de sujeitos, vozes e olhares sobre o mundo, ou polifônico, na definição de Bakhtin; c) uma obra que, no anseio de conter todo o possível, permaneça inconclusa, sem contornos delimitados; d) uma obra que proceda por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos, como o pensamento não-sistemático (1998, p. 132).

O autor então fala de sua proposta ao “hiper-romance”, da qual é exemplo *Se um viajante numa noite de inverno*. Revela seu intuito na obra, que foi dar a “essência do romanesco concentrando-a em dez inícios de romances, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum, e que agem sobre um quadro que o determina e é determinado por ele” (1998, p. 134-135). Calvino declara sua inclinação à “escrita breve”, cujas estruturas permitem que o autor alie a concentração da invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas.

Calvino finaliza sua apologia ao romance como grande rede argumentando contra a ideia de que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis, mais se distancia do self de quem escreve, da sinceridade interior (1998, p. 138):

Quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Vale lembrar que experimentação com a estrutura da narrativa em *Se um viajante numa noite de inverno*, romance que demonstra a combinatória acima em vários planos, é consequente do contato de Calvino, na década de 60, com as vanguardas e as teorias estruturalistas francesas, sobretudo os estudos de Roland Barthes, A. J. Greimas e Tzvetan Todorov, e de sua participação no grupo literário OuLiPo.

Stierle, ao tratar do tema, discute Mallarmè, cuja teoria da literatura e poesia elitista enuncia um novo significado para o conceito de ficção, que se lança para a vanguarda literária do século XX (2006, p. 75-76):

A poesia da negação de Mallarmè explicita uma filosofia da linguagem. [...] A poesia não quer florescer como ilusão, ela se mantém na virtualidade do ilusório e a converte no lugar da ficção [...], encontra sua meta ao se manter em si mesma. [...] Mallarmè chegou à sua concepção autoreferencial da poesia como ficção no meio da negação [...] A linguagem e a ficção demonstram sua íntima afinidade.

A partir disso, Stierle aponta a radicalização das tendências autoreferenciais no *nouveau roman* do fim da década de 1960, que insuflou uma nova atualidade ao conceito de ficção: “agora o romance, que assume a consciência de sua natureza verbal, se concebe como ficção” (2006, p. 78). O romance, descobrindo-se como ficção, não segue mais uma ilusão referencial, mas se compreende como texto.

No capítulo “A ficção do mundo como horizonte das ficções”, Stierle reconhece que, na época da imprensa, o romance tornou-se paradigma da ficção e, ao mesmo tempo, paradigma da inquietude da ficção; afirma que “cabe à liberdade do romance como ficção ampliar a experiência contemporânea no imaginário e encontrar, para isso, uma forma narrativa” (2006, p. 82).

O potencial antropológico do romance referencial ainda não está esgotado, segundo Stierle, e a perduração do mundo das ficções permite que o mesmo se converta em objeto de uma ficção de segundo grau – premissa da metaficção de Jorge Luis Borges. Stierle lembra, em especial, o conto “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, publicado em *Ficciones* (1944): “a confusão entre realidade e ficção atinge seu cume na história de Louis Menard, que concebe o plano fantástico de inventar outra vez *Don Quijote*” (2006, p. 82), de modo que ambos os

livros sejam indiferenciados, que a realidade da ficção de Cervantes se funda com a realidade imaginária de Menard.

Destacamos que a própria ideia de hiper-romance, sobre a qual Calvino discorreu na conferência sobre a multiplicidade, tem as *Ficções* de Borges como modelo. Calvino reconhece em Borges uma ideia de literatura como mundo construído e governado pelo intelecto; cada texto de Borges duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, leituras clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas. De acordo com Calvino, nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura como extração da raiz quadrada de si mesma: uma “literatura potencial” (2000, p. 249).

Calvino nota que “para Borges só a palavra escrita [tem] plena realidade ontológica e que as coisas do mundo [existem] para ele somente enquanto remetem a coisas escritas” (2000, p. 249). Sublinha, em especial, o circuito de valores que caracteriza a relação entre o mundo da literatura e mundo da experiência: em Borges, o vivido é valorizado por quanto ele irá inspirar na literatura ou por quanto, a seu modo, repete arquétipos literários.

Essa metaficção, segundo Stierle, “parece produzir um equilíbrio instável entre *fiction* e ficção autoreferencial”, e, assim, fundar uma nova dimensão do fictício (2006, p. 82). Stierle observa que *Se um viajante em uma noite de inverno* é impregnado de referências a Borges e o considera uma demonstração da impossibilidade do romance, mas, ao mesmo tempo, sua afirmação irônica. Pretendemos, no sexto capítulo da dissertação, investigar as referências supracitadas e verificar os aspectos da obra que demonstram a impossibilidade do romance como gênero, mas que também o afirmam.

2. As configurações do *ficcionismo*

A obra *A construção do romance* (2007), de Carlos Ceia, traz perspectivas interessantes para nosso estudo de *Se um viajante numa noite de inverno*, a somar às observações sobre a metaficção. Ceia parte da constatação de que o trabalho de produção da escrita crítica é tão elaborado quanto o da criação literária, exigindo um trabalho igualmente reflexivo. Segundo o autor, “a inventividade faz parte da obra literária, da história da obra literária e da leitura da obra literária” (2007, p. 9-10). No seu livro acima referido, Ceia estuda obras que partilham de uma característica comum que nomeia por *ficcionismo*, ou seja, a tentativa de encontrar um espaço próprio para a teorização do romance dentro do próprio romance.

O *ficcionismo* pode confundir-se com a metaficção, a ficção que reflete sobre si mesma, sobre a própria natureza da ficção. Ceia pretende com a designação *ficcionismo* alargar o horizonte de expectativa do texto ficcional, que interroga não só a ficcionalidade, como faz a metaficção, mas também cria o espaço necessário à experimentação, verificando os mecanismos de construção da narrativa e avaliando o papel de todos os intervenientes no texto de ficção. Em outras palavras, “todos os intervenientes no processo de criação literária podem representar um papel ficcional no texto que fala de si próprio, de quem o escreveu, de quem o lê, de quem o compra, ou de quem o utiliza como herança literária” (2007, p. 15). Ceia classifica como forma de *ficcionismo* também os romances que falam de si próprios como se tivessem consciência autorreflexiva, dos quais, para nós, é exemplo *Se um viajante numa noite de inverno*.

Um romance autorreflexivo é aquele que se refere ao seu próprio processo de criação, de acordo com Ceia (2007, p. 75), e apesar dessa característica ser apontada como marca da literatura pós-moderna, Ceia entende que uma datação dessa literatura não é possível, afinal, a autorreflexividade já estava presente na técnica narrativa de Cervantes em *Dom Quixote* (1605). Do mesmo modo, a metaficção deve ser considerada uma dominante técnica, cuja expressão literária é intemporal. Ceia considera que há dois tipos de autorreflexividade; interessa-nos o primeiro tipo, a metanarrativa, que, de acordo com tal classificação, é “quando o texto de ficção se ocupa dos problemas técnicos e estruturais da narrativa (originalidade, criação literária, escrita literária, função do narrador, do autor, do leitor, organização das acções, fundação do estilo e da linguagem, [...]etc.)” (2007, p. 75). Veremos, no sexto capítulo da dissertação, o modo como essas questões são discutidas no romance de Calvino em pauta.

Ceia considera a intertextualidade uma forma de *ficcionismo*. Após analisar o procedimento em diversas obras, conclui que (2007, p. 112)

O romancista pós-moderno virou-se para as potencialidades da intertextualidade para se salvar na falta de um código de referência que a sociedade pós-industrial lhe nega. Não há mais originalidade, não há mais referencialidade idônea, não há mais fronteiras visíveis entre a ficção e a realidade, entre o publicado e o inédito [...]. Todos estes movimentos se acentuaram alargando consideravelmente o âmbito do trabalho intertextual da ficção contemporânea.

O leitor, ciente das regras do jogo e informado, torna-se cúmplice do texto metaficcional, de acordo com Ceia, “porque nele revê as suas próprias leituras passadas, a tradição literária que é a sua, e as recordações de todos os textos que constituem o seu contrato de leitura pessoal” (2007, p. 110). Desse modo, a intertextualidade, para Ceia, é usada “como encenação da autoria, da originalidade como exigência estética, e do estilo como padrão de avaliação do mérito de um escritor” (2007, p. 110).

A afirmação de Calvino sobre o valor literário da Multiplicidade, na qual o autor defende a tendência da obra literária para a multiplicidade dos possíveis, visto que cada um de nós é uma combinatória de experiências, de informações, de leituras e de imaginações, e vários elementos de *Se um viajante numa noite de inverno*, acenam para o procedimento da intertextualidade como salvação do escritor contemporâneo. Em outro ensaio, intitulado “Diálogo de dois escritores em crise”, Calvino sustenta que (2009, p. 85):

O romance, contudo, é uma planta que não cresce em território já explorado; precisa de terra virgem onde deitar suas raízes. O romance não pode mais ter a pretensão de nos informar sobre como é o mundo; deve e pode descobrir, porém, a maneira, as mil, as cem mil novas maneiras em que nossa inserção no mundo se configura, expressando pouco a pouco as novas situações existenciais.

O contato de Calvino com o pós-estruturalismo e as reflexões e experimentações decorrentes foi a maneira que o escritor encontrou para superar aquilo que considerava como uma decadência do romance, e, além disso, para privilegiar as formas narrativas breves, já que via a necessidade da literatura de focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. Junta-se a isso o interesse de Calvino pela rapidez narrativa das fábulas, e sobre isso, Calvino retoma Propp (2009, p. 198):

Ao estudar as fábulas russas, Vladimir Propp chegou à conclusão de que todas elas eram como variantes de uma única fábula, passíveis de ser decompostas num número finito de funções narrativas. [...] O que se constrói

com base nesses procedimentos elementares pode apresentar combinações, permutações e transformações ilimitadas.

A narrativa como processo combinatório foi experimentada por Calvino em obras como *As cidades invisíveis* (1972), *O castelo dos destinos cruzados* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979). Além da possibilidade de explorar a intertextualidade, como veremos no sexto capítulo da obra estudada, surge outra questão quando pensamos em combinações de narrativas breves no modo de compor um romance. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, as narrativas breves, ou micro-narrativas, são encaixadas na narrativa principal (o *entrelacement* discutido por Stierle), sem sequenciamento, contrariando a expectativa do Leitor (e a nossa) em conhecermos sua continuidade. A narrativa principal, por outro lado, é linear, resguardado o “Capítulo 8”, como veremos adiante; apesar de linear, entretanto, não há referências cronológicas concretas, apenas indicações como “no dia seguinte”. O cronológico não interessa, visto que a intenção da narrativa é de que os leitores empíricos sintam-se contemplados pelo pronome você, e sintam sua leitura simultânea à experiência de leitura que está sendo narrada.

Pensando no processo combinatório de *Se um viajante numa noite de inverno*, a concepção de Ceia do romance poliândrico é particularmente interessante. O romance poliândrico é aquele que possui várias camadas ou tecidos narrativos, que se combinam livremente entre si. Ceia acrescenta à definição de Bakhtin de romance polifônico (2007, p. 96):

Não é apenas de polifonia ou multiplicidade de vozes que falamos nos romances que usam diversas focalizações. Trata-se de fazer variar tanto as focalizações como os gêneros, os sub-gêneros, os textos e os sub-textos, as histórias e as não-histórias num mesmo romance. [...] O romance poliândrico pode incluir a própria discussão especulativa e a metanarrativa da sua gênese, da sua composição e da sua recepção.

Veremos, no sexto capítulo da dissertação, que além dos narradores e focalizações variados, temos outros gêneros, além do romance, incluídos em *Se um viajante numa noite de inverno*. A micro-narrativa “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, em especial, é configurada como um diário, com as indicações dos dias da semana e a narrativa de estilo intimista. Assim, a obra em questão é poliândrica porque nela se encontram os exatos elementos listados por Ceia no trecho supracitado, uma multiplicidade de histórias, gêneros, narradores e focalizações.

Muitas obras contemporâneas, posteriores a Calvino, experimentaram com a narrativa de maneira mais radical, posicionando-se diretamente contra uma tradição para superar o que consideravam formas esgotadas de representação do real. Para Calvino, entretanto, a decadência do romance não se deve apenas à forma narrativa, e sim ao fato de que, em suas palavras (2009, p. 262),

Nunca como antes a narrativa [...] foi tão analisada, desmontada e remontada em seus mecanismos elementares, quer como narrativa oral (mito primitivo, fábula infantil, epopeia), quer como narrativa escrita (conto, romance popular, evento de crônica jornalística) ou narração por meio de imagens (filmes, quadrinhos). Diríamos que o narrar atingiu concomitantemente o ápice do eclipse da criatividade e o cúmulo do interesse crítico-analítico.

O experimentalismo de Calvino, derivado dessa constatação, consiste em brincar com as regras do “jogo romanesco” e reestabelecer “uma comunicação entre o escritor, plenamente consciente dos mecanismos que está utilizando, e o leitor, que aceita o jogo porque conhece suas regras e sabe que não pode mais ser usado como objeto de riso” (2009, p. 262).

Ceia afirma que “a ilusão da sequência é uma estratégia do texto tão importante e tão válida como a condição de coesão ou de coerência para um romance romântico, ultraromântico, realista, naturalista [...] ou qualquer outro que siga em regra as leis da linearidade” (2007, p. 114). Nas palavras do autor, coerência é a ligação dos elementos formativos de um texto, e coesão é a associação consistente desses elementos, mas tais definições não contemplam todas as possibilidades de significação dessas operações na construção de um texto. Ceia exemplifica com a obra *The Unfortunates* (1969), de B. S. Johnson, cujos capítulos são cadernos soltos que o leitor deve ordenar como bem entender: “a coesão e a coerência desse texto dependem exclusivamente da capacidade de leitura do leitor, que é afinal quem determinará uma certa forma de coerência entre os capítulos” (2007, p. 114). A conclusão de Ceia é que coesão e coerência não são categorias fixas do romance.

Há uma estratégia de ilusão da sequência em *Se um viajante numa noite de inverno*, unida a uma aparente falta de coesão: os romances iniciados pelo protagonista não têm sequência entre si, ou seja, não continuam. O narrador, no início, ilude-nos assim como ilude o Leitor, fazendo-nos crer que a continuação estará no capítulo seguinte, mas isso não ocorre. Leva-nos a pensar, desse modo, que não há coesão entre os inícios de romances, que a falta de continuidade elimina a coesão entre os inícios de romances. Veremos, no sexto capítulo, que isso não é verdade, que as micro-narrativas romanescas relacionam-se entre si. O resultado dessa estratégia de construção em *Se um viajante numa noite de inverno* é a ampliação do

espaço da narrativa: a multiplicação dos romances que o Leitor começa a ler adia o final da história, ao modo das *Mil e uma noites*, em que Sherazade adia o final das histórias para afastar-se da morte.

3. A presença do autor

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas; segundo Foucault (1992, p. 33); mesmo atualmente, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, tais unidades são consideradas como recortes secundários em relação à unidade primeira, “sólida e fundamental”, que é a do autor e da obra.

Ao examinar a relação do texto com o autor, Foucault reconhece na indiferença em relação a quem fala um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea, que domina a escrita como prática (1992, p. 35):

[...] a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; [...] a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além de suas regras, desse modo as extravasando.

A escrita, desse modo, trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. Foucault observou o parentesco da escrita com a morte; as epopéias eram destinadas a perpetuar a imortalidade do herói, e a narrativa árabe, como *Mil e uma noites*, tinha como pretexto adiar a morte. Contava-se histórias até a madrugada para afastar a morte, para evitar o momento em que o narrador se calaria. De acordo com Foucault (1992, p. 37), a relação entre escrita e morte manifesta-se ainda no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve, na sua ausência.

O autor cede o lugar principal à escritura, ao texto, a um ser de papel, o sujeito da enunciação que não preexiste à ela, mas se produz com ela, aqui e agora. De acordo com Barthes, “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (2004, p. 57). Barthes afirma que o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, que não há outro tempo senão o da enunciação. Calvino concorda; em seu ensaio “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, publicado no volume *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade* (1980), ao discutir a criação literária, admite que se sentia deslocado ao pensar na poesia como questão de inspiração, ou em um espírito do mundo que falava por intermédio do poeta; a literatura era, para ele, uma

obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de serem definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos. Daí, Calvino conclui (2009, p. 205):

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

Barthes considera, ademais, que um texto não produz um sentido único; é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (2004, p. 62). De fato, essa característica é particularmente evidente no romance em pauta. Neste, observamos uma releitura de Calvino de várias ideias já apresentadas em sua produção ensaística, além de indícios da poética apresentada posteriormente nas *Seis propostas para o próximo milênio*. É evidente no romance, também, a ideia de que todo livro nasce na presença de outros livros, na relação e no confronto com outros livros.

Tendo em vista, portanto, que há em *Se um viajante numa noite de inverno* ecos da produção ensaística de Calvino, unidos aos ecos de suas leituras de obras de ficção, a presença de Calvino em seu texto é indiscutível – ao menos a presença dessa “personalidade” do escritor, produto e modo da escritura. De acordo com Ceia, o *ficcionismo* conta com uma postura anti-aristotélica ao refutar a recomendação de que “O poeta deve falar em seu nome o menos possível” (ARISTÓTELES, 2011, p. 47): “O romancista, de Cervantes a David Lodge, sabe que não precisa ficar de fora do jogo ficcional e que sua participação como autor-personagem ou o próprio conceito de autoria como tema ou subtema do romance não deve ser desprezado” (2007, p. 13). Como veremos no sexto capítulo, há, no “Capítulo 8” do romance em pauta, excertos do diário da personagem Silas Flannery, escritor, e um dos trechos apresenta a gênese do próprio *Se um viajante numa noite de inverno* – os fatos que o levaram a pensar num romance feito de inícios de romances, na leitura da personagem Leitor que é constantemente interrompida, e o anúncio do que ocorrerá nos capítulos seguintes da narrativa principal.

Outro argumento sobre a questão autoral está inserido na fala de uma das personagens, o tradutor falsário Ermes Marana, figura que antagoniza o Leitor (2011, p. 105):

Que importa o nome do autor na capa? Vamos nos transportar pela imaginação para daqui a três mil anos. Sabe-se lá quais livros de nossa época terão sobrevivido e quais autores ainda serão lembrados. Haverá livros que continuarão célebres, mas que serão considerados obras anônimas, como é para nós a epopeia de Gilgamesh; haverá autores cujo nome permanecerá célebre, mas dos quais não restará nenhuma obra, como é o caso de Sócrates; ou talvez todos os livros remanescentes sejam atribuídos a um único e misterioso autor, como Homero.

Marana é responsável pela distribuição de livros apócrifos e falsas traduções, motivo do Leitor ser interrompido constantemente em suas leituras. O desejo de Marana, ao tentar combater a função do autor, é motivado pelo ciúme que sente de Ludmilla: não admite que a Leitora sintam-se próxima do autor quando lê sua obra, ainda que ela saiba diferenciar o escritor vivo do papel actancial que é o autor manifestado no texto. O ciúme impede que Marana entenda essa diferença fundamental.

Considerando que Marana baseia suas maquinações na constante troca de romances, autores e traduções e, assim, torna apócrifas todas as obras, é interessante a declaração de Calvino no ensaio “A literatura como projeção do desejo” (2009, p. 241):

A biblioteca ideal para a qual eu tendo é aquela que gravita em direção ao exterior, em direção aos livros apócrifos, no sentido etimológico da palavra, isto é, os livros ‘escondidos’. A literatura é busca do livro escondido distante, que muda o valor dos livros conhecidos, é a tensão em direção ao novo texto apócrifo a ser reencontrado ou inventado.

Essa tensão em direção a um texto apócrifo a ser inventado é observada nas divagações do escritor Flannery, que busca um livro escondido, irreconhecível como seu, sem que seja possível entrever seu estilo, gosto ou formação cultural.

Calvino faz, no romance em pauta, uma composição, ou combinatória, a partir de reflexões teóricas, de narrativas curtas encaixadas à narrativa principal, da representação de várias instâncias que se referem ao livro, desde sua produção até sua leitura, e ao leitor. A criação de livros apócrifos, para a qual Calvino adota um estilo e uma postura na relação com o mundo sempre diferentes, acentua a intertextualidade e, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 36), “o caráter sempre provisório e relacional da leitura”. Sendo assim, nosso percurso pelo romance, no sexto capítulo da dissertação, procura mostrar essa combinatória, explorando as referências e a memória de outros textos, teóricos, ensaísticos ou ficcionais, que encontramos em *Se um viajante numa noite de inverno*, e mostrar, através do estudo do(s) narrador(es), como a voz autoral de Calvino sobressai-se à combinatória.

