

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOSÉ WANDER DE PAULA

INSTÂNCIAS AUTORAIS: AUTOR, EDITOR, VOZ NARRATIVA E LEITOR EM *SE
UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO* DE ITALO CALVINO

PONTA GROSSA

2017

JOSÉ WANDER DE PAULA

INSTÂNCIAS AUTORAIS: AUTOR, EDITOR, VOZ NARRATIVA E LEITOR EM *SE
UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO* DE ITALO CALVINO

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual de Ponta
Grossa junto ao programa de Pós-
graduação *Strictu Sensu* em Estudos
da Linguagem como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre
em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marly
Catarina Soares.

PONTA GROSSA
2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Paula, José Wander de

P324 Instâncias autorais: autor, editor,
voz narrativa e leitor em Se um
Viajante numa Noite de Inverno de
Italo Calvino/ José Wander de
Paula. Ponta Grossa, 2017.
104f.

Dissertação (Mestrado em Estudos
da Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual
de Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marly
Catarina Soares.

1.Autoria. 2.Leitor. 3.Italo
Calvino. 4.Se um viajante numa
noite de inverno. I.Soares, Marly
Catarina. II. Universidade
Estadual de Ponta Grossa. Mestrado
em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 410

JOSÉ WANDER DE PAULA

INSTÂNCIAS AUTORAIS: AUTOR, EDITOR, VOZ NARRATIVA E LEITOR EM *SE
UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO* DE ITALO CALVINO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós Graduação Stricto Sensu em Estudos da Linguagem como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Ponta Grossa, 25 de Setembro de 2017

Banca Examinadora: Prof^a. Dr^a. Roberta Barni, USP, Pós-doutorado em Teoria Literária e Italianística pela Universidade de Bolonha.

Prof^a. Dr^a. Silvana Oliveira, UEPG, Pós-doutorado em Literatura Comparada pela UFRJ.

Prof^a. Dr^a. Marly Catarina Soares, orientadora, UEPG, doutora em Literatura pela UFSC.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Eterno: onibenevolente, onipresente, onisciente, onipotente;

À minha família;

À professora Marly Catarina Soares pela orientação;

À professora Silvana Oliveira e a professora Roberta Barni pela contribuição;

À Capes pelo apoio à pesquisa durante fevereiro de 2016 a fevereiro de 2017.

RESUMO

Esta dissertação trata de uma leitura do livro *Se um viajante numa noite de inverno* de Italo Calvino (1979) e o objetivo é analisar três categorias trazidas pelo livro como personagens: o autor, o editor e o leitor e a “voz narrativa” que fala no romance. Para o escritor “a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor” é a “problemática mais árdua da narrativa contemporânea” (CALVINO, 2009, p. 199). Como fundamentação teórica para esta temática utilizamos alguns textos fomentadores destas discussões: Roger Chartier (1998) e seu estudo sobre autor e editor, Compagnon sobre estilo, autor e leitor (2001), Michel Foucault (2009) sobre o que é um autor, a “morte do autor” pronunciada por Roland Barthes (2004), Umberto Eco (1994) e a questão do leitor, entre outros. A respeito da categoria “autor”, entendemos ser este uma figura que Umberto Eco renomeou em “autor-modelo”, “autor-empírico”, entendemos que a “voz narrativa” criada por Italo Calvino no romance e as estratégias narrativas utilizadas pelo escritor ecoam este viés. Destas duas categorias, “autor” e “voz narrativa”, relacionamos à teoria que fala a respeito de “estilo”, reconhecendo as estratégias de Italo Calvino como um “tom” que dificilmente poderíamos desvincular da figura histórica do autor ao compararmos com seu experimentalismo em outros livros como *Cidades Invisíveis* (CALVINO, 2003). Este estudo nos possibilitou compreender, também, que o “Editor” faz parte da autoria no sentido de que a Casa Editorial é o local em que são aceitos para publicação textos que passam pelo crivo de estéticas estabelecidas por um Editor que circunscreve, delimita e corrige o que será publicado. Por último, estudar a *morte do autor* anuncia que o Leitor deve ser enfatizado em sua atividade de leitura. A conclusão a que chegamos é que em *Se um viajante numa noite de inverno* Italo Calvino criou um romance armadilha, tanto do leitor-médio, como dos demais leitores.