4. Leitores e leituras (o Leitor-Modelo de Umberto Eco)

Na obra *Lector in fabula* (1979), Umberto Eco dedica-se ao estudo do papel do leitor e de sua leitura para a interpretação da obra literária. Segundo o autor, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário. Desse modo, um texto é incompleto, assim como qualquer expressão permanece mera palavra, sem uma realidade objetiva correspondente, enquanto não for correlacionada, com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencionalizado. O destinatário é sempre postulado, portanto, como o operador capaz de decifrar os termos naquele contexto. “Toda mensagem postula uma competência gramatical da parte do destinatário” (ECO, 1990, p. 35).

De acordo com Eco, um texto distingue-se de outros tipos de expressão por sua maior complexidade, da qual o principal motivo é o fato de um texto ser entremeado do não-dito (cf. Ducrot, 1972), ou seja, não manifestado em superfície, a nível de expressão, mas que deve ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. Isso requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. Eco explica (1990, p. 37):

Um texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...]. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa [...] Todo texto quer alguém que o ajude a funcionar.

Diante dessa oferta de liberdade, ou abertura, do texto, Eco afirma que um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.

Eco entende que a competência do destinatário não é necessariamente a do emitente. Para a decodificação de uma mensagem verbal, por exemplo, um código apenas pode não ser suficiente – o uso de um código de etiqueta, além do linguístico, pode fazer-se necessário. É necessário ter, portanto, além da competência linguística, uma competência circunstancial. Eco afirma que “nunca existe mera comunicação linguística, mas atividade semiótica em sentido lato, onde mais sistemas de signos se completam reciprocamente” (1990, p. 39).

Assim, para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências que confirmam conteúdo às expressões que usa. De acordo com Eco, o autor, por

consequente, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava. Eco entende o texto como um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo; desse modo, gerar um texto inclui prever os movimentos de outros. Um texto, porém, é menos liberal do que quer fazer crer, já que, lembra Eco, “Por um lado, o autor pressupõe, mas, por outro, também institui a competência do próprio Leitor-modelo. [...] prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (1990, p. 40).

É possível ao autor, então, escolher um alvo para seu texto, o que significa dizer que todo termo ou referência será aquilo que previsivelmente o seu leitor pode entender. Eco adverte, porém, que pode ocorrer de um texto, em mãos inadequadas, tornar-se demasiado aberto, caso a competência do Leitor-Modelo não tenha sido prevista com suficiência.

Eco retoma o moto de Valéry, “*Il n’y a pas de vrai sens d’un texte*”, para tratar da cooperação textual qual atividade promovida pelo texto. Duas leituras são permitidas por esse moto. A primeira, que não interessa, entende que de um texto se pode fazer o uso que se queira. Já a segunda, importante a Eco, postula que de um texto são dadas infinitas interpretações. Eco diferencia entre textos fechados e textos abertos; desse modo, temos um texto aberto quando o autor sabe “até que ponto deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve transformar-se em livre aventura interpretativa” (1990, p. 42). O autor terá como estratégia, ademais, que por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas se reforcem mutuamente.

Eco cita a obra *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, sobre a qual é possível inferir que espera contar com um leitor ideal perspicaz, que, dispondo de muito tempo, tenha uma enciclopédia com limites indefinidos. Esse romance (ECO, 1990, p. 43)

Constrói o próprio Leitor-Modelo, escolhendo os graus de dificuldade linguística, a riqueza das referências e inserindo no texto chaves, alusões, possibilidades mesmo que variáveis de leituras cruzadas. O Leitor-Modelo de *Finnegans Wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número possível dessas leituras cruzadas.

A constatação supracitada remete-nos a algo dito por Calvino no ensaio intitulado “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)” (2009, p. 190):

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 afirma a intertextualidade como fundamental em qualquer leitura, algo que vemos presente a nível ficcional, ou seja, nos elementos da diegese e na própria construção da narrativa, também no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, como veremos no sexto capítulo deste trabalho.

Eco contempla autor e leitor como estratégias textuais. Seu Leitor-Modelo, portanto, constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. Já o autor é textualmente manifestado apenas como um estilo reconhecível, um puro papel actancial, ocorrência ilocutiva, ou operador de força perlocutiva que denuncia uma instância da enunciação. Há, desse modo, uma situação dupla: o autor empírico formula uma hipótese de Leitor-modelo e configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado; também o leitor empírico configura para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a dos dados de estratégia textual. Eco adverte que como cooperação textual não se deve entender a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado.

A leitura, ou o ato de ler, ou, ainda, a recepção do leitor, protagonizam o romance de Calvino. Já no início do primeiro capítulo, temos o narrador apresentando ao(s) leitor(es) diversas posições para a leitura, de modo que a mais cômoda seja escolhida (CALVINO, 2011, p. 11):

Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro.

A situação corriqueira de escolher, talvez inconscientemente, uma posição confortável para ler, é mais um jogo com o efeito de real – o narrador continua brincando com o que está dentro e fora da ficção, construindo uma ilusão mimética com o leitor real, que se vê dividido entre a descrença e a imersão na ficção, divertindo-se, ao mesmo tempo, com as palavras.

O trecho ainda remete-nos ao texto de Roland Barthes e Antoine Compagnon intitulado “A leitura”, em que os autores examinam e definem o conceito de leitura. Ao pensar a leitura

como prática, os autores consideram (1988, p. 185) que ler é uma forma de gestualidade, lembrando que durante séculos a leitura foi feita em voz alta, com gestos e empenho, de maneira teatral. A leitura, atualmente, faz-se com os olhos, solitariamente; porém, ela faz sempre parte de uma determinada situação do corpo: lemos deitados, sentados, em pé. De acordo com Barthes e Compagnon, essas “são as nossas formas [...] de significar ao nosso próprio corpo o que é a leitura: uma ocupação de tempos livres, um prazer, um trabalho, um passatempo, etc” (1988, p. 185-186). Também afirmam: “Todo o meu corpo participa na leitura” (1988, p. 191).

Ainda considerando a leitura como prática, os autores compreendem que ler é uma atividade voluntária e que, na contemporaneidade, a leitura pode ser desenvolvida pelo prazer do leitor – há prazer da leitura no próprio ato de ler, qualquer que seja o conteúdo, que se sente como prática de fruição. Ademais, segundo Barthes e Compagnon, o fato de que a leitura é “uma das grandes vias de acesso ao Imaginário” relaciona-se a esse prazer (1988, p. 187).

Ao observar a operação que se dá na leitura, os autores distinguem dois planos de leitura, o da expressão e o do conteúdo, para exemplificar o modo como as máquinas de leitura ou de tradução conseguem intervir exclusivamente no nível da expressão – reproduzir uma mensagem de um código a outro, sem alterar seu conteúdo. O ato da leitura, porém, não se esgota em decorrência disso (1988, p. 190):

A minha leitura altera, realmente, a substância da expressão do texto [...] mas [...] modifica também a forma, actua, ainda, ao nível do conteúdo. A minha leitura não é neutra ou inocente como a da máquina: é um acto, a produção de um outro texto, e não a reprodução pelo idêntico, a amplificação do texto que a ocupa.

Há, em *Se um viajante numa noite de inverno*, representações variadas e constantes de leitores, leituras e, ainda, das máquinas de leitura mencionadas por Barthes e Compagnon e pelo próprio Calvino, no ensaio “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”. As personagens representam vários tipos de leitores. O protagonista Leitor é um leitor eclético, ocasional, não tem características nem gostos precisos; o interesse pela leitura é apenas pretexto, já que seu interesse maior é por Ludmilla. Ludmilla, leitora por vocação, devora livros, tem gostos precisos e sabe explicar suas expectativas e repulsas – Calvino, no apêndice da obra, define-a como “leitora média orgulhosa de seu papel social de leitora por paixão desinteressada” (2011, p. 269). O “Capítulo 11”, situado numa biblioteca, apresenta sete diferentes leitores, cada um com sua concepção de leitura.

A recepção do leitor é preocupação constante no romance – as micro-narrativas representam, mais do que estilos de romances diferentes, a leitura de cada um desses estilos, o modo como o leitor é envolvido por eles. As interferências do narrador principal nas micro-narrativas, como veremos no sexto capítulo, são identificadas porque atentam para a leitura das micro-narrativas. Em uma delas, “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, o narrador reflete (2011, p. 207, grifo nosso):

A receptividade do leitor com relação ao conjunto de sensações que o romance pretende direcionar-lhe acaba sendo muito reduzida, em primeiro lugar porque sua leitura muitas vezes apressada e desatenta não capta ou negligencia certo número de sinais e intenções efetivamente contidos no texto, em segundo lugar porque há sempre alguma coisa essencial que permanece fora da escrita.

O trecho refere-se aos primeiros parágrafos da micro-narrativa, em que o narrador tenta isolar a sensação de cada folha de noqueira-do-japão que cai dos galhos, dentre outros – é um narrador obcecado com a percepção de sensações. Nosso grifo, ademais, retoma a discussão de Eco, confirmando que o texto é, de fato, entremeado do não-dito, de algo que não é manifestado no plano da expressão, que permanece fora da escrita e que cabe ao leitor atualizar. Daí a importância do ato da leitura, na concepção de Barthes e Compagnon, como produção de um novo texto: a “coisa essencial” que permanece fora da escrita deve ser buscada pela leitura.

Interessa-nos, nesse ponto, pensar o modo como, no romance de Calvino, há uma operação para que a personagem Leitor, ao longo da narrativa e de sua aventura, torne-se o Leitor-Modelo; em outras palavras, o Leitor-Modelo de Eco, superando sua condição de conjunto de instruções textuais, é transfigurado em personagem. É para isso que o Leitor deve sempre atualizar suas competências, de modo a decifrar os códigos que cada novo romance exige. Assim, para continuar a leitura, busca informações na livraria, na universidade, na editora, em outro país e, por fim, numa biblioteca – ou melhor, deixa-se conduzir a todos esses lugares, visto seu interesse romântico em Ludmilla e sua vontade de satisfazer o desejo de leitura dela. É só no momento em que o Leitor entende a função essencial da leitura, entende-se como protagonista do romance e, além disso, entende sua própria leitura como ato produtor de sentido, que a história pode acabar. Na conversa com outro leitor, na biblioteca, o Leitor é também informado que “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” (2011, p. 262) – daí seu impulso de casar-se com Ludmilla, o que encerra a narrativa à maneira das narrativas orais, da fábula, algo interessante à Calvino, que declara, no ensaio “Três correntes do romance italiano de hoje”: “Interessa-me, na fábula, o desenho linear da narração, o ritmo, a essencialidade, a maneira como o sentido de uma vida se apresenta contido numa síntese de fatos, de provas a superar, de momentos supremos” (2009, p. 70).

5. O catálogo estilístico de romances (considerações autorais de Calvino)

No apêndice à nossa edição, há uma resposta de Italo Calvino à resenha do crítico Angelo Guglielmi, escrita e publicada no mesmo ano da publicação do romance, em que o escritor reflete e discute sobre a estrutura e o significado da obra a partir das questões de Guglielmi. Os dez tipos de romance que sucessivamente vão sendo propostos ao Leitor são definidos por Guglielmi com muita fidelidade e precisão: “num dos romances, a realidade é impalpável como a névoa; em outro, os objetos são demasiado densos e sensuais; num terceiro, prevalece a abordagem introspectiva; em outro, atua uma forte tensão existencial projetada para a história, a política e a ação; em outro ainda, explode a violência mais brutal; e, em outro, cresce um insustentável sentimento de privação e angústia. E depois há o romance erótico-perverso, o telúrico-primordial e, enfim, o apocalíptico” (2011, p. 265-266).

Enquanto a maioria dos críticos procurou possíveis modelos ou fontes para definir os dez incipit, Guglielmi, segundo Calvino, adota um procedimento similar ao seu, que foi propor sempre uma postura no estilo e na relação com o mundo. Calvino nota que Guglielmi deixou de definir um dos incipit; o próprio autor define-o como um exemplo de narração que tende a construir-se como operação lógica, figura geométrica ou jogo de xadrez, e identifica em Jorge Luis Borges o ponto de chegada mais completo e atual desse modo de narrar.

Esquecer-se desse incipit em particular foi, para Calvino, um modo de ignorar a existência, dentre as formas literárias que caracterizam a época, da obra fechada e calculada, características que, de certo modo, definem *Se um viajante numa noite de inverno*, de acordo com o autor – a começar pelo uso do *topos* romanescos de uma conspiração universal dos poderes incontroláveis que é regida por um *deus ex machina* polimorfo. Calvino declara ter prestado muita atenção e calculado tudo “para que o ‘final feliz’ mais tradicional, o casamento do herói com a heroína, selasse a moldura que encerra a desordem geral” (2011, p. 268)

Calvino esclarece que o objeto da leitura que se encontra no centro da obra é o romanescos, que em primeiro lugar baseia-se “na capacidade de concentrar a atenção de um enredo na espera permanente do que está por acontecer”. Ademais, considera a interrupção do enredo o motivo estrutural de seu livro, algo que, na visão do autor, não toca à problemática do “inacabado” na arte e na literatura, mas se trata do “acabado interrompido”. Pode-se

argumentar, porém, como fizeram alguns críticos e leitores “de gosto refinado”, que os *incipit* são relatos acabados, aos quais não há nada para acrescentar.

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, Calvino quis representar e alegorizar o envolvimento do leitor comum num livro que nunca é o que ele espera, escolhendo como protagonistas Leitor e Leitora. O primeiro não tem características nem gostos precisos; é um leitor ocasional e eclético. A segunda é leitora por vocação, sabe explicar suas expectativas e repulsas, orgulha-se de seu papel social de leitora “por paixão desinteressada”.

Calvino, em seguida, discute as questões apresentadas por Guglielmi: “1. para a superação do eu podemos apostar na multiplicação dos eus?” e “2. todos os autores possíveis podem reduzir-se a dez?” (2011, p. 270). Calvino lembra 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” (2011, p. 270).

Calvino, por sua vez, busca uma multiplicidade que, de algum modo canônico, converge para uma unidade temática de fundo, ou dela se irradia. O autor enuncia o núcleo narrativo básico de sua situação romanesca típica, que revelou no final do livro, desse modo: “uma personagem masculina que narra na primeira pessoa se vê assumindo um papel que não é o seu, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos a envolvem sem dar-lhe escapatória” (2011, p. 271).

Essa é uma das *contraintes* ou regras do jogo que Calvino impôs a si mesmo; em todo capítulo da narrativa principal, o estilo do romance que vem a seguir é sempre enunciado pela Leitora, e seu título também responde a uma necessidade (já que todos os títulos lidos sucessivamente constituem também eles um *incipit*). Desse modo, todo “romance” resultará do encontro do título com a expectativa da leitora.

Calvino escreveu dez romances de modo a estabelecer um limite convencional para comunicar o sentido da multiplicidade. O autor escolheu aqueles dez, e não outros, porque tinham mais significado para ele, ou porque o divertia mais escrevê-los. Os romances são, portanto, não o *possível* absoluto, mas o possível (e interessante) para Calvino.

Quando a obra estava quase concluída, Calvino, por sugestão de um amigo, releu-a como algo que poderia ter sido uma busca do “verdadeiro romance”, ou uma atitude em que a

cada romance iniciado e interrompido correspondia um caminho descartado: os romances que Calvino poderia ter escrito e descartou. Calvino, a partir dessa noção, traçou um esquema que delineasse o itinerário do livro, em que cada vez que se exclui uma alternativa, a outra se bifurca em duas, e que pode ter circularidade, já que o último segmento pode ligar-se ao primeiro (ver Anexo A).

6. Um passeio pelo romance *Se um viajante numa noite de inverno*

6.1 “Capítulo 1”

“Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afastede todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido” (2011, p. 11). Assim inicia-se o “Capítulo 1” do romance. O narrador, que, nesse primeiro momento, classificamos (cf. Genette⁶) como heterodiegético, i.e. que não faz parte da história, volta-se para a segunda pessoa do discurso – o pronome “você” pode ser atribuído a todo e qualquer leitor do livro. A narração simultânea (cf. Genette), com os verbos no presente, estabelece um equivalente temporal entre a narrativa e a experiência do leitor em relação a ela, de modo a acentuar o efeito de identificação com o leitor empírico e sua leitura.

A partir da estratégia metalinguística, o narrador estabelece uma ilusão referencial e, ao inserir na ficção o que está fora dela, passa a jogar com o efeito de real. Se esta fosse uma narrativa tradicional, o leitor real já estaria assinando um contrato de ilusão com o autor: começaria sua leitura pela imersão na ficção e abandonando a realidade exterior ao texto. Aqui, porém, a ilusão é outra, pois o texto representa justamente essa realidade exterior de alguém que começa a ler um livro.

O narrador vale-se de uma série de imperativos: “Escolha a posição mais cômoda [...]. Estique as pernas, acomode os pés numa almofada [...] Regule a luz para que ela não lhe canse a vista” (2011, p. 12); cria, assim, uma conexão com os leitores, que se identificam com as ações narradas porque certamente estarão se acomodando para ler, na vida real.

Podemos tomar, como analogia do que ocorre no romance de Calvino, a situação narrada no conto “A continuidade dos Parques”, de Julio Cortázar⁷. Um homem retorna à leitura de um livro que começara dias antes, em seu escritório, “recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões” (1974, p. 11). A narrativa de Cortázar, assim, flui e faz coincidir a absorção do protagonista e leitor no prazer da leitura que faz, ao ponto de fazer-se, inicialmente, testemunha de um último encontro narrado pelo livro entre dois amantes, numa cabana, para,

⁶ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?].

⁷ Publicado pela primeira vez na obra *Final do Jogo*, em 1964.

a seguir, testemunhar também a despedida entre os dois e passar a visualizar, tomado pela sua imaginação leitora, o amante correr em direção à uma casa que a mulher lhe descrevera, fisicamente coincidente com a sua e culminar com a presença do protagonista do livro lido na sala de leitura do leitor de sua história: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (1974, p. 13). A realidade interior ao romance invade a exterior ao mesmo tempo referenciada, entendendo-se que a personagem e leitor passará a protagonizar o romance que lê, constituindo-se em vítima fatal. O ficcionismo, em *Se um viajante numa noite de inverno*, inverte o feito de Júlio Cortazar: faz a realidade exterior à narrada invadir a ficção, impedindo seu leitor, inicialmente, de participar do evento da leitura.

A partir do sexto parágrafo, o narrador começa a definir esse “você”, atribuindo-lhe características concretas e antecipando o surgimento do protagonista Leitor (2011, p. 12):

Não que você espere algo de especial deste livro em particular. Você é daquelas pessoas que, por princípio, já não esperam nada de nada. Há tanta gente, mais jovem ou mais velha que você, que vive à espera de experiências extraordinárias – dos livros, das pessoas, das viagens, dos acontecimentos, de tudo que o amanhã guarda em si. Você não. Você já aprendeu que o melhor que se pode esperar é evitar o pior. É essa a conclusão a que chegou, tanto na vida privada como nas questões gerais e nos problemas do mundo.

A conexão pré-estabelecida com o leitor empírico não é enfraquecida, ainda que tenha mudado – além do poder cognitivo do pronome “você”, dirigido a cada um de nós, por si só, continuamos a ler situações facilmente reconhecíveis por qualquer leitor que estivesse na posição do Leitor protagonista. A cena em que o Leitor está na livraria escolhendo um romance é exemplo disso (2011, p. 13):

Seguindo essa pista visual, você abriu caminho na loja, através da densa barreira dos Livros Que Você Não Leu que, das mesas e prateleiras, olham-no de esguelha tentando intimidá-lo. Mas você sabe que não deve deixar-se impressionar, pois estão distribuídos por hectares e mais hectares os Livros Cuja Leitura É Dispensável, 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 [...].

No fim do capítulo 1, o Leitor “está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página”, “preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor”. O leitor real, por sua vez, anseia por abandonar a realidade exterior ao texto e o estranhamento causado pela ilusão mimética, deseja iludir-se e imergir na ficção.

6.2 “Se um viajante numa noite de inverno”

O capítulo seguinte, “Se um viajante numa noite de inverno”, é a primeira micro-narrativa romanesca inserida, por meio de um encaixe (cf. Todorov⁸), na narrativa principal. Consideramos, portanto, que os capítulos numerados constituem a narrativa principal, e as micro-narrativas romanescas, intituladas, são encaixes em relação à ela. A história do primeiro romance é situada numa “cidadezinha provinciana”, onde um homem chega numa estação ferroviária. Nada é concreto ou bem definido; segundo o narrador, as estações são todas parecidas, a noite é chuvosa, os vidros das janelas são embaçadas – “tudo emerge de um véu de obscuridade e névoa” (2011, p. 19). Há uma mudança abrupta quando o narrador assume a primeira pessoa do discurso, identifica-se com o “eu” que é o homem recém-chegado, e ainda assim continua a dialogar com o “você”, e continua a comentar sobre a leitura, sobre o romance e sobre o autor (2011, p. 20):

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 [...] Ou talvez o autor ainda esteja indeciso.

Cesare Segre dedicou um capítulo de sua obra *Teatro e romanzo* à análise do romance em questão. O título é sugestivo: “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori”. Em sua análise desse primeiro romance inserido, Segre observa uma violação contínua da lógica da enunciação, razão das mudanças abruptas de narrador e focalização e da dificuldade de acompanhar os primeiros parágrafos. A exemplo: “As luzes da estação e as frases que você lê parecem mais incumbidas de dissolver as coisas do que de mostrá-las, tudo emerge de um véu de obscuridade e névoa. Esta noite desembarquei pela primeira vez nesta estação” (2011, p. 19, grifo nosso).

O narrador alterna entre o contar os fatos que, pouco a pouco, situam a história, e seus comentários, muito semelhantes aos comentários do narrador do Capítulo 1. Esse homem atrasou-se para chegar na estação, por conta de um desvio ou baldeação perdida; ele oferece as possibilidades mas não define o motivo. Carrega uma mala de rodinhas que, não fosse o atraso, teria trocado, ao chegar mala idêntica no mesmo local, carregada por outra pessoa. O

⁸ TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

narrador divide-se entre certo desprendimento, “inútil olhar o relógio; se alguém tivesse vindo esperar-me, há muito já teria ido embora; inútil atormentar-me com a mania de fazer relógios e calendários voltarem atrás [...]” (2011, p. 21), e inquietação, pois atravessa a estação várias vezes, tenta fazer ligações, não sabe se deve esperar outras instruções. O narrador admite ser “um subordinado, um peão num jogo muito complexo, uma peça pequena numa grande engrenagem”, sabe que deveria passar despercebido, sem deixar vestígios, e reflete que “talvez por isso o autor acumule suposições sobre mais suposições, em longos parágrafos sem diálogos, para que eu possa [...] sumir numa espessidão de chumbo densa e opaca” (2011, p. 22). Em seguida, reflete o modo como isso é feito na narrativa (2011, p. 22):

[...] se você, leitor, não conseguiu deixar de distinguir-me em meio àquelas pessoas que desciam do trem e se continua a seguir-me em meu vaivém entre o bar e o telefone, é só porque me chamo “eu”. 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 quase para subtraí-la aos olhares, [...]; até mesmo pelo simples fato de escrever a palavra “eu”, o autor se vê tentado a pôr neste “eu” um pouco de si próprio, um pouco daquilo que sente ou imagina sentir.

Essa reflexão vai ao encontro da reflexão de Calvino em “Os níveis da realidade em literatura”. Calvino estabelece que a afirmação “Eu escrevo” é o primeiro e único dado de realidade do qual um escritor pode partir. Desse modo, quem lê é levado a crer que aquilo que está lendo é algo que, em um momento anterior, alguém escreveu e, portanto, pertence ao universo particular da palavra escrita. A afirmação serve para fixar um primeiro nível de realidade que se deve considerar para qualquer operação que relacione níveis diversos de realidade escrita e também o escrito com o não escrito. Esse primeiro nível serve como uma plataforma “sobre a qual elevar um segundo nível, que pode pertencer a uma realidade absolutamente heterogênea ao primeiro [...], remeter para outro universo de experiência.” (CALVINO, 2009, p. 371).

Segundo Calvino, pode-se distinguir, sob o nome do autor, sucessivas camadas de subjetividade e de ficção, vários eus que compõem o eu de quem escreve (2009, p. 376):

A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve tem de inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. [...] É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. Escrever pressupõe a cada vez a escolha de uma postura psicológica, de uma relação com o mundo, de uma colocação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação, em

suma, de um estilo. O autor é autor na medida em que entra num papel, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si próprio no momento em que escreve.

Tal consonância entre o pensamento dos narradores, tanto da narrativa principal quanto das micro-narrativas, e a reflexão do Calvino ensaísta, recorrente na obra, é algo que, como já mencionado, pretendemos mostrar no decorrer do nosso texto. Além disso, possibilita-nos pensar no uso de máscaras como estratégia narrativa – Calvino com a máscara de narrador, narrador com máscaras de outros narradores – e como ele é empregado na obra.

O narrador, continuando seu relato, dirige-se ao bar da estação, comentando o isolamento que sente e que só pode ser experimentado durante o trajeto de um lugar ao outro, quando não se está em lugar nenhum – é assim que o homem se sente, imediatamente reconhecível como estrangeiro em uma cidade de província, observando de fora a vida de uma noite comum. A partir desse ponto da micro-narrativa, não há mais referências à narrativa principal ou à realidade exterior – o narrador encerra a simulação de um envolvimento lento do leitor com a ficção. O leitor já está imerso, o narrador entende isso e continua a micro-narrativa ao modo tradicional.

O protagonista começa a conversar com uma mulher, Armida, e tenta permanecer calmo quando ela diz ter visto outro forasteiro carregando uma mala com rodinhas igual à dele, vazia. O delegado, Gorin, entra no bar e se dirige ao narrador, sussurrando um código, e o manda ir embora, pois haviam matado Jan. O narrador não o conhece, mas imagina se trabalharia ele também na poderosa organização. O delegado insiste que o narrador vá embora ou terá que prendê-lo; o homem volta à plataforma e entra no trem. A micro-narrativa termina desse modo, abruptamente e sem desenlace, no ápice do nosso interesse pelo relato. Findo o capítulo, voltamos à narrativa principal.

6.3 “Capítulo 2”

O “Capítulo 2” retoma o diálogo do narrador com o Leitor, que já começara a se apaixonar pela história, mas que percebe que os trechos estão se repetindo. O narrador concorda (2011, p. 32):

É verdade: há motivos que retornam, o texto é tecido por esse vaivém destinado a exprimir a imprecisão do tempo. [...] justamente quando você começava a interessar-se de fato, eis que o autor se acha na obrigação de recorrer a um desses exercícios de virtuosismo próprios dos literatos

modernos – repetir um parágrafo tal qual. Como? [...] Mas é uma página inteira.

Ele instrui que o Leitor olhe o número da página, e notam que houve um erro de encadernação: “Mas que raio de livro lhe venderam? Encadernaram juntas diversas cópias do mesmo caderno, não há mais nenhuma página boa no livro inteiro” (2011, p. 33). O trecho seguinte, que representa a raiva do Leitor com essa constatação, traz um exagero humorístico ao discurso (2011, p. 34):

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 período 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 [...]. Exatamente o que ele merece, nem mais nem menos.

A passagem nos remete a dois momentos em que Italo Calvino escreveu sobre o escritor italiano Carlo Emilio Gadda (1893-1973), em especial sobre o romance *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957). Em seu tratado sobre a Multiplicidade, Calvino elege Gadda para ilustrar a vocação do romance contemporâneo como enciclopédia e método de conhecimento, e enaltece o enciclopedismo de Gadda, o modo como o escritor vê o mundo como um “sistema de sistemas”, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles, e sua complexidade estilística – é considerado, lembra Calvino, uma espécie de equivalente italiano de Joyce. Sobre o enciclopedismo, diz (1998, p. 122):

Nos textos breves de Gadda, bem como em cada episódio de seus romances, cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas. De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro.

A cena que ilustra a suposta raiva do Leitor mostra um procedimento análogo a isso – o ato de atirar o livro pela janela ou contra a parede é ampliado e nos leva a enxergar o objeto

fragmentado em partículas cada vez menores (“espectros polarizados”, “nêutrons e neutrinos”) para, em seguida, fazer o caminho oposto e mostrar o livro arremessado para além da estratosfera, do sistema solar, da galáxia. Segundo Calvino, o que Gadda quer representar é “a estratificação infinita da realidade, [...] o emaranhado inextricável do conhecimento” (2000, p. 209), e observamos essa mesma estratificação infinita da realidade tomando forma, no romance.

O capítulo continua e o Leitor tem uma noite agitada; seu sono é “um fluxo intermitente e obstruído como a leitura do romance”, algo que prefigura o que será o percurso pela obra inteira, como veremos. No dia seguinte, retorna à livraria, onde o livreiro informa que, por um erro, as folhas do romance haviam sido misturadas às de outro, um romance polonês intitulado “Fora do povoado de Malbork”, do autor Tatus Bazakbal. Há ainda alguns exemplares do Calvino em boas condições, mas o Leitor prefere continuar a leitura iniciada; dirige-se então à prateleira indicada e conhece a Leitora, que havia tido o mesmo problema com o romance. Durante a conversa entre os dois, ela diz ter achado o jeito de narrar vago: “A sensação de desordem que um romance provoca no início da leitura não me desagradava em nada, mas se o primeiro efeito é de enevoamento, temo que, tão logo este se dissipe, o meu prazer de ler também se vá” (2011, p. 36). A fala seguinte da Leitora antecipa o estilo da próxima micro-narrativa que será encaixado na obra. Destacamos que este será, doravante, um procedimento recorrente. Em cada capítulo da narrativa principal, a expectativa, ou mesmo o desejo, da Leitora em relação ao próximo romance será concretizada no estilo da micro-narrativa encaixada (2011, p. 36-37):

– 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.

Os leitores trocam opiniões sobre livros e autores e, ao fim da conversa, o Leitor pede o telefone da Leitora, antes de sair da livraria, contente com a expectativa de um reencontro com ela e com o fato de que sua leitura não é mais solitária, que naquele exato momento a Leitora também estaria abrindo o livro e, ainda, que “ao romance a ser lido se sobrepõe um possível romance a ser vivido, [...] o início de uma possível história [com a Leitora]” (2011, p. 39). A impaciência do Leitor em começar a ler é grande, e a nossa também, mas “eis que, já na primeira página, você percebe que o romance [...] nada tem a ver com aquele que estava lendo ontem” (2011, p. 40). Até mesmo a quebra da expectativa dos leitores vem anunciada; a

representação da leitura é tão realista que o narrador não espera que vejamos, com nossos próprios olhos, que o próximo romance não será a continuação do primeiro.

6.4 “Fora do povoado de Malbork”

“Fora do povoado de Malbork” é a micro-narrativa romanesca que abre o capítulo subsequente e constitui o segundo encaixe. A narrativa aqui traz, ao contrário da última micro-narrativa e de acordo com a expectativa da Leitora, palavras específicas, tudo concreto e bem definido: situa-se em uma cozinha, onde um cheiro de fritura paira no ar, um cheiro de cebola refogada – e o narrador descreve a cebola sendo frita. “[...]A impressão que você tem, Leitor, é de competência, embora não conheça certos pratos” (2011, p. 41). Notamos que esse narrador é ainda o mesmo da narrativa principal, guiando a compreensão do Leitor, comentando sobre a tradução e sobre a sonoridade das palavras na língua original. As primeiras personagens são introduzidas, Brigd, o velho Hunder, tia Ugurd, e muitos outros, trabalhando juntos numa imensa cozinha, e o aspecto das descrições muda: parece-nos uma mistura das considerações do narrador principal (como trataremos, doravante, o narrador da narrativa principal), e das impressões de uma personagem que começa a ser delineada. É com o uso do pronome em primeira pessoa que isso fica mais claro: “Nossa cozinha de Kudgiwa parecia feita justamente para que a qualquer hora ali se encontrassem muitas personagens ocupadas em cozinhas, cada uma por sua conta, [...] e eu, naquela manhã, entrara na cozinha na hora certa, quando tudo estava em plena atividade” (2011, p. 43). Eis mais uma máscara do narrador principal, que, dessa vez, é um adolescente de uma pequena província. O motivo da troca é recorrente; a troca das malas, na primeira micro-narrativa, e a troca dos rapazes, no segundo (2011, p. 43):

Era a primeira vez que eu saía de casa: passaria a temporada inteira na residência do senhor Kauderer [...] para aprender sobre o funcionamento das novas máquinas secadoras [...]; durante esse período, Ponko, o filho caçula dos Kauderer, ficaria com nossa gente para iniciar-se nas técnicas de enxerto da sorveira.

O narrador principal, apesar da máscara, não interrompe completamente seu diálogo com o Leitor, que volta a tratar da tradução e sua interferência no modo como o Leitor experimenta a leitura – considerações que não caberiam na voz do adolescente polonês. Voltando à focalização do adolescente, ou seja, à máscara, o narrador observa Ponko arrumando as malas. O narrador questiona Ponko sobre o retrato de uma moça, pegando-o

para observar melhor, e mal consegue ler a inscrição “Para que se lembre de Zwida Ozkart” momento em que Ponko o golpeia com um soco.

Na subsequente cena de luta, o narrador tem a sensação de metamorfose, de que estaria naquele momento trocando de papel com o outro rapaz, e que emergiriam da luta um no lugar do outro. A disputa transforma-se, ainda, na urgência do narrador de manter-se agarrado a si mesmo e a seu passado, para, em seguida, vir entrecortada por mais considerações sobre a recepção da parte do Leitor, as sensações evocadas pela leitura. Finalmente, o narrador registra a estranheza da situação; não sabe se está golpeando a si mesmo, desejando subtrair ao outro, ou ao outro que está prestes a ocupar seu lugar, e sente como se seu lugar já tivesse sido ocupado pelo outro, e ele já tivesse sido eliminado do mundo.

O estranhamento é semelhante àquele sentido pelo leitor real. No início da obra, era ele próprio sendo narrado; seu lugar foi tomado pelo protagonista Leitor, mas ele ainda se vê contemplado e representado, afinal, o Leitor encontra-se em meio a uma situação difusa, em que o pronome “você” refere-se a ambos.

6.5 “Capítulo 3”

De volta à narrativa principal, o início do “Capítulo 3” traz vestígios do estilo da micro-narrativa antecedente – o Leitor usando uma espátula para separar as páginas do livro, as sensações descritas de maneira específica e bem definida. Há uma oscilação na fronteira entre os níveis narrativos, que permite que alguns elementos, como o estilo, atravesse de um nível para outro.

O Leitor depara-se com páginas em branco, intercaladas com as impressas, e o narrador principal ironiza: “Aí está: um romance tão densamente tecido de sensações súbito se apresenta dilacerado por precipícios sem fundo, como se a pretensão de evidenciar a plenitude vital revelasse o vazio subjacente” (2011, p. 49). A história das páginas impressas já não é a mesma. As personagens e os ambientes mudaram; o Leitor tem a impressão de que se trata de outro livro, talvez o verdadeiro romance polonês, ou mesmo outro. O narrador instrui que o Leitor procure no atlas os nomes dos lugares, fazendo-o constatar que não são poloneses; pertencem a um Estado independente chamado Ciméria.

O Leitor telefona para a Leitora, ansioso por comunicar o ocorrido, mas quem atende é sua irmã, Lotaria. Lotaria se interessa pelo romance, mas de outra maneira: “quer saber qual é

a posição do autor quanto às Tendências do Pensamento Contemporâneo e aos Problemas que exigem solução” (2011, p. 50), e critica o modo como a irmã Ludmilla lê um romance atrás do outro sem nunca propor nenhum questionamento. Ela convida o Leitor 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” (2011, p. 51), aceno irônico do narrador ao tipo de academicismo que pode facilmente deturpar o prazer da leitura ao priorizar interpretações mecanizadas de obras literárias.

Quando Ludmilla, a Leitora, chega e o atende, eles combinam um encontro com um professor, conhecido dela, que ensina literatura ciméria na universidade e se mostra satisfeito em atendê-los. O Leitor vai à universidade e tem dificuldade em encontrar a sala do professor, e é assim que conhece Irnerio, um amigo de Ludmilla, que se propõe em guiá-lo à sala. A figura de Irnerio é inusitada – ele é o Não-Leitor, que, nesse primeiro contato com o Leitor, limita-se a explicar sua atitude (2011, p. 55):

Acostumei-me tão bem a não ler que não leio sequer o que me aparece diante dos olhos por acaso. Não é fácil: ensinam-nos a ler desde criança, e pela vida afora a gente permanece escravo de toda escrita que nos jogam diante dos olhos. Talvez eu também tenha feito certo esforço nos primeiros tempos para aprender a não ler, mas agora isso é natural para mim. O segredo é não evitar olhar as palavras escritas. Pelo contrário: é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam.

Há humor no absurdo da fala de Irnerio ao defender a maneira como aprendeu a não ler, observando intensamente as palavras até que desapareçam. Se com o exemplo de Lotaria o narrador posiciona-se contra a análise mecanizada de obras literárias, com Irnerio há outra advertência: se observarmos muito intensamente as coisas, corremos o risco de perder a capacidade de entendê-las. Seria extrapolar se pensarmos que, por trás disso, haja a voz de Calvino demandando que devamos encarar seu romance ponderando a seriedade de um enfrentamento analítico e o divertimento de uma leitura prazerosa?

O Leitor, intrigado, gostaria de conversar mais com Irnerio, mas este se despede na frente da sala do professor Uzzi-Tuzzi. Ludmilla ainda não está, e o professor, desconfiado no início, mostra-se disposto a ajudar o Leitor. Segundo o professor, trata-se de “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, único romance do promissor poeta cimério Ukko Ahti, nunca traduzido para nenhuma outra língua. Uzzi-Tuzii põe-se a traduzir em voz alta, e ainda que o Leitor, de imediato, não reconheça nada da história além dos nomes próprios idênticos, dá atenção à narrativa fluida que emerge da “laboriosa tradução improvisada” do professor.

6.6 “Debruçando-se na borda da costa escarpada”

“Debruçando-se na borda da costa escarpada” é a micro-narrativa romanesca encaixada no capítulo seguinte, e de início notamos uma narrativa diferente, em primeira pessoa, e um narrador autodiegético (cf. Genette) que compartilha suas impressões e sua rotina sem as auto-inserções do narrador principal. O relato toma forma de um diário – há sempre um dia da semana antes dos parágrafos. O texto, portanto, solicita atenção à forma narrativa. O diário é uma forma narrativa intimista, de modo a acolher o que está proposto no esquema de Calvino, “o romance da experiência densa”, das “sensações no eu”.

O narrador, recém-chegado a Pëtkwo, caminha todas as manhãs até o porto, e o observatório meteorológico remete seus pensamentos ao fim do mundo. “Há dias em que tudo que vejo me parece carregado de significados [...]. São anúncios ou presságios que dizem respeito a mim e ao mundo simultaneamente” (2011, p. 61), diz ele, e prossegue com suas impressões – tudo o que vê são símbolos a serem interpretados, que remetem à angústia, ao vazio, à ruína, à dissolução do mundo. Há frases ocasionais do narrador que se dirigem ao possível leitor do relato; são, entretanto, diferentes das que observamos nas outras micro-narrativas, já que não se referem à recepção do Leitor. O narrador parte de suas impressões sobre o mundo que o rodeia para escrever uma obra em forma de diário, e preocupa-se com seus leitores potenciais e o modo como seus escritos serão compreendidos por eles.

O narrador introduz outra personagem, o senhor Kauderer, meteorologista responsável pelo observatório, que busca um substituto já que deverá ausentar-se por uns dias. O narrador aceita, meio forçado, e o compromisso parece-lhe dar coragem para falar com a senhorita Zwida (note-se os nomes iguais). Mais tarde, enquanto o narrador controla os barômetros, dois homens de capotes negros se aproximam para perguntar sobre o senhor Kauderer, sem revelar o motivo da procura, e se afastam em seguida. O dia seguinte, quarta-feira, é dia de visita à fortaleza, e os parentes dos detentos fazem fila – o narrador, ao passar, torna a ver os dois homens de preto. À noite, escreve (2011, p. 67):

De qualquer modo, quem encontrar este meu diário terá uma vantagem segura sobre mim: com base numa língua escrita, é sempre possível deduzir um vocabulário e uma gramática, isolar frases, [...] 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 tasteando, pois sei que não pode existir nenhum vocabulário que traduza em palavras o peso das obscuras alusões que pairam sobre as coisas.