PALAVRAS-CHAVE: autoria; leitor; Italo Calvino; *Se um viajante numa noite de inverno*;

ABSTRACT

This paper is about our reading of *If on a traveler on a winter's night*, book was wrote by Italo Calvino (1979), and the aim is to analyze three characters from the book: the editor, the author and the reader, as well as we study the book "narrative voice". To the writer "a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor" is the "problemática mais árdua da narrativa contemporânea" (CALVINO, 2009, p. 199). This discussions in this text is based on Roger Chartier about author and editor (1998), Antoine Compagnon (2001) about author, reader and style, the "author's dead" by Roland Barthes (2004), Michel Foucault and *what is an author?* (2009), Umberto Eco (1994) and the reader, among others. We understand the author is a figure divided by Umberto Eco in *autor-modelo* and *autor-empírico* and the narrative strategies used by the writer talks with these categories – and these categories are very hard to separate on historical author figure. The Editor is part of the authorship in the sense that the Editorial House is the place where texts that pass through the aesthetic list established by an Editor are accepted for publication. Studying the death of the author announces that the reader should be emphasized in his reading activity. The conclusion we reach is that in *If a traveler on a winter's night* Italo Calvino created a trappings romance, be it the average reader or the other readers.

Key-words: authorship; reader; Italo Calvino; *If a traveler on a winter's night*;

SUMÁRIO

Introdução.....	7
PARTE I: Autor	13
I. Espaço em branco.....	13
Capítulo 1: Autor e editor	16
1.1 divagações sobre aquele que morreu.....	16
1.2 E as páginas paratextuais? Marco do autor?.....	20
Capítulo 2: Estilo.....	42
2.1 Sobre o tom.....	42
2.2 Calvino, técnica compositiva e o <i>Viajante</i> - um pouco mais sobre estilo e autoria.....	50
PARTE 2: LEITOR.....	73
I. Espaço em branco.....	73
Capítulo 3: Um leitor.....	75
3.1 Leitores.....	75
3.2 O leitor e o suspense: inferências.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
Referências.....	99

Introdução

Esta dissertação procura responder algumas perguntas que podem ser feitas quando lemos o livro *Se um viajante numa noite de inverno* de Italo Calvino. Questões concernentes à autoria e à atividade do leitor. Este trabalho teve início em tempo posterior à leitura do romance estudado, quando encontramos em uma estante da biblioteca um livro que “gania” docilmente para sair. Este livro foi potencial em nos servir como reflexão para um trabalho de Conclusão de Curso e na tentativa frustrada de esgotá-lo resolvemos discutir novamente o texto deixado por Calvino.

Tínhamos como tema a hermenêutica e sua história, no entanto encontramos a reflexão sobre “A morte do autor” como uma categoria questionável e um aporte teórico próximo ao nosso desejo, pois em *Se um viajante numa noite de inverno* há um “terreno fértil” para esta discussão. Não pensamos na teoria e desta partimos para a análise, mas esta decorreu ora da teoria para o texto literário assim como o revés. Não nos sentimos culpados por este mecanismo: afinal a leitura deve estar em primazia e o texto literário como base para a discussão teórica que aparece como contraparte. Será? Será mesmo que existe um limite entre teoria literária e texto literário? Não é possível fazer as duas coisas? Discutir teoria literária como se discute texto literário e vice-versa?

Antoine Compagnon nos ensina que “a teoria literária parece, em muitos aspectos, uma ficção” e que “a realidade da literatura não é totalmente teorizável” (COMPAGNON, 2001, p. 258). Ressaltamos o “parece” indicando no próprio texto de Compagnon o antagonismo entre senso comum e teoria, este ataque mútuo que pode perder “de vista” o próprio objeto de análise (cf. COMPAGNON, 2001, p. 258), bem como o fato de que a literatura não é totalmente teorizável, o objeto da teoria, então, poderia escapar ao próprio desejo de estudá-la. O que nos leva a entender que a “Morte do autor” e as perspectivas que dela podem ser tiradas, suas linhas destacadamente diversas, podem anunciar uma teoria dúbia ou mesmo paradoxal, pelo menos a partir do viés com que lemos e construímos esta dissertação.

Exemplificando, é possível citar Italo Calvino, um autor que reconhecidamente utilizou a literatura e também refletiu sobre ela teoricamente em um mesmo local, a metaliteratura ou a metalinguagem. É o caso do *Viajante*, se

falarmos de ficção, em que os personagens têm relação com o escrito literário e teórico enquanto funções existentes por causa da leitura: autor, editor e leitor. Também é possível ver o mesmo processo em uma conferência de 1967, teoria, em que Calvino (2009) fala da cibernética e de fantasmas e do processo de narração como análise combinatória em que nos parece utilizar de recursos narrativos para escrever um texto que não se propõe como literário e sim como acadêmico e teórico, por se tratar de “notas”.