Tão preocupado em manter-se alerta, em interpretar tudo como um sinal, o narrador não percebe que está sendo envolvido em uma tentativa de fuga, desde o momento em que Zwida pede-lhe que compre um arpéu de pescador para ela desenhar. O senhor Kauderer, quando retorna, adverte o narrador para que não se envolva e o dispensa de cuidar do observatório, mas já é tarde: no dia seguinte, o narrador vê um homem barbudo escapando do presídio, que pede para ele avisar uma pessoa – Zwida, envolvida desde o princípio.

Na realidade interior dessa micro-narrativa, vemos um narrador-personagem que, ao tentar decifrar os sinais à sua volta, observa-os tão intensamente e tenta interpretá-los de tal modo que acaba por anular qualquer significado possível. É esta a consequência de não considerarmos a advertência de Irienerio, o Não-Leitor, no capítulo anterior, sobre observar as letras tão intensamente que elas acabam desaparecendo. Esse motivo configura o episódio da fuga narrado. No final, há comicidade na surpresa do narrador ao ver que foi enganado e ajudou um prisioneiro a fugir, o que contraria a atmosfera da micro-narrativa e possibilita enxergar o humor e a ironia desde o início do relato.

Ademais, o estilo simbólico da escrita, nessa micro-narrativa, e seu respectivo narrador, atormentado pela tentativa de entender o que as imagens ao seu redor querem comunicar, também faz pensar nos apontamentos de Calvino sobre a Exatidão e um de seus significados: a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis. Calvino evoca o poeta italiano Leopardi (1798-1837) e, ao examinar seus textos, constata que o poeta, ao propor um modo de apreciação da beleza do vago e do indeterminado, exige uma atenção extremamente precisa e meticulosa, aplicada por ele na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, em cada escolha. Ou seja, “o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe escolher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros”, e “a procura do indeterminado se transforma em observação da multiplicidade, do fervilhar.” (1998, p. 75). Na busca da Exatidão, visto que a palavra associa o traço visível às coisas invisíveis, ausentes ou desejadas, para Calvino o justo emprego da linguagem é aquele que “permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras.” (1998, p. 90-91).

6.7 “Capítulo 4”

No início do “Capítulo 4”, o narrador principal faz questão de contrapor leitura em voz alta e leitura silenciosa, e continua suas ponderações sobre a tradução em voz alta do professor Uzzi-Tuzii: “Escutar alguém que lê em voz alta é muito diferente de ler em silêncio. [...] Escutar alguém que está traduzindo de outra língua implica um flutuar hesitante ao redor das palavras, uma margem de indeterminação e provisoriedade” (2011, p. 74). O professor vai e volta, na tradução, manipulando as frases e reordenando os deslizamentos sintáticos, ilustrando os usos de cada vocábulo, enunciando regras gramaticais.

O estilo da micro-narrativa converge com o trabalho de tradução oral do professor. Absorto, o Leitor percebe que Ludmilla está na sala, não se sabe há quanto tempo; em seguida o professor fecha o livro com um estalo: “*Debruçando-se na borda da costa escarpada se interrompe aqui, devido ao suicídio do autor. O Leitor imagina-se abraçado à Ludmilla, sente que está à beira de um precipício aberto na interrupção do romance, enquanto o professor grita que não perguntem onde está a sequência do livro, pois “todos os livros continuam no além”*” (2011, p. 77).

Na discussão que segue tal declaração, Ludmilla reitera seu gosto pela leitura, acrescentando que gosta de saber que existem livros que ela ainda poderá ler, e o narrador principal completa: “Como acompanhar o passo dessa mulher, que sempre lê outro livro além daquele que tem diante dos olhos, um livro que ainda não existe, mas que, dado que ela o deseja, não pode deixar de existir?” (2011, p. 78). Eis, novamente, evidência de que a micro-narrativa seguinte terá seu estilo baseado no desejo da Leitora. “Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será...” (2011, p. 78), e o que a Leitora quer ler, no momento, é um romance em que se narre uma história ainda por vir, história que se misture ao destino das pessoas, que dê o sentido de estar vivendo um choque.

Lotaria, a irmã acadêmica, interrompe-a nesse ponto para comunicar que havia encontrado o romance procurado: na verdade, havia sido concluído não em cimério, mas em cimbriaco, e sujeito a uma mudança de título: “Sem temer o vento e a vertigem”, assinado por Vorts Viljandi. Vemos, logo, outro paratexto, que introduz o romance por vir. Animados pela possibilidade de continuar a leitura, Leitor e Leitora acompanham Lotaria à discussão de seu grupo de estudos sobre o romance. Outro professor, Galligani, comenta sobre o contexto histórico mencionado por Uzzi-Tuzii, em torno do qual começamos a notar indícios da trama de falsificação de livros que tomará forma mais adiante.

Quando Lotaria começa a ler as páginas da sequência, em voz alta, tem-se outro desencontro: “de imediato vocês percebem estar ouvindo algo que não tem nenhum ponto de encontro possível com *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, nem com *Fora do povoado de Malbork*, nem tampouco com *Se um viajante numa noite de inverno*” (2011, p. 81), diz o narrador principal, mas Leitor e Leitora, tendo entrado em mais um romance, querem prosseguir sem parar.

6.8 “Sem temer o vento e a vertigem”

O encaixe seguinte é, portanto, “Sem temer o vento e a vertigem”. O narrador principal usa outra máscara. Aqui, temos um narrador autodiegético, que descreve a madrugada seguinte a um golpe de estado num país – veículos militares atravessam a cidade, há nos muros slogans de propaganda do Conselho Provisório que assumiu o controle. A atmosfera política do relato é reforçada pelas imagens evocadas pelo narrador, que caminha ao lado das personagens Irina e Valerian. A fronteira entre os níveis narrativos – a narrativa principal e a narrativa de cada encaixe – é sempre oscilante: permite o reaparecimento do nome Kauderer, dessa vez associado a uma fábrica de munição.

O narrador, por meio de analepse (cf. Genette), retoma o momento em que conhecera Irina, “no dia em que o front entrara em colapso” (2011, p. 85), descrevendo a multidão que buscava refúgio na cidade; Irina, jovem e atraente, sente vertigem ao atravessar a Ponte de Ferro e ver “o vazio, lá embaixo” e o narrador a ampara na travessia. O narrador confunde as sensações da mulher com suas próprias, sente que “todo vazio se prolonga no vazio” (2011, p. 87), que está suspenso como num precipício – imagem que perdura desde quando o Leitor sentiu o mesmo, no “Capítulo 4”. Após a travessia, os dois se apresentam. O narrador revela-se Alex Zinnober, “militar com duas listras na manga”, e a mulher, Irina Piperin, que “desenhava estampas de tecidos”. Note-se que Zwida, personagem da última micro-narrativa, também desenhava. Logo adiante, outra frase que nos parece de autoria do narrador principal, já que resume trecho de pouco interesse ao leitor: “Seguem-se alguns parágrafos repletos de nomes de generais e deputados, a propósito de canhoneios, de retiradas no front, de cisões e unificações nos partidos representados no Conselho [...]” (2011, p. 89).

Uma visita ao escritório de Valerian revela ao narrador que Irina está envolvida na revolução. Ele tenta tirar-lhe o revólver, mas ela o impede, dizendo que “a verdadeira revolução acontecerá quando as mulheres tiverem as armas” (2011, p. 91). Valerian não se

surpreende, parece em transe, “como quem só espera o prazer de submeter-se ao arbítrio dessa mulher” (2011, p. 92), e a partir desse momento “o tempo muda de forma, a noite se dilata, as noites se tornam uma só noite na cidade atravessada por nosso trio” (2011, p. 92). Essa noite única culmina no quarto de Irina, numa cena de intimidade, mas também de exibição e de desafio, da qual Irina é “ao mesmo tempo a oficiante, a divindade, a profanadora e a vítima” (2011, p. 92). O erotismo, que surge no texto pela primeira vez, voltará, em outras micro-narrativas, sempre associado a uma figura feminina dominadora. Nessa parte, o texto explora a geometria das formas triangulares, das linhas que se contorcem e a sensualidade que a palavra *isósceles*, associada ao púbis de Irina, carrega para o narrador, para aludir também ao *ménage à trois* que está acontecendo. O narrador verbaliza, finalmente, o segredo que carrega – sua missão é “descobrir quem é o espião que, infiltrado no Comitê Revolucionário, está para fazer a cidade cair nas mãos dos Brancos” (2011, p. 93). Aproveitando a desatenção dos outros dois, na escuridão, o narrador encontra uma folha dobrada na qual seu nome havia sido escrito “sob o documento assinado e contra-assinado de uma condenação à morte por traição” (2011, p. 94). A micro-narrativa é interrompida nesse ponto.

6.9 “Capítulo 5”

No “Capítulo 5”, o Leitor aproxima-se de Lotaria, procurando a continuação, mas vê que aquele não era um livro, apenas um caderno rasgado. Segundo Lotaria, os grupos de estudo eram muitos, e por isso o único exemplar havia sido dividido em várias partes, das quais ela afirma ter ficado com a melhor, que já seria suficiente para um mês de discussão. A explicação de Lotaria torna-se engraçada ao notarmos que o narrador fez de sua crítica ao academicismo outra causa da interrupção da leitura. Enquanto Ludmilla e o Leitor desejam ler um romance até o fim, sem interrupções, para Lotaria é preciso o contrário: sua leitura e de seus colegas deve ser feita em partes, dividida, dando espaço às discussões.

À mesa de um café, o Leitor e Ludmilla fazem um balanço da situação. No diálogo, ele mostra-se impaciente para continuar “Sem temer o vento e a vertigem”, mas Ludmilla reconhece que não é seu romance ideal. O narrador principal interrompe: “Aí estamos, não saímos do mesmo lugar. Quando você pensa que está no caminho certo, logo se vê bloqueado por uma interrupção ou reviravolta: nas leituras, na caça ao livro perdido, na identificação dos gostos de Ludmilla” (2011, p. 96, grifo nosso). O interesse do Leitor estreita-se, cada vez mais, em Ludmilla, e a necessidade de continuar as leituras tornou-se pretexto para

aproximar-se dela, de seus gostos e desejos: “A caçada o apaixona porque é feita com ela, porque podem vivê-la juntos e comentá-la enquanto a vivem” (2011, p. 97).

Ludmilla declara, numa fala, o estilo do próximo romance que gostaria de ler (2011, p. 96-97):

[...] é aquele que deveria ter como força motriz o desejo de contar, de acumular história sobre história, sem pretender impor uma visão do mundo, mas apenas fazer você assistir ao crescimento do romance, como uma planta, um entrelaçado de ramos e folhas....

Ela recusa, porém, a proposta do Leitor de irem juntos à editora; na sua visão, há uma linha que separa aqueles que fazem os livros dos que os leem, e ela não quer ultrapassá-la, pois teme que, tão logo o faça, o prazer desinteressado de ler acabe ou transforme-se em outra coisa. O Leitor dirige-se à editora sozinho, então, e mandam-no procurar o senhor Cavedagna. Apressa-se em declarar que é “leitor, apenas leitor, não autor”, e Cavedagna fica feliz, pois “leitores verdadeiros” encontra “cada vez menos” (2011, p. 101). Ele já sabe dos livros misturados, que começam e não continuam, e diz que toda a produção da casa está de pernas para o ar nos últimos tempos. Cavedagna conta que tudo começou quando um tradutor, que se fazia passar por poliglota extraordinário, apresentou-se à editora com a tradução de um romance cimbriaco. Ermes Marana, no começo, entregara as páginas traduzidas pontualmente; quando a editora, durante a revisão, observou contrassensos e coisas estranhas, descobriu-se que a tradução era falsa. Àquela altura, o livro já estava sendo impresso. Mandaram parar tudo e trocar o frontispício e a capa, pois aquele romance, apesar de autoria e nacionalidade diferentes, existia, mas a confusão já havia se estendido a todos os lançamentos que a editora tinha em operação. O motivo da troca, que originou a confusão na editora, persiste.

Cavedagna mostra ao Leitor o texto original que haviam encontrado: “Olha para baixo onde a sombra se adensa”, romance escrito em francês pelo autor belga Bertrand Vandervelde. Resta a ele iniciar a leitura, mesmo sabendo que não é a continuação que procura.

6.10 “Olha para baixo onde a sombra se adensa”

“Olha para baixo onde a sombra se adensa” vem encaixada no capítulo seguinte. O narrador, novamente autodiegético, tenta esconder o cadáver de Jojo num saco plástico para transportá-lo, num relato que parece-nos um roteiro de cinema pela abundância de ações,

descrições de cenas e atmosfera mista de suspense e comédia. Ele e a moça que o acompanha, Bernardette, precisam se livrar do cadáver antes do amanhecer, e já havia duas horas que os dois carregavam o corpo de um lado para outro como se estivesse vivo. Há comicidade no modo como o narrador descreve a cena em que, prestes a jogá-lo no rio, cruzam com dois policiais de bicicleta; fingem, então, que é um amigo passando mal, o gás do ventre do cadáver sai ruidosamente, e os policiais caem na gargalhada. O plano muda em seguida: decidem queimar o corpo e, portanto, procuram um lugar em Paris para executá-lo.

Há, porém, considerações que, mais uma vez, lembram as digressões do narrador principal sobre o fazer narrativo. Para nosso narrador autodiegético, livrar-se do cadáver significaria também livrar-se de Jojo e de seu próprio passado, de todos os seus passados, que ficariam queimados e esquecidos. O narrador assume suas várias tentativas de suprimir o próprio passado sempre que este lhe pesava demais (2011, p. 110):

dessa maneira, não fiz outra coisa senão acumular sobre mim passados e mais passados, multiplicá-los, e, se uma vida já me parecia demasiado densa, ramificada e atrapalhada para levar adiante, imaginem-se então muitas vidas, cada uma com seu passado, [...] que não param de interligar-se.

A linhas que se contorciam, na cena erótica da micro-narrativa antecedente, e as vidas que se interligam, nesta, reforçam a tônica de intertextualidade e de conexão entre os romances. O narrador insiste na imagem: “a conclusão a que levam todas essas histórias é que a vida de toda pessoa é única, uniforme e compacta como um cobertor enfeltrado cujos fios não podem ser separados” (2011, p. 111). Em meio às digressões sobre sua vida, ilustra a cena em que matara Jojo, com a ajuda de Bernardette, descrita de maneira crua e brutal: “no momento exato, afastei a cortina, e a primeira coisa que vi dele [...] foi o movimento de pistão de seu grande traseiro peludo apertado entre os brancos joelhos dela; [...] Bernardette, meio lívida, deslocou-se [...] para permitir que eu o acertasse” (2011, p. 112). O narrador reitera, mais adiante, a multiplicidade das histórias (2011, p. 113):

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, no qual é possível movimentar-se em todas as direções, como no espaço sideral, encontrando sempre novas histórias, que para narrar seria preciso antes narrar outras, de modo que, partindo de qualquer momento ou lugar, encontre sempre a mesma densidade de matéria para relatar.

O relato é encerrado no momento em que, após terem atirado o cadáver do último andar de um prédio, o narrador e Bernardette são abordados por três homens que, ao pedirem para ver o que havia no saco plástico, supostamente vazio, encontram um pé de sapato.

6.11 “Capítulo 6”

No “Capítulo 6”, o Leitor é impedido de continuar a leitura porque as páginas acabam ali, e a continuação havia desaparecido junto com todos os papéis de Marana. Cavedagna permite que o Leitor examine os documentos e cartas enviados pelo tradutor, reunidos no dossiê “Marana, senhor Ermes”. O que segue é a representação da leitura desse dossiê; desse modo, nota-se outro gênero textual no capítulo, e a leitura das cartas aponta para um trabalho detetivesco do Leitor que, para prosseguir na sua missão, deve investigar minuciosamente os escritos, desconsiderar as fabulações e encontrar as pistas que precisa.

As cartas de Marana têm o intuito de justificar seus atrasos na remessa das traduções ou solicitar adiantamentos, mas nelas despontam alusões a intrigas, complôs, mistérios, e para explicá-los Marana “acaba por lançar-se em fabulações cada vez mais frenéticas e rocambolescas” (2011, p. 120). O tradutor também oferece as últimas novidades dos autores mais cotados em nível internacional, dentre as quais o esperado romance “Numa rede de linhas que se entrelaçam”, do escritor irlandês Silas Flannery – a próxima micro-narrativa a ser encaixada na obra.

A investigação do Leitor prossegue. Algumas das cartas de Marana têm tom diferente, lírico, falam de um velho índio chamado “Pai das Histórias”, cego e analfabeto, que narra histórias ocorridas em terras e épocas de todo desconhecidas dele (2011, p. 121):

Segundo alguns, o velho índio seria a fonte universal da matéria narrativa, o magma primordial de que se originam as manifestações individuais de cada escritor; [...] na opinião de outros ainda, ele seria a reencarnação de Homero, do narrador das *Mil e uma noites*, do autor do Popol Vuh, bem como de Alexandre Dumas e James Joyce; outros objetam, entretanto, que Homero não tem nenhuma necessidade da metempsicose, pois não morreu coisa nenhuma e continua a viver e compor através dos milênios.

Os sinais que apontam a realidade externa retornam, referências ao mundo real (especificamente, ao universo da literatura) intimamente misturadas aos elementos ficcionais. À parte os nomes de obras e autores, a ideia de que Homero continua a viver remete-nos a um conto de Borges, “O imortal”, publicado em *O Aleph* (1949). Nele, temos o relato do

narrador-personagem Joseph Cartaphilus, em sua busca pela Cidade dos Imortais, que é banhada por um “rio secreto que purifica os homens da morte” (BORGES, 2013, p. 8). Ao encontrá-la, encontra também “homens de pele cinza, de barba negligente, despídos”, julga reconhecê-los trogloditas, “estirpe bestial” que infesta as margens do golfo Arábico. Bebe da água do rio e, após um tempo indeterminado, dirige-se à Cidade para explorá-la, mas a descobre horrível e nefanda. Um dos trogloditas o acompanha; “A humildade e a miséria do troglodita me trouxeram à memória a imagem de Argos, o velho cão moribundo da *Odisséia*, e assim o chamei de Argos e tratei de ensinar-lhe o nome” (BORGES, 2013, p. 16). A palavra acende a memória e a linguagem do homem, e o narrador pergunta-lhe o que sabe da *Odisséia*. A resposta o surpreende: “‘Muito pouco’, disse. ‘Menos que o mais pobre dos rapsodos. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei’” (BORGES, 2013, p. 18). É assim que o narrador entende que Homero e os outros homens, aparentemente selvagens, eram os Imortais.

Uma das cartas de Marana faz menção a uma organização, OEPHL (*Organization for the Electronic Production of Homogenized Literary Works*⁹), que o aguarda chegar com o início do romance de Flannery. Marana havia convencido o escritor irlandês a confiar-lhe o princípio do romance, que ele não conseguia levar adiante e que os computadores da organização estariam em condições de completar facilmente, “programados como estão para desenvolver todos os elementos de um texto com perfeita fidelidade aos modelos estilísticos e conceituais do autor” (.2011, p. 122). Na viagem, porém, Marana é interceptado por jovens da APO, a Organização do Poder Apócrifo. Em outra carta, Marana menciona uma equipe de *ghost-writers* que se mantém pronta para intervir caso Flannery não se recupere da crise, especialistas em imitar o estilo do mestre. De modo geral, a leitura do conjunto de correspondências é confusa, para o Leitor: o tom lírico das cartas torna as informações numerosas e complicadas.

Há o relato de um episódio ocorrido num sultanato do golfo Pérsico. A última esposa do sultão, apaixonada pela leitura, havia sido obrigada a interromper o romance “Olha para baixo onde a sombra se adensa”, por um defeito de fabricação, e contatara Marana para protestar. Nesse ponto, o Leitor demonstra novamente interesse exagerado pela figura feminina. O sultão, temendo um complô revolucionário, havia decretado o embargo e confisco dos livros ocidentais em seu território por indicação de seu serviço secreto, que desconfiava que a sultana recebia mensagens secretas através dos romances. Obrigado por cláusula matrimonial,

⁹ Organização para a Produção Homogeneizada de Obras Literárias (tradução nossa).

porém, a sempre prover livros para a sultana, convence Marana a transferir-se para a Arábia, a fim de que a sultana recebesse todas as noites, regularmente, a quantidade combinada de prosa romanesca, não mais nas edições originais, mas sim nas páginas datilografadas recém-saídas das mãos do tradutor (2011, p. 128-129):

Por isso, Marana propõe ao sultão um estratagema 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, por exemplo, 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...

Vemos expressa no texto a ideia por trás da estrutura da obra *Se um viajante numa noite de inverno*, cuja inspiração é também explicitada na tradição literária do Oriente, na concepção das *Mil e uma noites*. As figuras de sultão e sultana, que, outra vez, remontam à narrativa árabe, são óbvias nesse sentido. A sultana, personagem da carta, está numa situação equivalente à do Leitor, que se deparou com a interrupção do mesmo romance. Calvino faz uma releitura do mito de Sherazade, alegoria mais representativa da ficção como diálogo e como vida, e a utiliza como mecanismo estrutural da obra. Calvino, no diagrama de seu esquema, mostra como seguiu esse plano, e nas micro-narrativas romanescas, a história é, de fato, interrompida no “ponto mais apaixonante”, no ápice do interesse do Leitor (e do nosso, leitores empíricos). O prazer da leitura é sempre adiado. Nas *Mil e uma noites*, Sherazade as histórias para se proteger da morte literal, interrompendo o prazer do sultão para mantê-lo interessado. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, o prazer do Leitor é interrompido por um narrador que sabe que o fim da leitura representa a morte e, por isso, brinca com a estrutura da narrativa, prolongando ao máximo o espaço da ficção.

O Leitor folheia o dossiê buscando notícias mais recentes da sultana e vê surgirem outras figuras de mulher. Uma delas, leitora apaixonada por Silas Flannery, estranhamente semelhante à Ludmilla, diz “os romances que prefiro [...] são os que transmitem uma sensação de mal-estar desde a primeira página” (2011, p. 130), definindo assim a micro-narrativa seguinte. Silas Flannery observa, de seu terraço, essa leitora tão entretida, e lê em seu rosto o que ela deseja ler para depois escrever fielmente. Marana, ao saber disso, intima-o a parar de plagiar Vandervelde, autor do romance que a leitora lê. Surge, em seguida, a imagem de uma leitora presa à poltrona de uma máquina que registra a intensidade de sua concentração e a frequência dos estímulos que recebe. Com base nisso, os especialistas podem dizer quais romances são válidos e podem ser lançados no mercado, e quais devem ser descartados. A

máquina, porém, funciona “de mal a pior” e, segundo o “homem de avental branco”, dali “não sai nem mais um romance que preste. Ou é o programa que precisa de revisão, ou é a leitora que está ultrapassada” (2011, p. 132).

Essa imagem já fazia parte do imaginário de Calvino em 1967, doze anos antes da publicação do romance em questão, quando o autor proferiu, pela primeira vez, a conferência que veio publicada sob o título “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, em *Assunto Encerrado*. Calvino observa a tendência, na cultura contemporânea, de ver o mundo, em seus vários aspectos, cada vez mais como discreto (no sentido matemático, ou seja, que se compõe de partes separadas) e não contínuo, e isso é refletido no modo como vemos também o pensamento, “como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito de órgãos sensoriais e de controle” (2009, p. 200), não mais visto como fluido, como há pouco tempo.

A linguística estrutural, para o autor, também tende a configurar-se de modo análogo à teoria da informação – “os linguistas passaram a raciocinar em termos de códigos e mensagens, procurando estabelecer a entropia da linguagem em todos os níveis, inclusive o literário” (2009, p. 202). Começamos a entender como se desmonta e como se torna a montar “a mais complicada e imprevisível” de todas as nossas máquinas, a linguagem, e Calvino indica, como exemplo, a simplificação extrema de fórmulas lógicas usada pela escola francesa da semântica estrutural de A. J. Greimas, que analisa a narratividade de todo discurso e a reduz a uma relação entre actantes. Daí, o questionamento (2009, p. 203):

Estabelecidos esses procedimentos, 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 executam análises linguísticas de textos literários, máquinas que traduzem, máquinas que resumem, teríamos, então, máquinas capazes de criar e compor poemas e romances?

As máquinas eletrônicas voltarão a figurar, mais adiante, na obra. O Leitor, desorientado, com vontade de atravessar o oceano atrás de Marana para arrancar-lhe a continuação dos romances, acaba dirigindo-se ao café onde tem um encontro com Ludmilla e, enquanto a espera, começa a ler outro livro enviado pelo tradutor.

6.12 “Numa rede de linhas que se entrelaçam”

Temos, a seguir, o encaixe da micro-narrativa “Numa rede de linhas que se entrelaçam”, que se inicia da seguinte maneira: “A primeira sensação que este livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço a campainha do telefone” (2011, p. 136). O narrador autodiegético preocupa-se com a falta de potencial das palavras de transmitirem, ainda que parcialmente, a angústia que sente, a urgência, a coerção que o obriga a obedecer à imposição daquele som; ele é atormentado pela mera possibilidade de que seja chamado a um telefone, mesmo quando sai de casa.

Professor universitário, faz jogging todas as manhãs. Correndo “para cima e para baixo na colina”, certa manhã o narrador escuta o telefone tocar em uma casa, e, angustiado, não sabe o que fazer. Revira mil ideias e possibilidades na cabeça, corre para longe, faz outros exercícios, e quando faz o caminho de volta escuta que o telefone continua tocando. Decide entrar no jardim, e, pelos fundos da casa, estica a mão pela janela e atende o telefone. Uma voz, fria e calma, avisa: “Marjorie está aqui, dentro em pouco vai acordar, mas está amarrada e não pode fugir. [...] Se vier apanhá-la, perfeito; do contrário, há um tanque de querosene no porão e uma carga de explosivo plástico ligada a um detonador. Em meia hora tudo irá pelos ares” (2011, p. 141). O narrador hesita; há parágrafos dedicados à sua paranoia e insegurança, até ele se lembrar de que uma de suas alunas, na universidade, chama-se Marjorie. Corre até o endereço fornecido no telefonema e encontra sua aluna amordaçada, amarrada a um divã. Quando o narrador desfaz sua mordida, a moça dirige-lhe um olhar de desprezo, e diz “Bastardo” (2011, p. 143), encerrando a narrativa sem revelar o motivo do xingamento. A fala da leitora, no “Capítulo 6”, concretiza-se – a sensação de mal estar é de fato transmitida desde a primeira página, exacerbada pela ansiedade do narrador em comunicá-la.

Toda a preocupação com as palavras revela um narrador ciente de que está sendo lido – apesar de não se dirigir ao Leitor – e remete à reflexão de Segre, em “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori”, sobre a postura das personagens das micro-narrativas: o eu protagonista tende a parecer um escritor, profissional ou não, autor de um romance em construção. De fato, várias das máscaras usadas pelo narrador principal assumem a responsabilidade de autores das micro-narrativas. Temos as máscaras de um narrador que escreve em seu diário, de um narrador que relata um golpe de estado, de um narrador que conta as várias histórias de seu passado conturbado e cheio de ação e, finalmente, de um narrador que tenta transmitir o suspense de um episódio que lhe ocorreu.

6.13 “Capítulo 7”

O “Capítulo 7” inicia-se com o Leitor, já no café, recebendo uma chamada de Ludmilla, que o convida para encontrá-la em sua casa; ela ainda não está lá no momento em que ele chega, mas as chaves estão debaixo do tapete. O narrador principal, com a pergunta “Como é você, Leitora?” (2011, p. 145), começa a dialogar com Ludmilla, a Terceira Pessoa necessária para que o romance seja um romance, ou seja, para que algo possa acontecer entre ela e a Segunda Pessoa masculina, o Leitor com quem o narrador dialogava até o momento. Isso é manifesto no texto (2011, p. 146):

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 [...], e ele foi mantido na abstrata condição de pronome, disponível para todo atributo e toda ação.

O narrador principal examina a cozinha de Ludmilla, “a parte da casa que mais coisas pode dizer” sobre ela, e sua atitude é a mesma utilizada pela máscara do narrador em “Debruçando-se na borda da costa escarpada” – a atribuição de significados aos sinais que o ambiente mostra. Apesar de deduzir as características da personagem de acordo com o que a cozinha (e, em seguida, o restante da casa) informa, o narrador, percebemos, é cuidadoso para que seus traços sejam simples e gerais, não definitivos, mas apenas esboçados: “Você é depressiva ou eufórica? A casa, sabiamente, parece ter se aproveitado dos momentos de euforia pelos quais você passou para preparar-se a acolhê-la nos momentos de depressão” (2011, p. 149). O narrador pode notar que a função dos livros, para ela, é a da leitura imediata, e não de estudo ou consulta; ela não parece ser uma Leitora que Relê. Há muitos volumes espalhados, porém; Ludmilla lê vários livros ao mesmo tempo, vive simultaneamente várias histórias para evitar a desilusão que cada história pode reservar. Nesse ponto, o narrador retoma o diálogo com o Leitor, alertando-o do fato e o apaziguando (2011, p. 151):

Não pense que o livro o perde de vista, Leitor. O ‘você’ que se transferiu à Leitora pode, de uma frase para outra, tornar a referir-se a você. Você permanece sempre um dos vocês possíveis. Quem se atreveria a condená-lo pela perda do você, catástrofe não menos terrível que a perda do eu?

Uma chave gira na fechadura, mas quem entra é Inerio, o Não-Leitor, personagem introduzida no “Capítulo 3”, que procura um livro, e revela sua ocupação (2011, p. 153):

- Não é para ler. É para fazer. Eu faço coisas com os livros [...] esculturas, quadros, como quiser chamá-los. Fixo os livros com resina, assim eles ficam do jeito que estiverem, fechados ou abertos. [...] Os críticos dizem que o que faço é importante. Em breve reunirei todas as minhas obras num livro. [...] Um livro com fotos de todos os meus livros. Quando esse livro for impresso, eu o usarei para fazer outra obra, muitas obras. Depois será feito outro livro, e assim por diante.

Vemos, no trecho supracitado, um prenúncio à Multiplicidade de Calvino, que, sendo ficção, assume outra face – o Não-Leitor que manipula os livros, utiliza-os como matéria-prima para a criação de esculturas, e dessas esculturas resultará outro livro, que será usado para fazer outra obra. O movimento cíclico remete-nos à conclusão de Calvino em sua conferência sobre a Multiplicidade (1998, p. 138):

Quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

O narrador atenta para a complementaridade dos ritmos vitais de Irnerio e Ludmilla: para o primeiro, a arte conta como dispêndio de energia vital, não como obra permanente, como a acumulação de vida que a segunda procura nos livros. Quando Irnerio tenta pegar seu livro, o Leitor o impede, e indica outro parecido. O segundo volume, como o seu, está envolto por uma cinta vermelha, “O último sucesso de Silas Flannery”, deixando à mostra apenas parte do título, “Numa rede de linhas que...”. Irnerio afasta-se, pois aquele livro não é de Ludmilla, e ele não quer se meter; joga o objeto em um cubículo escuro. O Leitor entra em seguida, vê uma mesa com máquina de escrever, dicionários e, num calhamaço de papéis, a indicação: “Tradução de Ermes Marana”. Sente-se fulminado por um raio: a todo momento, durante a leitura do dossiê, o Leitor visualizava a figura de Ludmilla, mas imaginava que era por estar apaixonado por ela. Agora, descobre que Marana e Ludmilla tinham um relacionamento, e aquela sala era o escritório dele, na casa dela. Era ela, de fato, a leitora de quem Marana falava em suas cartas, e a leitora observada por Flannery, de sua varanda. Segundo Irnerio, Ludmilla era infeliz com ele, e o Leitor alivia-se em saber que o passado estava encerrado. Ludmilla chega, finalmente, desculpando-se pelo atraso.

Há, então, um parágrafo entre parênteses, e os símbolos gráficos guardam uma reflexão que torna o trecho ensaístico. A reflexão, ademais, retoma a concepção da vida (e da literatura) como rede de conexões entre as coisas do mundo (2011, p. 157):

([...]) 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 um prólogo. As vidas dos indivíduos da espécie humana formam 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).

Os parágrafos seguintes são dedicados ao ato sexual entre Leitor e Leitora: “Vocês estão juntos na cama, Leitor e Leitora. É chegado, enfim, o momento de tratá-los no plural, tarefa muito comprometedor, pois equivale a considerá-los um só sujeito” (2011, p. 158). O erotismo retorna ao texto, e o narrador utiliza-se dele para explorar, como já indicado, o que esse momento de união representa para ambos como sujeitos, para a identidade de cada um (2011, p. 158):

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 do próprio potencial, prolongar um estado de reatividade, aproveitar-se da acumulação do desejo do outro para multiplicar a própria carga? [...] para tornar tudo possível, seus respectivos eus devem não tanto anular-se quanto ocupar sem resíduos todo o vazio do espaço mental

Em seguida, há uma analogia do ato sexual como leitura (2011, p. 159-160):

Leitora, eis que agora você está sendo lida. Seu corpo está sendo submetido a uma leitura sistemática. [...] Também você, ó Leitor, é entretanto um objeto de leitura: a Leitora ora lhe passa o corpo em revista como se percorresse o sumário, ora o consulta como se tomada por uma curiosidade rápida e precisa, ora se demora interrogando-o e deixando que uma resposta muda chegue a ela [...] (vocês percorrem juntos) páginas e páginas de cima a baixo, sem saltar nem uma vírgula.

O narrador diferencia, adiante, a leitura que os amantes fazem de seus corpos da leitura das páginas escritas; a primeira, ao contrário da segunda, não é linear, começa de um ponto qualquer, salta, repete-se, perde-se. “Pode-se reconhecer aí uma direção, um percurso dirigido na medida em que tende a um clímax, e, em vista desse objetivo, preparam-se as fases rítmicas, as escansões, as recorrências de motivos” (2011, p. 160). Questiona, entretanto, a importância do clímax como objetivo: “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?” (2011, p. 160). Finaliza a cena com a constatação: “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” (2011, p. 160).

A analogia feita nesse capítulo nos levou a buscar noções que pudessem contribuir para nosso estudo nos escritos de Roland Barthes em *O prazer do texto* (1975). Para Barthes, “o prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (1999, p. 12). O autor escreve, ainda, sobre uma “revelação progressiva: toda a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca)” (BARTHES, 1999, p. 17). É exatamente essa ideia que vemos configurada como força motriz do romance de Calvino: a personagem Leitor busca o prazer da leitura (ainda que este se transforme na paixão por Ludmilla, já que ela representa, mais que qualquer outra personagem, a leitura), mas devido a várias interrupções motivadas pelo acaso, tem esse prazer sempre adiado. A nossa excitação, como leitores empíricos inseridos na lacuna aberta pelo pronome “você”, refugia-se na esperança de conhecer o fim da história.

O narrador que questiona a importância do clímax como objetivo do ato sexual é o mesmo que combate a noção de satisfação romanesca ao impedir o leitor de conhecer os finais das histórias. O impulso de um casal que se esforça para retardar os instantes de prazer também está presente nesse narrador, responsável por interromper as histórias e brincar com a linearidade, com as vozes e os níveis narrativos a fim de prolongar a ação. No interior de uma narrativa, e, ademais, na leitura, abrem-se tempos e espaços diferentes do tempo e espaço real, e nosso narrador, ao criar várias narrativas dentro de uma, potencializa essa expansão espaço-temporal da ficção e enriquece nossa leitura.

Observamos, ademais, vários outros trechos em que as ideias de Barthes parecem-nos utilizadas na construção do romance. Sobre a escritura, temos (BARTHES, 1999, p. 9):

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição então fica criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.

Barthes acredita que o texto deve dar provas ao leitor de que o deseja, seduzi-lo, e que a intermitência – a encenação de um aparecimento-desaparecimento – é erótica. O autor instrui: “Leiam lentamente, leiam *tudo* [...] pois *o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso*: o que ‘acontece’, o que ‘se vai’, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados” (1999, p. 20). Considera, ainda, que “o romanesco é uma disseminação de formas” (1999, p. 38). O próprio Calvino disse, na última conferência das *Seis propostas para o próximo milênio*, que seu intuito na obra foi dar a essência do romanesco, concentrando-a em dez inícios de romances, cada qual em estilo diferente.

No fim do capítulo, o Leitor entende as origens das maquinações de Marana: o ciúme despertado pelo “rival invisível que se interpunha continuamente entre ele e Ludmilla, a voz misteriosa que lhe fala através dos livros” (2011, p. 163). Marana passara a sonhar com uma literatura composta exclusivamente de obras apócrifas, para não mais sentir-se abandonado por Ludmilla quando ela estivesse absorta na leitura, e para que sua presença se confirmasse na mistificação causada pelas falsas atribuições (2011, p. 163):

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?

O Leitor não encontra o livro que estava lendo; Irnerio o havia levado. Acha que o outro volume de Silas Flannery é igual ao que tinha, mas não percebe que a última palavra do título, encoberta, é diferente.

6.14 “Numa rede de linhas que se entrecruzam”

Encaixa-se, então, “Numa rede de linhas que se entrecruzam”; Calvino identifica em Jorge Luis Borges o ponto de chegada mais completo e atual desse modo de narrar. A imagem dominante na micro-narrativa é a do espelho. Toda atividade do pensamento remete o narrador autodiegético aos espelhos, e ele só consegue concentrar-se quando em presença de imagens refletidas – é colecionador de aparelhos óticos, como caleidoscópios, além de um homem que pensa e um homem que tem negócios; seu império financeiro, segundo ele, foi construído sobre o mesmo princípio dos caleidoscópicos e das máquinas catóptricas, “pequenos teatros de vários tipos em que se vê uma figura multiplicar-se segundo a variação

do ângulo formado pelos espelhos” (2011, p. 166). O narrador continua: “É a minha imagem o que desejo multiplicar, mas não por narcisismo ou megalomania [...]. Ao contrário: é para esconder, em meio a tantas imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se” (2011, p. 166). Homem de muitos inimigos, encontra na multiplicação de sua própria imagem a melhor maneira de esquivar-se continuamente deles.

A atitude reflexiva e calculista desse narrador personagem é exagerada: decide que o próprio sequestro “seria o golpe mais sonhado não apenas pelas várias quadrilhas especializadas, mas também por meus mais importantes sócios e concorrentes no mundo das finanças” (2011, p. 167) e, assim, multiplica-se, simula sua presença, saídas e retornos simultaneamente em vários lugares, encomenda cinco Mercedes iguais às suas, de modo a tornar improvável sua queda em mãos inimigas.

Há, como de costume, reflexões sobre a escrita e a recepção (2011, p. 168-169):

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 remetem a algo que permanece fora do alcance da vista. Por isso, não posso esquecer de inserir de vez em quando [...] algumas citações de trechos antigos, por exemplo uma passagem do *De magia naturale*, de Giovanni Battista della Porta, no qual ele diz que o mago [...] deve saber ‘as razões pelas quais os olhos são enganados pelas imagens que se formam sob a água e nos espelhos feitos de diversas formas, os quais, algumas vezes, projetam imagens de outros espelhos pendentes no ar, de modo que se podem ver claramente as coisas que acontecem em lugares distantes’.

O narrador tem a ideia de aplicar o poder multiplicador dos espelhos aos próprios bandidos, organizando emboscadas e sequestros falsos. Em um deles, acaba levado por sequestradores à sua casa, trancado na câmara catóptrica que havia construído com base nos projetos de Athanasius Kircher, jesuíta, cientista e matemático do século XVII inventor da mesma. Ele pergunta-se, “teria sido eu sequestrado por mim mesmo?” (2011, p. 171), imaginando se uma de suas imagens projetadas teria tomado o seu lugar, relegando-o ao papel de reflexo. Vê o corpo da amante, Lorna, no chão de espelhos, e a esposa, Elfrida, que anuncia tê-lo salvado, mas que não consegue encontrar a porta da “jaula de espelhos” em que se encontram. O narrador confunde-se com os fragmentos da imagem de Elfrida, que se reproduzem agigantados nos espelhos, e não consegue mais distinguir onde está a esposa, nem ver seu próprio reflexo; parece-lhe que tudo é parte dele mesmo, e sente ter conseguido tornar-se o todo. Assim termina a micro-narrativa.

Um dos ensaios publicados em *Por que ler os clássicos* é dedicado à Jorge Luis Borges, clássico para Calvino por estar entre os escritores que considera mais importantes e influentes, e escritor por quem Calvino nutria admiração particular. Percebemos que várias das considerações de Calvino sobre Borges podem ser notadas também em diversos aspectos de seu romance, o que nos leva a crer que a admiração que nutria por Borges converteu-se, concretamente, em inspiração para sua obra. Sobre o escrever breve, “a invenção fundamental de Borges, que foi também a invenção de si mesmo como narrador”, Calvino diz que o procedimento de Borges foi fingir “que o livro que desejava escrever já estivesse escrito, escrito por um outro, por um hipotético autor desconhecido, um autor de uma outra língua, de uma outra cultura” (2000, p. 248). Observa também que (2000, p. 249):

cada texto dele duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, leituras clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas. [...] nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura como extração da raiz quadrada de si mesma: uma ‘literatura potencial’.

Em cada texto, por todos os meios, Borges fala do infinito, do inumerável, do tempo, da eternidade ou da presença simultânea ou da dimensão cíclica dos tempos. Calvino menciona, em particular, “O jardim de veredas que se bifurcam” (1941) e a ideia de infinitos universos contemporâneos, unida à concepção do tempo múltiplo, que se apresenta nesse conto. O protagonista de “Numa rede de linhas que se entrecruzam” também cria infinitos universos contemporâneos a partir da multiplicação de si mesmo.

6.15 “Capítulo 8”

O “Capítulo 8” traz uma indicação: “Do diário de Silas Flannery”. Podemos entender, por conseguinte, que o narrador autodiegético, aqui, é o escritor irlandês, em meio à crise de inspiração que o assola. Há, novamente, a presença de outro gênero narrativo no texto. A primeira imagem evocada por Flannery é a de uma mulher que lê. O escritor observa-a regularmente, através de uma luneta, antes de começar a trabalhar; “julgo colher em sua figura imóvel os sinais desse movimento invisível que é a leitura, o correr do olhar e da respiração [...], o percurso das palavras através de sua pessoa, o fluxo e as interrupções” (2011, p. 173). Em seguida, admite: “Desde que me tornei escravo da escrita, o prazer da leitura se acabou para mim” (2011, p. 173). O escritor atormentado procura inspiração na leitora, deseja que a frase que está a ponto de escrever seja a mesma que ela lê,

simultaneamente, e chega a testar a possibilidade, escrevendo e, em seguida, correndo para a luneta para ver o efeito da frase no olhar da mulher. A crise faz com que Flannery deseje anular a si mesmo: “Como eu escreveria bem se não existisse! [...] O estilo, o gosto, a filosofia, a subjetividade, a formação cultural [...]: todos os elementos que tornam reconhecível como meu aquilo que escrevo me parecem uma jaula que limita minhas possibilidades” (2011, p. 175).

Flannery gira em torno da ideia de uma “interdependência entre o mundo não escrito e o livro” (2011, p. 176) que deveria escrever. Ainda observando a leitora, vê uma borboleta, e dela entende que deve esperar algo de “preciso, íntimo e leve” (2011, p. 176) – novamente somos direcionados às conferências de *Seis propostas para o próximo milênio*. Ao falar sobre a Leveza, Calvino afirma que o trabalho de sua vida traduziu-se por uma subtração do peso: “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (1998, p. 15). Revela que, quando jovem e escritor iniciante, após decidir quais fatos da vida deveriam ser sua matéria-prima e que seu estilo o desejava ágil, impetuoso e cortante, passou a descobrir “o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas” (1998, p. 16). Utilizando-se da mitologia clássica, Calvino relaciona os valores opostos a Medusa e Perseu; para decepar a cabeça de Medusa sem deixar-se petrificar, Perseu sustenta-se sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento, e dirige o olhar para aquilo que só pode ser revelado por uma visão indireta, por imagens capturadas em seu escudo/espelho. A força de Perseu reside, portanto, na recusa da visão direta.

O reino do humano parece a Calvino condenado ao peso, algo também constatado de maneira “luminosa e direta” por Milan Kundera, em seu romance *A insustentável leveza do ser* (1984); este é, segundo Calvino, prova amarga do “Inelutável Peso do Viver”, da opressão da vida a que só escapam a vivacidade e a mobilidade da inteligência, qualidades de que se compõe o romance e que pertencem a um universo que não é mais o do viver. Por conta disso, Calvino visava “voar para outro espaço”, ou seja, mudar seu ponto de observação, considerar o mundo sob outra lógica, outra ótica, sob diferentes meios de conhecimento e controle, sem fugir para o sonho ou o irracional.

Para Calvino, duas vocações opostas se confrontam na literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos e das sensações. O autor

adverte, porém, que a leveza está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório.

Ao tratar da Exatidão, Calvino apresenta três definições (1998, p. 71-72):

1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês, “icástico”; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.

O autor defende esse valor porque parece-lhe que a humanidade tenha sido atingida por uma peste no que diz respeito ao uso da palavra, e essa peste da linguagem caracteriza-se por uma “perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos” (1998, p. 72). Sem questionar as origens dessa epidemia, Calvino vê-se interessado pelas possibilidades de salvação, e, segundo o autor, talvez somente a literatura possa coibir a expansão desse “flagelo linguístico”.

Calvino reflete que a inconsistência que percebe nas palavras e imagens está também no próprio mundo, e tem sua ideia da literatura como a única defesa que consegue imaginar. Calvino quer explicar seus escritos em função de sua fidelidade a uma ideia de limite, de medida, mas pondera que talvez a própria ideia de limite suscite a ideia das coisas que não têm fim, “como a sucessão de números inteiros ou as retas euclidianas”. O símbolo que permitiu ao autor maiores possibilidades de “expressar a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” foi o da cidade, explorado a fundo no romance *As cidades invisíveis* (1972); nele, Calvino construiu uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma sequência ou uma hierarquia, “mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas” (1998, p. 86).

Na busca da exatidão, Calvino bifurca-se em, de um lado, “a redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitissem o cálculo e a demonstração de teoremas; do outro, o esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas” (1998, p. 88). Ademais, tendo em vista que a palavra associa o traço visível às coisas invisíveis, ausentes ou desejadas, para Calvino o justo emprego da linguagem é aquele que “permite o aproximar-se das coisas (presentes ou

ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras” (1998, p. 90-91).

Somos conduzidos, assim, de volta ao ensaio “Os níveis da realidade na literatura”, no qual Calvino afirma que o escritor projeta parte verdadeira de si mesmo, ou uma máscara ou eu fictício, na primeira personagem que é o autor da obra, e que o autor identifica-se com essa projeção no momento que escreve. A partir disso, inferimos que há uma projeção de Calvino na personagem autor Silas Flannery e, desse modo, um espaço é aberto para que a metaficção situe-se (2011, p. 181). Flannery escreve sobre sua ideia, e isso será retomado várias páginas depois:

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 os inícios de narração, como nas *Mil e uma noites*?

Flannery, em seguida, fala de sua intenção de copiar as primeiras frases de um romance famoso, para ver se a “carga de energia contida naquele início” comunica-se à sua mão – o romance é *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e os trechos são transcritos na íntegra. A ideia exposta pode ser relacionada ao projeto de história de Flannery, no mesmo capítulo, de dois escritores, um produtivo, outro atormentado, que observam uma mulher lendo um romance, o qual cada escritor imagina ser da autoria do outro: ambos os escritores desejam escrever romances que sejam lidos do modo como aquela leitora o faz, e cada um põe-se a escrever o romance como pensa que o outro escreveria. Essa relação remete-nos, mais uma vez, a Borges; dessa vez, o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (1939). Eis a aspiração da personagem borgeana (BORGES, 2009, p. 38):

Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas *o Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.

As anotações de Flannery continuam, em tom de ensaio; diversas ideias formuladas antes, nas micro-narrativas, reproduzem-se novamente, e.g. a multiplicação do indivíduo.

Conclui, em certo ponto: “Não me resta outra saída senão escrever todos os livros, escrever os livros de todos os autores possíveis” (2011, p. 186), fazendo-nos lembrar de quando Calvino, em sua resposta à Guglielmi, visualiza seu romance, por sugestão de um amigo, como uma espécie de autobiografia negativa – os romances que poderia ter escrito e descartou.

Em seguida, Flannery relata as visitas que recebe; primeiro, jovens da APO, depois Lotaria, que escreve uma tese sobre ele e, então, Ludmilla. O escritor contrapõe as atitudes das irmãs: Lotaria utiliza seu computador, programado para ler um romance em poucos minutos e fazer uma lista de todos os vocábulos contidos no texto – segundo ela, “O que é de fato a leitura de um texto senão o registro de certas recorrências temáticas, certas insistências de formas e significados?” (2011, p. 191). O que a leitura eletrônica fornece a ela basta para o estudo crítico que faz. Ludmilla, por sua vez, lê todos os romances de Flannery, um atrás do outro, fazendo o escritor imaginar se não seria ela sua leitora ideal. Ela gostaria de observá-lo enquanto ele escreve, já que compreende que “a verdade da literatura consiste apenas na fisicalidade do ato de escrever” (2011, p. 195); para Ludmilla, o autor dos livros que lê é dissociado do escritor vivo, em sua frente. A reação de Flannery surpreende (2011, p. 195):

Um ciúme pungente me invade, não um ciúme de outras pessoas, mas deste mesmo eu de tinta, de pontos e de vírgulas, que escreveu os romances que não escreverei mais, o autor que continua a entrar na intimidade dessa jovem, ao passo que eu, o eu de aqui e de agora, com minha energia física que sinto manifestar-se muito mais indestrutível que o impulso criativo, dela estou separado pela imensa distância de um teclado datilográfico e de uma folha branca no carro da máquina.

Ao saber de Ludmilla que os romances que mais a atraem “são aqueles que criam uma ilusão de transparência ao redor de um redemoinho de relações humanas tão obscuro, cruel e perverso quanto possível” (2011, p. 197), Flannery nota que a insatisfação é característica de Ludmilla – parece-lhe que suas preferências mudam de um dia para o outro. Dado que as outras expectativas da Leitora foram expostas em capítulos da narrativa principal, como Flannery saberia disso, não fosse ele também uma máscara do narrador principal (e, ademais, projeção de Calvino)? A constatação de Flannery também relaciona-se com a concepção da obra, apresentada anteriormente: para satisfazer as preferências de Ludmilla, Flannery-Calvino cria narradores distintos para cada micro-narrativa, de modo que o estilo de cada romance seja sempre interessante à Leitora.

Flannery conta sobre a visita de um leitor (o Leitor), que estava transtornado porque, enquanto lia os dois romances que trazia, havia sido abordado por “dementes”, que roubaram

os livros – o escritor não informa que ele mesmo havia direcionado o grupo de membros da APO ao homem que lia, sentado num rochedo; não sabia que o homem visitaria em seguida. Flannery tenta tranquilizá-lo, oferece o volume que acredita ser a fonte do romance que o Leitor começara a ler – “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, do escritor japonês Takakumi Ikota, traduzido para o inglês. Quando o Leitor fala de Marana, indicando que toda a falsidade era fruto do ciúme que sentia de Ludmilla, Flannery irrita-se, também enciumado. Sugere que o Leitor vá atrás de Marana, e ele assente, diz que pretende procurá-lo na América do Sul. O ciúme de Flannery volta a figurar, dessa vez como ponto de arranque para os próximos capítulos da narrativa principal; o escritor relata que não lhe interessava informar ao Leitor que suspeitava que Marana estivesse no Japão. “O importante para mim é que esse importuno se afaste o máximo possível de Ludmilla; assim, encorajei-o a fazer a viagem e realizar investigações as mais minuciosas até achar o tradutor-fantasma” (2011, p. 201).

Observando a projeção de Calvino em Flannery, é interessante pensar no contato direto e no diálogo entre o escritor, criador, e as personagens, criaturas. As personagens expõem suas opiniões e histórias, e o criador, por sua vez, expõe-nos as possibilidades de criação literária que surgem a partir desse contato. Temos a não-separação entre identidade real e identidade ficcional, já que os elementos da realidade e da ficção misturam-se no texto. Na literatura italiana, em particular, ideias afins foram exploradas por Luigi Pirandello, tanto na consagrada peça *Seis personagens em busca de autor* (1921) quanto em contos, como “Personagens” (1906), “A tragédia de um personagem” (1911) e “Conversas com personagens” (1915). Pirandello explora, ainda, o drama de existir das personagens, que buscam, incessantemente, por um autor que possa contar suas histórias, permitindo, assim, que suas realidades sejam consolidadas através da obra literária.

A última anotação do diário de Flannery é uma reflexão sobre sua última conversa com o Leitor. Flannery imagina se a intensidade de sua leitura seja tamanha que ele, já no início, aspire toda a substância do romance, de modo que não sobre nada para o resto. Daí, mais uma vez, pensa um projeto de romance, retomando ideia já apresentada, e a metaficção irrompe; temos a gênese da obra, das personagens, e do que virá a seguir (2011, p. 202):

Veio-me a ideia de escrever um romance feito só de começos de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que é continuamente interrompido. [...] 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... Mas não gostaria que a Leitora, para escapar do Falsário, terminasse nos braços do Leitor. Farei de modo que o Leitor saia na pista do Falsário, o qual

se esconde em algum país muito distante, de modo que o escritor possa ficar sozinho com a Leitora.

[...] Parece, efetivamente, que o Leitor está prestes a partir. Levará consigo *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, de Takakumi Ikoka, para ler durante a viagem.

Se nas cartas de Marana vimos a ideia por trás do jogo com a estrutura do romance e as interrupções inspiradas nas *Mil e uma noites*, o trecho supracitado mostra o desenvolvimento dessa ideia inicial, incluindo detalhes sobre as personagens e a narrativa, e exacerbando o envolvimento do escritor que, tão preocupado em satisfazer os gostos de sua potencial leitora, acaba apaixonando-se por sua representação escrita. O simulacro de realidade e a ficção dentro da ficção estão intimamente ligados, apesar dos níveis narrativos que os separam: a personagem escritor, Flannery, que se inspira e baseia seu romance na leitora que observa, cria a personagem Leitora. Flannery e a Leitora estão em níveis narrativos diferentes, portanto. A vida continua fora da ficção, e o Leitor, também criado por Flannery e também apaixonado pela Leitora, procura Flannery em busca de explicações. A personagem criada atravessa níveis narrativos, fenômeno semelhante ao citado por Eco (1994, p. 132): personagens migram de um texto para outro e atuam como um sinal de veracidade pois confirmam a história que as evocou.

6.16 “No tapete de folhas iluminadas pela lua”

Temos, no capítulo seguinte, o encaixe mencionado. “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, paródia de narrativa erótica japonesa, não deixa entrever, nos parágrafos iniciais, a perversão que caracteriza essa micro-narrativa. O narrador autodiegético, caminhando pelo jardim do senhor Okeda, discute com ele sua vontade de “separar a sensação de cada folha singular de noqueira-do-japão da sensação de todas as outras” (2011, p. 203); descreve as folhas caindo, imagem que relaciona a uma borboleta – motivo que vimos há pouco, através da luneta de Flannery. A vontade de apreender sensações volta-se, em seguida, para a filha do senhor Okeda, Makiko, que serve o chá: “Quando ela se inclinou, vi em sua nuca, deixada a descoberto logo abaixo dos cabelos puxados no alto, uma delicada pelugem negra que parecia continuar ao longo das costas. [...] estava treinando minha capacidade de isolar sensações na nuca de sua filha” (2011, p. 204).

Mais tarde, passeiam pela margem de um lago, e a senhora Miyagi quer colher duas flores de uma ninfeia que estão na água. O narrador ajoelha-se, à margem, para tentar deslizar

a planta até si, e mãe e filha ajoelham-se também, uma em cada lado. O narrador registra as sensações que o contato com as mulheres causa, e o erotismo surge no texto (2011, p. 205):

senti [...] dois contatos diferentes, um à esquerda, outro à direita. 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 [...] eu estava sendo tocado no mesmo instante pelo mamilo esquerdo da filha e pelo mamilo direito da mãe [...]

Em outra discussão com o senhor Okeda, ainda a respeito de sensações táteis, o narrador reflete sobre a leitura de um romance em que um ritmo narrativo calmo serve para ressaltar sensações sutis e precisas. Há, assim, considerações sobre a recepção que caberiam ao narrador principal, apesar de não haver um diálogo aparente com o Leitor, como pudemos notar em outras micro-narrativas (2011, p. 207):

A receptividade do leitor com relação ao conjunto de sensações que o romance pretende direcionar-lhe acaba sendo muito reduzida, em primeiro lugar porque sua leitura muitas vezes apressada e desatenta não capta ou negligencia certo número de sinais e intenções efetivamente contidos no texto, em segundo lugar porque há sempre alguma coisa essencial que permanece fora da frase escrita.

A fala do narrador vai ao encontro do que Eco escreve em *Lector in fabula* (1986, p. 36), sobre um texto, que se distingue de outros tipos de expressão por sua maior complexidade, ser entremeado do não-dito – aquilo que não é manifestado na superfície do texto, mas o que deve ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. Segundo Eco, isso requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor; sua leitura, portanto, não pode ser apressada ou desatenta, ou deixará de captar os sinais contidos no texto.

O narrador, então, explica que, sob a tutela intelectual do senhor Okeda, era orientado a ficar no escritório do professor, organizando seu monumental fichário, enquanto o professor fazia sua pesquisa na biblioteca da universidade. Assim, o narrador ficava sozinho na casa, com a esposa e a filha de Okeda, fato que o distraía muito – buscava pretextos para ir aos outros cômodos, onde poderia encontrar Makiko e observá-la em sua intimidade. É a mãe, porém, que, insinuante, tende a cruzar com o narrador com frequência, ainda que este persiga a filha insistentemente. Ele narra o momento em que, ao acaso e confusamente, como quer fazer entender, tem um encontro sexual com a senhora Miyagi – nesse ponto, a descrição exacerbada das sensações do narrador e das partes dos corpos de ambos, na qual despontam, novamente, indícios da Exatidão e da Visibilidade de Calvino, obstrui o erotismo da narrativa e torna o trecho cômico. Makiko descobre-os no ato, e o senhor Okeda, chegando à porta do

cômodo, observa a filha – o narrador e Miyagi não interrompem o que fazem, porém. A narrativa termina com uma digressão do narrador, que retoma os parágrafos iniciais e a ideia da estratificação da realidade (2011, p. 213):

E para manter o controle de minhas reações eu pensava na descrição que faria naquela noite mesmo ao senhor Okeda: a chuva de folhinhas de noqueira-do-japão se caracteriza pelo fato de que a cada momento cada folha que cai se encontra numa altura diferente das outras, e assim o espaço vazio e insensível onde se situam as sensações visuais pode ser subdividido numa sucessão de níveis, em cada um dos quais volteia uma, e apenas uma, folhinha.

6.17 “Capítulo 9”

No “Capítulo 9”, o narrador principal continua seu diálogo com o Leitor, que está chegando em seu destino – o avião está aterrando, e o narrador principal reflete o voar, algo que nos lembra o viajante, na primeira micro-narrativa, e sua sensação de isolamento no trajeto de um lugar a outro, quando não se está em lugar nenhum (2011, p. 214).

O Leitor ocupa sua ausência do mundo e a ausência do mundo em si com a leitura, que só é interrompida quando ele desce do avião, já na Ataguitânia. Na alfândega, porém, o livro é confiscado pela polícia local, que explica que aquele é um livro proibido no país. O Leitor começa a contestar, mas uma mulher, atrás dele na fila, sussurra para que desista; diz que tem um exemplar, e que poderiam conversar depois. A mulher, parecida com Lotaria, apresenta-se como Corinna, e entrega a ele um livro: “Ao redor de uma cova vazia”, do autor Calixto Bandeira (outros paratextos, agora em relação ao próximo capítulo), segundo Corinna, aquela é uma capa falsa, único jeito de fazer circular os livros no país.

O Leitor, já perspicaz depois de tudo o que vira até ali, comenta: “Se a capa é falsa [...], o texto também será” (2011, p. 216), e Corinna explique que na Ataguitânia “tudo que seja falsificável é efetivamente falsificado”, e ninguém pode distinguir o verdadeiro do falso. O táxi em que se encontram é falso, o táxi que os segue também. A polícia, que está no segundo táxi e, ao pará-los, anuncia que estão presos, é falsa, e Corinna apresenta-se como Gertrude, pedindo que os levem ao comando. A cada passo, novas organizações falsas e novos nomes falsos da personagem feminina, e o Leitor confunde-se, do mesmo modo que nós, leitores, também nos confundimos. Ingrid-Gertrude-Corinna-Alfonsina tenta explicar: “Sou uma infiltrada, uma revolucionária de verdade infiltrada no campo dos revolucionários de mentira. Mas, para não ser descoberta, devo parecer uma contra-revolucionária infiltrada entre os

revolucionários de verdade” (2011, p. 218). A variedade e a complexidade das falsificações lembram o que ocorre em “Numa rede de linhas que se entrecruzam”, em que o protagonista tenta multiplicar sua presença para ocultar a si mesmo – mais um elemento que atravessa níveis narrativos.

Há um resgate do motivo do espelho quando o narrador principal reflete que Ludmilla e Lotaria são opostas: “Esta ainda é sua história, Leitor? O itinerário que empreendeu por amor a Ludmilla o levou para tão longe dela que a perdeu de vista; se ela não o guia mais, só lhe resta confiar-se a sua imagem especularmente oposta: Lotaria...” (2011, p. 219). O narrador principal reitera, ainda, a percepção de que não era o desejo pela leitura que guiava o Leitor, e sim o desejo por Ludmilla. É ela quem o norteia – a leitura só é o objetivo do Leitor na medida em é representada pela Leitora, ou personificada em sua figura.

O Leitor questiona se a falsa Corinna teria uma irmã; ela confirma, mas diz não saber onde a irmã entra na equação. Ele insiste, perguntando sobre o gosto da irmã, e temos, dessa vez, a preferência de Ludmilla através da fala de Corinna (ou Lotaria): “Minha irmã sempre diz que adora os romances em que sentimos uma força elementar, primordial, telúrica” (2011, p. 220). Esta é, obviamente, a descrição do estilo da micro-narrativa que virá a seguir, que está sendo impressa por uma “espécie de máquina de escrever” (2011, p. 221).

Contente por ter reencontrado o livro que procurava, o Leitor é questionado pelo narrador principal: “Até quando você se deixará arrastar passivamente pelos acontecimentos? Você entrara em cena com um grande desejo de aventura – e depois? [...] de que lhe serve seu papel de protagonista?” (2011, p. 222). Agarra a mulher, então, chamando-a Lotaria e insistindo que abandone os disfarces. Ela o incita a desabotoar seus uniformes, como se desfazendo os disfarces, e assume um papel dominador, o que termina numa cena de sexo “sob os armários das memórias eletrônicas” (2011, p. 223). Nesse ponto, o narrador intervém; não era isso que tinha em mente quando exigia o fim da passividade: “O que você está fazendo, Leitor? [...] É o protagonista absoluto deste livro, está certo, mas pensa que isso lhe dá o direito de ter relações carnavais com todas as personagens femininas?” (2011, p. 223).

Um homem fotografa a nudez de ambos, “convulsiva e sobreposta”, e usa outro nome falso – Alexandra. O Leitor, levantando-se, vê que está enrolado nos papéis saídos da impressora: é o início do próximo romance, que, percebem, está fora de ordem, com palavras dispersas, devido a um erro na programação. “O livro se decompôs, dissolveu-se, é impossível recompô-lo, como uma duna varrida pelo vento” (2011, p. 224); a frase é indício de que o próximo livro também não terá continuação.

6.18 “Ao redor de uma cova vazia”

“Ao redor de uma cova vazia” é a penúltima micro-narrativa, encaixada em seguida, em tom telúrico-primordial. A ambientação e o estilo lembram-nos muito o realismo mágico de Gabriel García Márquez; há, inclusive, uma personagem chamada Amaranta, nome igual ao de uma personagem de *Cem anos de solidão* (1967).

O narrador autodiegético, Nacho Zamora, cavalga pelas estradas desertas rumo à aldeia de Oquedal – derivação óbvia do nome Okeda. Lembra-se do que o pai dissera em seu leito de morte, compelindo-o a visitar Oquedal em busca da mãe, desconhecida pelo narrador. Propenso a divagações, o pai só tem tempo de alertar o filho de que “[...] terá que ouvir muitas coisas sobre mim, falsas histórias, maledicências, calúnias” (2011, p. 226), mas não revela o nome da mãe.

No caminho até a aldeia, Nacho observa, na outra margem da ribeira, um homem que prossegue paralelamente a ele, na mesma direção. O motivo do duplo retorna. Tenta chamar sua atenção, mas o homem ignora-o. Os dois seguem, paralelamente, sem nunca dar às costas um ao outro. Quando chega à aldeia, Nacho tenta reconhecer o lugar, buscando lembranças da primeira infância, e reflete: “A narrativa deveria dar a sensação de que se trata de lugares estranhos, que vejo pela primeira vez e que, no entanto, deixaram na memória não uma lembrança mas um vazio” (2011, p. 228).

Nacho visita a casa da índia Anacleta Higuera e sua filha, Amaranta, tem a fisionomia idêntica à sua. Ao compararem seus rostos, Nacho beija Amaranta, mas Anacleta interrompe-os, furiosa, fazendo Nacho questionar se haveria um laço de sangue entre os dois. Anacleta nega e indica que ele vá à casa da patroa, doña Jazmina, sugerindo que seria ela a mãe de Nacho. Ele obedece, e doña Jazmina convida-o para jantar, durante o qual Nacho percebe que a filha da mulher, Jacinta, é idêntica à Amaranta; segundo Jazmina, “Em Oquedal brancos e índios se parecem. O sangue está misturado desde o tempo da Conquista” (2011, p. 234). A cena anterior repete-se: Nacho tenta seduzir Jacinta, mas a mãe dela interrompe-os violentamente, ordenando que Nacho voltasse para a casa de Anacleta, sua verdadeira mãe.

A índia, finalmente, revela a história do pai de Nacho e de sua disputa com Faustino Higuera: cavando uma cova, os dois homens lutaram até a morte ao redor dela. O pai de Nacho venceu, mas o rapaz estranha a cova estar vazia. Segundo Anacleta, o túmulo havia sido aberto posteriormente, revelando o desaparecimento do cadáver. Lendas diziam que a

figura de Faustino era vista frequentemente pelas montanhas. Nesse ponto, Nacho lembra-se da figura que havia visto cavalgar do outro lado da margem; mais, a figura do rapaz surge em meio aos índios que vêm em romaria visitar o túmulo. Ele aproxima-se, e Nacho percebe: “[...] pelo talho dos olhos, pela linha do nariz, pelo desenho dos lábios, ele se parece comigo” (2011, p. 237). Faustino aponta-lhe uma faca: “Com que direito, Nacho Zamora, você pôs as mãos em minha irmã? [...] Defenda-se” (2011, p. 137).

Os dois encaram-se, cada um de um lado da cova, imagens especulares que duplicam a história contada por Anacleto. O motivo do espelho volta a figurar, dessa vez unindo-se ao duplo – Nacho e Faustino são parecidos; ainda que Faustino tenha lutado primeiro com o pai de Nacho, ele é descrito como um rapaz. As reflexões sobre a narrativa, mais numerosas nas outras micro-narrativas, dão lugar à ambientação cuidadosa que esse tipo de romance exige para fascinar seus leitores.

6.19 “Capítulo 10”

No “Capítulo 10”, o Leitor, recém-chegado à Ircânia após ter concordado em realizar uma missão para o alto comando da Ataguitânia, conversa com Arkadian Porphyritch, diretor-geral dos arquivos da Polícia do Estado. Discutem primeiro a polícia, que, segundo Porphyritch, “é a grande fora unificadora num mundo que de outro modo estaria destinado à desagregação” (2011, p. 239). Veremos que a desintegração do mundo será tema da próxima micro-narrativa. Em seguida, falam da censura, considerada em suas várias formas ao redor do mundo. Porphyritch explica-se; em sua fala, e em todo o capítulo, destaca-se o *nonsense* das falsidades, inversões e trocas, que acentuam o humor da narrativa (2011, p. 240):

[...] com base num tratado secreto assinado pelos países de regime político contrário ao nosso, criamos uma organização comum, com a qual o senhor inteligentemente aceitou colaborar, para exportar os livros proibidos aqui e importar os livros proibidos lá. [...] Os livros proibidos aqui são ainda mais proibidos lá, e os livros proibidos lá são ultraproibidos aqui. [...] cada regime usufrui pelo menos duas vantagens importantes [...]: encoraja os opositores do regime adversário e estabelece intercâmbios de experiência entre os serviços de polícia.

Porphyritch, a par da conspiração dos livros apócrifos, conta que não conseguira controlar Marana, visto que a motivação do tradutor não era dinheiro nem poder, e sim

reconquistar Ludmilla – a contraposição que faz das visões de Ludmilla e Marana é interessante (2011, p. 243):

– 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 [...] 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. Quanto a ele, ao contrário, queria demonstrar que por trás da palavra escrita existe o nada; o mundo existe só como artifício, ficção, mal-entendido, mentira.

Relata, ademais, que mesmo depois da vitória de Ludmilla, já que sua leitura curiosa e jamais satisfeita “conseguiu descobrir verdade oculta até nas falsificações mais descaradas” (2011, p. 243), Marana continuara a semear a confusão entre os títulos, autores, línguas e traduções, até entender, finalmente, que na leitura ocorre algo sobre o qual ele não tem poder. Deixaram-no escapar; de acordo com Porphyritch, “é preciso que haja sempre alguma coisa que nos escapa” (2011, p. 244), mais uma brincadeira do narrador, já que Marana escapa também a nós, leitores – a personagem, que terminou de cumprir sua função, esvai-se, é simplesmente retirado da narrativa. O Leitor, satisfeito em saber que de Marana restava apenas uma sombra patética cada vez mais distante, mas ainda desejando o fim das leituras interrompidas, conversa sobre isso com Porphyritch – ele promete ao Leitor um exemplar de “Que história espera seu fim lá embaixo?”, de Anatoly Anatolin, paratexto que indica a próxima micro-narrativa.

O Leitor, antes de encontrar-se com Anatolin e dele receber o manuscrito, tem um sonho: está num trem, atravessando a Ircânia, e todos os passageiros leem volumes grossos – ele tenta ler os títulos, na esperança de que seja a continuação de algum dos romances iniciados, mas a escrita é indecifrável. No trecho seguinte, “O trem pára em meio a vários trilhos e postes de sinalização; talvez num entroncamento, fora de alguma estação perdida. Há neblina e neve, não se vê nada” (2011, p. 246), vemos que o Leitor tornou-se imagem do título da obra; ele é o viajante numa noite de inverno. Outro trem está parado, nos trilhos ao lado, viajando na direção oposta. O Leitor vê uma mulher através da janela, tenta chamar por Ludmilla, mostrar-lhe o livro que encontrou, mas ela diz que o livro que procura “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” (2011, p. 246). Os trens tornam a partir, em direções opostas. Cada viagem, metáfora da leitura, é única, e os leitores são guiados a direções múltiplas.

6.20 “Que história espera seu fim lá embaixo?”

“Que história espera seu fim lá embaixo?”, a última micro-narrativa encaixada, é, conforme o desejo de Ludmilla revelado ao Leitor no sonho, apocalíptico. Seu narrador autodiegético caminha ao longo da grande avenida de sua cidade, e sua atitude é a de abolir o mundo que o cerca. “[...] apago mentalmente os elementos que decidi não tomar em consideração”, diz, e explica que o mundo “é tão complexo, emaranhado e sobrecarregado que, para que eu veja com um pouco de clareza, é necessário desbastar e desbastar” (2011, p. 248). A obra está chegando ao fim, e esse capítulo comunica-nos tal fato através de um narrador que parece ter a função de desconstruir o mundo criado até esse ponto. Dessa vez, é o narrador autodiegético que, de certo modo, ainda que não se intrometa na narrativa principal, extingue-a pouco a pouco, descrevendo cada apagamento. Quando o mundo é uma superfície vazia, um vento rasante leva seus últimos resíduos, e o narrador visualiza uma página arrancada de um romance em língua espanhola com o nome Amaranta – a referência à micro-narrativa anterior, já terminada, reforça a ideia de que o mundo desconstruído é a obra em si.

Segundo o narrador, um mundo simplificado concede-lhe mais oportunidades de encontrar as poucas pessoas que sente prazer em encontrar, “Franziska, por exemplo” (2011, p. 249), com quem parece querer um relacionamento livre de convenções e condicionamentos – daí sua sistemática eliminação de tudo à sua volta: edifícios, transeuntes desconhecidos, os serviços públicos, as estruturas econômicas, todas as instituições. Por fim, “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” (2011, p. 255). Resta uma superfície vazia. Franziska aproxima-se, ao longe, mas o solo que a separa do narrador está sendo destruído, também; o narrador corre e salta o abismo que começa a se formar, e, ao fim, para diante da mulher, que fala de um café cheio de espelhos. O relato, cada vez mais interessante, encerra-se com a sugestão de Franziska: “Que tal me convidar?” (2011, p. 255).

6.21 “Capítulo 11” e “Capítulo 12”

De volta à narrativa principal, o “Capítulo 11” inicia-se de tal modo: “Leitor, é hora de sua agitada navegação encontrar um ancoradouro. Que porto pode acolhê-lo com maior

segurança que uma grande biblioteca?” (2011, p. 256). O Leitor consulta o catálogo; apesar de todos os títulos que procura constarem ali, nenhum está disponível, por diversas razões – o *deus ex machina* é, nesse ponto, particularmente necessário, visto que, se as micro-narrativas já cumpriram sua função na obra, não há razão de sabermos como cada uma termina.

Sete outros leitores encontram-se na biblioteca, e cada um apresenta ao Leitor seu modo de ler. As falas dos leitores configuram belíssimas declarações sobre a leitura. O primeiro leitor só aproveita a leitura quando se distrai depois de poucas linhas, e seu pensamento o afasta do livro “num itinerário de raciocínios e fantasias que sinto a necessidade de percorrer até o fim” (2011, p. 257). Diz ainda que o estímulo da leitura é indispensável, mas que não consegue ler de um livro mais que algumas páginas, pois estas já lhe oferecem universos inteiros e inesgotáveis. O segundo não se afasta das palavras de modo algum, temendo perder algum indício precioso, pois entende que a leitura é uma operação contínua e fragmentária. A leitura, para ele, não acaba nunca; lê e relê em busca de outras descobertas entre as frases. O terceiro leitor conclui que o objeto da leitura é ela própria, “uma construção que ganha forma reunindo um número de variáveis e não consegue repetir-se duas vezes obedecendo a mesma configuração” (2011, p. 258). Já o quarto leitor considera a soma de suas leituras um livro abrangente e unitário e, para tal, deve esforçar-se para que a leitura de cada novo livro transforme-o e o faça relacionar-se com livros lidos anteriormente. O quinto leitor, de maneira similar, movimenta-se, a cada nova leitura, em busca de um livro unitário anterior, que talvez tenha lido na infância. Para o sexto leitor, basta a promessa da leitura, o momento que a precede: “Às vezes é o título que basta para acender em mim o desejo de um livro que talvez não exista. Outras vezes é o *incipit* de um livro, suas primeiras frases...” (2011, p. 259). Para o sétimo, ao contrário, o que conta é o final verdadeiro e derradeiro ao qual o livro conduz, até mesmo o que se esboça para além do fim.

Parece-nos que o autor de *Se um viajante numa noite de inverno* esforçou-se para que sua obra atendesse aos gostos e necessidades de cada um dos sete leitores anônimos da biblioteca. Os *incipits* de romances seriam suficientes para que o primeiro leitor viajasse por inesgotáveis universos e, sendo sua leitura fragmentada, permitiriam que o segundo leitor buscasse indícios preciosos entre eles. O terceiro leitor entenderia a beleza da construção, e seria prazeroso ao quarto leitor observar as relações entre cada texto. O quinto leitor apreciaria ter a memória do livro de sua infância evocada pelas imagens e motivos. Para o sexto, a ansiedade do Leitor na narrativa principal acenderia também o seu interesse e desejo

pela leitura. O final do romance surpreenderia o sétimo leitor, que tentaria discernir o que se esboça para além das últimas palavras.

Ademais, os sete modos de leitura vão ao encontro de outros modos apresentados anteriormente: Ludmilla, que busca nos livros uma acumulação de vida, e lê vários livros ao mesmo tempo para evitar a desilusão que cada história pode reservar; Irnerio, que apesar de não ler, cria obras de arte a partir da manipulação do objeto livro; Lotaria, que delega sua leitura aos computadores e manipula o texto de acordo com seu interesse acadêmico. É interessante notar que o *modus operandi* de Ludmilla relaciona-se com o desejo de Flannery de escrever um romance “que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início” (2011, p. 181). Escrever ou ler apenas o início de um romance, parar antes de esgotar-se o interesse e, desse modo, evitar qualquer decepção e prolongar o encanto com as possibilidades, com a potencialidade da ficção.

Há também o modo de ler do protagonista Leitor, que se esforça para seguir lendo, dispõe-se a sair em busca de novas informações, novos conhecimentos, até tornar-se apto a ler e compreender. Assim, torna-se o Leitor-Modelo descrito por Eco, pois preenche os espaços brancos e coopera com o texto de modo a construir seu(s) sentido(s).

Voltando à biblioteca, o quinto leitor recorda apenas o início da história do livro que lera na infância, e suspeita que se trata de um conto das *Mil e uma noites*. Harum al-Rashid é, de fato, personagem das histórias de Sherazade, mas o *incipit* contado pelo quinto leitor é invenção de Calvino: uma mulher encontra-se rodeada por oito homens, dentre eles o califa Harum al-Rashid, que está disfarçado. Ela arrebenta seu colar feito de sete pérolas brancas e uma negra em um cálice, e propõe: aquele que tirasse à sorte a pérola negra deveria matar o califa. A mulher oferece a si própria como recompensa. Quem tira a pérola negra é o próprio califa que, ainda disfarçado, pergunta à mulher que ofensa do califa havia desencadeado aquele ódio. O quinto leitor, infelizmente, não se lembra da resposta. Os motivos desta micro-narrativa nos são familiares: o disfarce, o jardim, a figura feminina dominadora, o acaso e a morte são motivos que permeiam toda a obra.

O Leitor atribui ao conto o título “Ele pergunta, ansioso por ouvir o relato” em quando mostra a lista com os títulos que procura, o sexto leitor confunde-se; jura que já leu aquele início de romance, e lê o parágrafo em voz alta (2011, p. 261):

– “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?’, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato.”

O Leitor tenta corrigi-lo, diz que quer saber como termina a história do viajante, ainda que o sexto leitor tenha percebido que não se falava mais do viajante porque sua função estava encerrada. O sétimo leitor interrompe-o (2011, p. 262):

– 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.

Após pensar sobre as palavras, o Leitor decide que deve se casar com Ludmilla, para salvar-se da morte. A morte é, porém, inevitável a nós, leitores empíricos que, findo o romance, encerramos nosso próprio papel como se tivéssemos sorteado a pérola negra; morremos com o fim da ficção.

O curtíssimo “Capítulo 12” mostra-os, Leitor e Leitora, num grande leito matrimonial que acolhe suas leituras paralelas, concretizando a possibilidade já apontada pelo narrador principal no “Capítulo 7”, e criando uma imagem especular, simétrica ao início da obra, quando o Leitor inicia sua leitura. Considerando que, além das dez micro-narrativas encaixadas, há também o conto de Harum al-Rashid e o parágrafo que une os títulos dos romances inventados, temos doze capítulos de narrativa principal para doze micro-narrativas inseridas nela. O espelhamento é exato entre a primeira frase do romance e a última fala do Leitor; quando Ludmilla fecha o livro e pergunta se ele não está cansado de ler, ele responde: “– Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino” (2011, p. 236).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Italo Calvino, ao falar de Jorge Luis Borges, admira dois aspectos particulares do escritor argentino. O primeiro é a economia da expressão, pois “Borges é um mestre do escrever breve” (CALVINO, 2000, p. 248) O escrever breve é exaltado por Calvino também em seu tratado sobre a Rapidez, nas *Seis propostas para o próximo milênio*; o autor afirma que a verdadeira vocação da literatura italiana, pobre de romancistas e rica de poetas, segundo ele, é a escrita breve. O escrever breve relaciona-se, ademais, com a contemporaneidade, já que “nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” (CALVINO, 1998, p. 64).

Calvino demonstra seu interesse estilístico e estrutural, nesse âmbito, pelas narrativas da tradição oral, ou fábulas, que prezam a economia da narrativa com uma técnica que obedece a critérios de funcionalidade, negligenciando os detalhes inúteis mas insistindo em certas repetições (situações, frases ou fórmulas). Esse interesse foi, inclusive, aplicado em seu trabalho de transcrição das *Fábulas italianas*, publicado em 1956. Ademais, parte significativa da obra de Calvino consiste em coletâneas de contos ou outras narrativas curtas.

Recordando-se do conto *Rip Van Winkle* (1819), do americano Washington Irving, Calvino observa que a relatividade do tempo é motivo recorrente na literatura. Em *Rip Van Winkle*, há uma viagem de ida ao além, que parece durar apenas algumas horas para quem a realiza, ao passo que, na volta, o ponto de partida se torna irreconhecível porque se passaram muitos anos. Para Calvino, esse motivo “pode ser entendido como uma alegoria do tempo narrativo, de sua incomensurabilidade com relação ao tempo real. E pode-se reconhecer o mesmo significado na operação inversa, ou seja, na dilatação do tempo pela proliferação de uma história em outra.” (1998, p. 51). É esta última possibilidade que permite a Sherazade salvar sua vida a cada noite: o saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato.

O segundo aspecto admirado por Calvino (2000, p. 249) é o modo como, na narrativa borgeana, cada texto duplica ou multiplica o próprio espaço através da evocação de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real. Em diversos contos de Borges, a narrativa reporta-se a outras, a manuscritos, a outros livros, a diários, a resenhas, e desse modo, o encaixe de uma narrativa, que contém uma história, em outra amplia o espaço de cada conto. Também a leitura sempre leva a outras leituras, e Calvino defende a ideia do romance

contemporâneo como grande rede, como combinatória de experiências, de informações, de leituras e de imaginações.

Vemos a união desses aspectos – a escrita breve, que permite explorar e concentrar a criação literária, e os encaixes narrativos como procedimento para ilustrar a multiplicação do espaço da ficção e o romance como combinatória – como central ao romance *Se um viajante numa noite de inverno*. São dez os inícios de romances (doze, se contarmos o conto de Harum al-Rashid e a leitura sequencial dos títulos), encaixados numa narrativa principal que as emoldura, e encadeados na leitura do Leitor. Cada micro-narrativa, ou encaixe, apresenta características diferentes; o próprio Calvino revela que, ao escrever cada uma, adotou uma postura diversa no estilo e na relação com o mundo. Esse método lembra-nos da ideia do “romanesco como disseminação de formas”, discutida por Barthes (1999, p. 38). Assim, há, na obra de Calvino em questão, uma espécie de catálogo estilístico de romances, focado sempre na recepção do leitor, deixando a criação autoral em segundo plano nas micro-narrativas.

A narrativa é construída, portanto, de modo a expor esse catálogo de romances aos leitores. Emolduradas pela narrativa principal, as micro-narrativas romanescas são exercícios de criação e de estilo, da parte de Calvino, como o próprio autor afirmou (2011, p. 273) quando disse considera-las romances que poderia ter escrito mas descartou, optando por outros caminhos. Além disso, o enredamento dos fios narrativos no percurso do Leitor fazem com que todos os leitores experimentem, através da leitura de apenas uma obra, dez mundos diferentes, potencializando e pluralizando o efeito da ficção. A proliferação de uma história em outra resulta na dilatação do tempo e do espaço da narrativa, pois adia, a cada novo encaixe, a satisfação romanesca em conhecer o final da história.

Consideramos a projeção de Calvino na voz do narrador principal tendo em vista que todos os momentos de reflexão sobre a literatura, a leitura, a criação autoral, entre outros, remetem a reflexões de Calvino em seus ensaios, como procuramos mostrar no capítulo anterior. Do mesmo modo, é possível perceber o romance como resultante, conforme nossa proposta para sua leitura, de um amálgama entre leituras teóricas e ficcionais do autor. Nosso procedimento, portanto, foi o de preencher lacunas que o texto permitiu; observar incursões teóricas e ficcionais que Calvino faz no romance, segundo ideias análogas suas (ou de outros) já apresentadas em outras obras, e, desse modo, também traçar paralelos com leituras variadas, dentre as quais Borges tem lugar de destaque.

Sendo um romance autorreflexivo, ou, ainda, uma narrativa narcisista (cf. Hutcheon), *Se um viajante numa noite de inverno* apresenta a própria chave de leitura – a dica para uma primeira compreensão do que ocorre no texto. Carlos Ceia já apontou que, nesse tipo de romance, o primeiro crítico do texto é o próprio texto.

Nos vários trechos que, juntos, compõem essa chave de leitura, a personagem escritor, Flannery, revela o desejo pela anulação de si mesmo, de seu estilo, seus gostos e sua formação cultural, para que possa escrever algo novo. De modo semelhante, o protagonista da micro-narrativa “Numa rede de linhas que se entrecruzam” multiplica-se para esconder seu verdadeiro eu em meio às imagens ilusórias de si mesmo. Calvino revela, assim, que, em seu romance, a multiplicação dos narradores assemelha-se à multiplicação de si mesmo, a fim de ocultar o eu-autor, para que sua identidade autoral, já conhecida, não obstrua a criação de uma nova obra. Segre (1984, p. 165) notou tal procedimento em Calvino e relaciona o escritor a outros que fizeram o mesmo: “de Pessoa a Machado, de Joyce a Broch a Borges a Nabokov [...], usaram como instrumento de pesquisa a multiplicação do eu, também estilística e ideológica, para o ocultamento do eu-autor”.

A personagem Silas Flannery, no “Capítulo 8”, inspira-se na leitora que observa da varanda, e no próprio Leitor, que o visita, o delinear do enredo de *Se um viajante numa noite de inverno*. O foco na recepção do leitor é evidenciado pelas interferências do narrador principal nas micro-narrativas, pelas ocasiões em que o narrador principal deixa-se entrever através das máscaras que utiliza em cada micro-narrativa. Nessas ocasiões, a reflexão é sempre voltada para o modo como o leitor experimenta aquela leitura, como a narrativa transmite ideias e sensações. Retomando Segre (1984, p. 145), o narrador protagonista de várias micro-narrativas remete a um escritor, e o relato a um romance em construção. O escritor necessita alguém que leia sua obra; daí a preocupação com a recepção, o modo como a narrativa será experimentada pelos leitores.

Segre (1984, p. 162-163) notou um procedimento na construção das micro-narrativas que as assemelha. Segundo o autor, elas seguem um esquema que pode ser definido como espiralado ou afunilado, e explica (1984, p. 162, tradução nossa):

Por exemplo o VI [“Numa rede de linhas que se entrelaçam”], no qual o jogging do eu-protagonista segue uma curva marcada por telefones que tocam para ele, ao que lhe parece, das várias casas, e ao fim anunciam o sequestro de uma certa Marjorie, e as condições para salvá-la; é somente nesse ponto que se descobre que o protagonista havia tido uma história embaraçosa com Marjorie, e na última linha entende-se que os telefones

talvez estivessem realmente chamando a ele, pois ele mesmo teria organizado o sequestro¹⁰.

Do mesmo modo, as micro-narrativas tendem a apresentar fatos aparentemente isolados, que não são vistos pelos protagonistas como parte de um todo e, portanto, fazem com que a visão geral da situação seja apreendida pelos leitores apenas nas últimas linhas. Segre destaca a sétima micro-narrativa, “Numa rede de linhas que se entrecruzam”: o protagonista, que multiplica sua figura através de sócias e automóveis idênticos para fugir de possíveis sequestradores, termina preso na própria câmara de espelhos com a mulher que lhe aponta um revólver, imagem refletida centenas de vezes. O protagonista sente, então, que tudo que o circunda seja parte dele mesmo, e Segre conclui (1984, p. 163, tradução nossa):

Em suma, a literatura (se aqui, como creio, tenhamos uma metáfora da literatura, mas todo o romance de Calvino é literatura e metáfora da literatura) encontra em seu seio aquela infinitude que seria ingênuo buscar através da multiplicação dos contatos com o real¹¹.

Como vimos no capítulo anterior, os nomes das personagens são reutilizados de uma micro-narrativa a outra, e há diversos motivos comuns entre elas. A repetição de motivos e de nomes, de modo que reverberem por toda a narrativa, transmite a ideia de multiplicação do espaço da ficção, além de exemplificar a intertextualidade. Os motivos repetidos remetem também à técnica de repetição de situações, frases ou fórmulas nas fábulas estudadas por Calvino. Alguns dos motivos ou ideias movem-se das micro-narrativas à narrativa principal, atravessando os níveis narrativos. É o caso, por exemplo, do motivo da troca: em “Se um viajante numa noite de inverno”, o protagonista deve trocar sua mala com outra, idêntica, carregada por um desconhecido numa estação de trem; já em “Fora do povoado de Malbork”, dois adolescentes devem trocar de vilarejo para aprender sobre as máquinas de colheita; finalmente, na narrativa principal, a troca dos romances, títulos e autores, causada por Marana, é o que move o Leitor em busca da continuação das histórias. Outro exemplo, já mencionado, é a multiplicação que o protagonista de “Numa rede de linhas que se entrecruzam” faz de si mesmo para se esconder, procedimento semelhante ao de Calvino que,

¹⁰ “Per esempio il VI, dove il jogging dell’io protagonista segue una curva costellata di telefoni che tutti squillano, o pare, per lui, dalle varie case, e alla fine gli annunciano il rapimento di una certa Marjorie, e le condizioni per salvarla: solo allora si scopre che con Marjorie il protagonista ha avuto una storia un po’ imbarazzante, e all’ultima riga s’intende che i telefoni potevano rivolgergli il loro richiamo perché è probabilmente lui stesso che ha organizzato il rapimento.” (SEGRE, 1984, p. 162).

¹¹ “Insomma la letteratura (se qui, come credo, abbiamo una metafora della letteratura; ma tutto il romanzo di Calvino è letteratura e metafora della letteratura) trova nel suo seno quell’infinità che sarebbe ingenuo cercare moltiplicando i contatti col reale.” (SEGRE, 1984, p. 163).

no romance em pauta, ao criar diversas outras histórias, narradores e estilos, oculta seu eu-autor.

As micro-narrativas são, invariavelmente, encerradas devido ao acaso, ou a alguma ocorrência casual, como algo distante da narrativa principal. Não há desenlace condicionado ao início da história contada; com isso, faz-se relevante o desconforto do Leitor. A neutralização do desenlace traduz-se, nessa perspectiva, pela releitura que Calvino faz do mito de Sherazade: a satisfação romanesca em conhecer o final da história é sempre interrompida e adiada, de modo que a narrativa não termine e seu espaço seja o mais amplo possível. Devemos desfrutar todos os instantes da leitura, assim como os de uma viagem; o prazer, encontrado também nas potencialidades do início de uma história, é mais duradouro se prolongado ao máximo. Sherazade, nas *Mil e uma noites*, interrompe as histórias para salvar a própria vida. Já em *Se um viajante numa noite de inverno* as histórias são interrompidas para que a ficção não termine. O fim da obra representa a morte para seus leitores e, apesar de inevitável que se termine a leitura, o narrador luta contra isso. Salva-se o Leitor quando entende que seu final feliz resulta do casamento com a Leitora.

Ademais, de acordo com Barthes (2004, p. 64),

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar [...] é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura [...]

Calvino, em concordância, afirma que “O momento decisivo da vida literária será a leitura” (2009, p. 206). A escolha do Leitor como protagonista de seu romance é, desse modo, essencial para exaltar, acima de tudo, o ato da leitura. O uso contínuo do pronome “você”, que estabelece a narrativa em situação de diálogo entre o narrador e o Leitor até o fim da narrativa principal é, a nosso ver, outro modo de ampliar o espaço da mesma. O resultado é, além disso, a tensão/atenção constante dos leitores empíricos, que se sentem contemplados pelo pronome e inseridos na história. Ao pensarmos nos conceitos de Umberto Eco em *Lector in fabula*, consideramos, ademais, o narrador principal como delegado da voz do Autor-Modelo, projeção de Calvino, que guia e instrui o Leitor personagem a seguir as pistas para, finalmente, tornar-se o Leitor-Modelo.

O Leitor-Modelo de *Se um viajante numa noite de inverno* deve ser informado, primeiramente, e atento aos mecanismos da narrativa e às informações do narrador. Lemos

que, de acordo com Barthes, o leitor é o espaço onde se inscrevem as citações de que é feita uma escritura; desse modo, o Leitor-Modelo do romance em questão não pode deixar-se perder em meio à multiplicidade de instâncias narrativas, de representações de leitores, leituras e romances presentes. Segre afirma (1984, p. 137) que a inclusão da chave de leitura na obra é proposital nesse sentido: Calvino temia não ser compreendido, e por isso revela seus truques. A construção do Leitor-Modelo de seu romance é textualizada no modo como o narrador principal guia a leitura do protagonista Leitor, orientando seus passos e ações.

No “Capítulo 8”, Flannery revela-se criador do mesmo: foi sua paixão pela leitora Ludmilla que originou a ideia de um romance composto de incícios de romances, e a mesma paixão desencadeia os acontecimentos seguintes, pois Flannery indica ao Leitor uma pista falsa com o intuito de afastá-lo de Ludmilla. Ainda assim, é a indicação de Flannery que conduz o Leitor à última parada de sua viagem, a biblioteca, lugar onde o Leitor finalmente entende que, para que sua vida continue, ao modo das narrativas tradicionais, a história deve culminar no seu casamento com Ludmilla. Sem a interferência de Flannery, o percurso do Leitor teria sido outro. O escritor representado, no qual há projeção de Calvino, o escritor real, cumpre seu papel, portanto, na instrução e na construção do Leitor-Modelo de seu texto.

Finalmente, tendo mencionado o procedimento de Calvino de ocultar sua identidade autoral por meio da multiplicação dos narradores e dos romances dentro do romance, e tendo visto que, apesar disso, as reflexões mais teóricas e momentos de ensaísmo revelam a presença do autor, nosso passeio-reflexão deve ser encerrado - apesar das possibilidades inesgotáveis de estudo que *Se um viajante numa noite de inverno* oferece. Segre afirma (1984, p. 155) que a inveja louca de Marana é uma celebração da potencialidade insinuante e irrestringível da literatura. Concordamos; mais que a inveja de Marana, a obra como um todo celebra a literatura e suas potencialidades, a leitura e suas possibilidades e, não menos importante, o prazer da criação que Calvino transmite, talvez indiretamente, mas que, unido ao divertimento do próprio autor e de seus leitores, presenteia-nos com um romance tão rico e peculiar.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 17-52
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BARTHES, Roland e COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: **Enciclopédia Einaudi**. V. 11. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. pp. 184-205.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **O Aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOTTA, Anna. Calvino and the Oulipo: an Italian ghost in the combinatory machine? **MLN - Modern Language Notes**. Baltimore, vol. 112, n. 1, Italian Issue, jan. 1997, p. 81-89. Disponível em <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3251146?uid=2&uid=4&sid=21102566117817>> Acesso em: 29/07/2013.
- CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 2.ed. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CEIA, Carlos. **A construção do romance**. Coimbra: Almedina, 2007.
- CORTAZAR, Julio. A continuidade dos parques. In: **Final do jogo**. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.

FRITOLI, Luiz Ernani. **Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiperromance**. Tese de doutorado. FFLCH-USP, 2012.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?]

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**. The metafictional paradox. London: Routledge, 1991.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Trad. Eric Nepomuceno. 79. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIRANDELLO, Luigi. **40 novelas de Luigi Pirandello**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEGRE, Cesare. Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori. In: _____. **Teatro e romanzo**. Due tipi di comunicazione letteraria. Torino: Einaudi, 1984.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Org. de Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos cadernos de mestrado, 1)

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Routledge, 1993.

Bibliografia consultada

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.

ASOR ROSA, Alberto. **Stile Calvino**. Cinque studi. Torino: Einaudi, 2001.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2009.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BOCCACCIO, Giovanni. **O decamerão**. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Hemus, 1970.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Nova antologia pessoal**. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: DIFEL, 1982.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 939 p.

CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Os nossos antepassados**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Se una notte d'inverno un viaggiatore**. Milano: Oscar Mondadori, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

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

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

_____. **Sulla letteratura**. Milano: Tascabili Bompiani, 2004.

FINK, Inge. The power behind the pronoun: narrative games in Calvino's *If on a winter's night a traveler*. **Twentieth Century Literature**. Long Island, n. 27, spring 1999, p. 93-104. Disponível em <www.jstor.org/stable/441907>. Acesso em: 24/07/2013.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. O jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KHALIL, Marisa M. G. **Por uma arqueologia do leitor – perspectiva da constituição do leitor na narrativa literária**. Tese de doutorado. FCLAr-Unesp, 2001

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Trad. Tereza B. de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. Raízes históricas das teorias estruturais da narrativa. São Paulo: EDUSP, 1997.

MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poética da leitura**. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOREIRA, Maria Elisa R; FERRAZ, Bruna F. Como escrevi um dos meus livros, de Italo Calvino. **Outra travessia**. Florianópolis, n. 12, p. 221-247, 2011. Disponível em <<https://journal.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n12p221/pdf>>. Acesso em: 07/08/2013.

ODIFREDDI, Piergiorgio. “Italo Calvino: Se una notte d’inverno un calcolatore” In: **Calvino e le scienze**. Paris, abril 1999. Disponível em <http://www.asia.it/media/documenti/docs_odifreddi/calvino.pdf>. Acesso em: 20/10/13.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. **Travessia Revista de Literatura**. Florianópolis, n.33, ago/dez. 1996, p.47-59. Disponível em <<http://150.162.1.115/index.php/travessia/article/download/16569/15126>>. Acesso em: 07/08/2013.

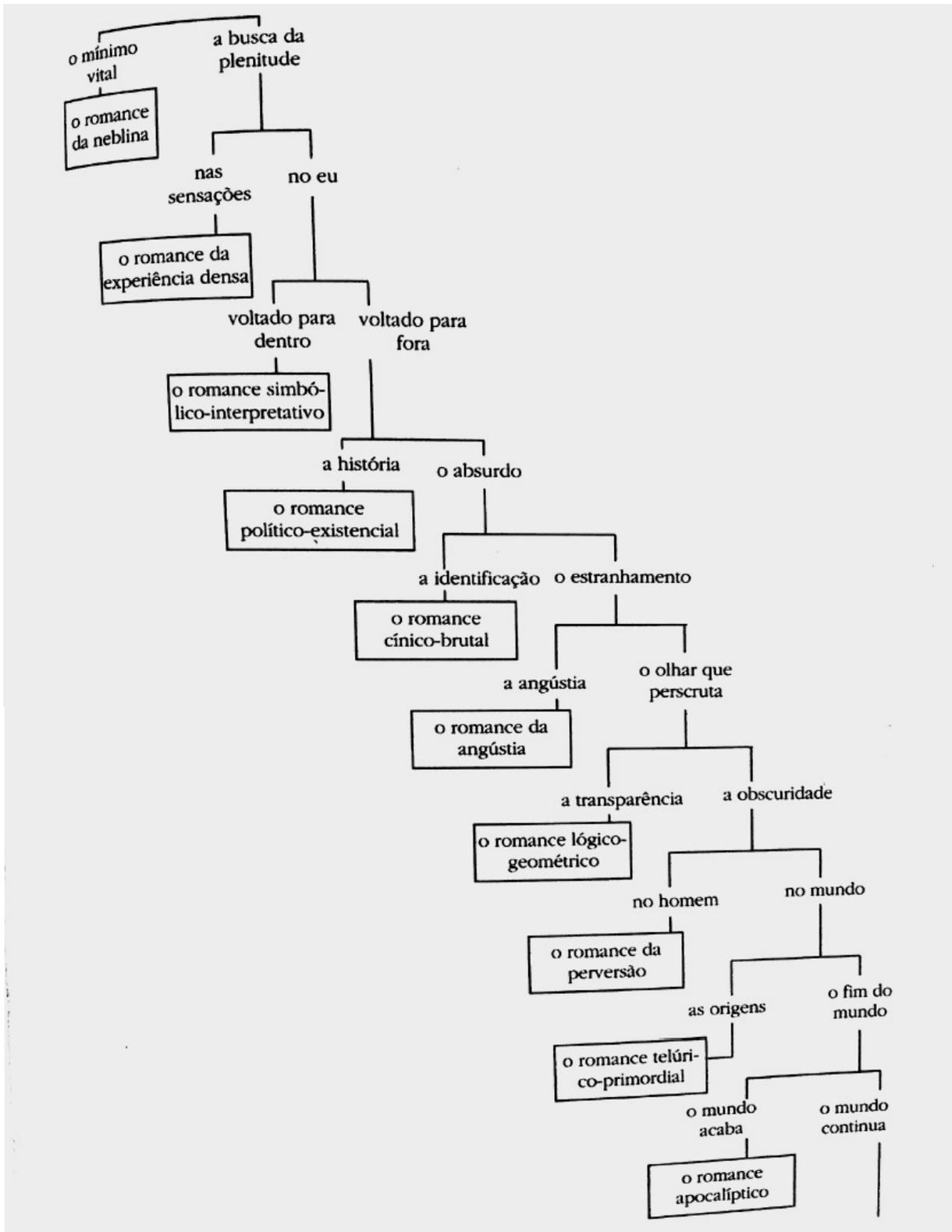
REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SEGRE, Cesare. **Introdução à análise do texto literário**. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANEXOS

ANEXO A – Esquema de *Se um viajante numa noite de inverno*, por Calvino¹²

¹² CALVINO, Italo. Apêndice. In: *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 275.