A consequência destas discussões, teoria e texto literário, resultaram em uma lista de perguntas que fizemos a nós mesmos durante a leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, algumas destas questões são as mesmas do início, a despeito da teoria das identidades fluídas, outras avançaram e outras nem mesmo nos lembramos delas e, talvez, não mereceram ser enunciadas.

O livro *Se um viajante numa noite de inverno* (doravante *Viajante*) de Italo Calvino foi publicado no Brasil pela editora *Círculo do Livro* em 1979. Trata-se de um romance de dez romances espelhados dos quais o protagonista é o Leitor, sem nome, sem nacionalidade aparente que entra em uma livraria e adquire o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, inicia a sua leitura, que logo é interrompida ao perceber que o livro retorna “da página 32” para a “página 17” (CALVINO, 1979, p. 27). O Leitor rapidamente justifica o ocorrido como um “erro de impressão” (CALVINO, 1979, p. 27) e volta para a livraria, com o fim de trocar o livro e adquirir um novo impresso, com o qual pudesse de alguma forma recuperar aquele mundo literário abruptamente suspenso.

No entanto, descobre que o próximo livro também não continua a trama anterior, pelo contrário há um novo suspense, no qual se vê enredado em um novo começo e depara-se como “um romance tão finamente tecido de sensações”, mas que se “apresenta de um golpe como que dilacerado por abismos sem fundo” (CALVINO, 1979, p. 44).

A trama é composta por sucessivos começos, cuja sequência é interrompida. Dez vezes o texto indica um novo início para um romance outro, de forma diferente e esparsa até o final do enredo no qual Leitor e Leitora estão na mesma cama e este “termina” abruptamente.

E aquele que lê a obra *do lado de fora do livro*? Este talvez volte ao texto com o fim de verificar e “reconstituir em que momento se depositaram entre” seus

“dentes certos grãos de areia” (VIEIRA, 2010, p. 17). Deste modo, o leitor voltaria ao romance para tentar saber quais estratégias o enredaram, isto se durante a primeira leitura, muitas destas táticas já não lhe tenham saltado aos olhos.

Escolhemos apresentar nossa leitura em duas partes: o autor e um leitor. A primeira parte é feita de capítulos que tratam das categorias autor-empírico, autor-modelo, estilo, editor e voz narrativa. A segunda, “um leitor”, refere-se às figurações do leitor na obra e às representações deste frente ao texto literário.

Entre alguns títulos das partes há algumas inclusões denominadas *espaços em branco*, utilizamos estes textos para homenagear Italo Calvino tentando imitar a *contrainte* ou regra que o escritor se aplicou ao escrever o *Viajante*: imaginar-se ser um autor outro escrevendo um livro de um novo escritor (CALVINO, 2015, p. 123), gostaríamos que isto fosse omitido, este jogo de autores e seus pseudônimos que fazemos nos espaços em branco, mas este é um trabalho acadêmico e é necessário alguma clareza nos princípios utilizados. Mesmo assim é interessante imaginar o efeito esquisito sobre o leitor profissional: ler uma narrativa em um “trabalho formal acadêmico”. Desta forma, reservamos nos *espaços vazios* um momento subjetivo com o qual discutimos também questões concernentes ao literário. Aliás, o organizador dos espaços vazios é Magnus Oliver Black pertencente a uma família de contadores de narrativas dispostas pelo “um manuscrito”, quem sabe algum dia os textos tenham continuação, no momento, M.O.B. está ocupado salvando recifes de corais.

Justificamos a “imitação” da *contrainte* como homenagem, seguindo as palavras de Calvino: “fazer homenagem a um autor significa se apropriar de algo que é dele” (CALVINO, 2015, p. 69) e mesmo que as *contraintes* não tenham sido criadas por Italo Calvino, este foi um autor que delas se utilizou. Também escolhemos manter os verbos na “primeira pessoa do plural” e explicamos este uso porque embora os textos acadêmicos estejam mais abertos a uma escrita subjetiva, na qual, o pesquisador utilize verbos na primeira pessoa, o “eu”, achamos melhor a palavra “nós”, como se existissem várias mãos mecânicas tecendo as expressões e vocábulos neste trabalho. Bem como, queremos ressaltar que o texto acadêmico não é o resultado dos estudos de apenas uma pessoa, mas também de todos aqueles que contribuíram.

Como não ser preso neste romance armadilha que é o *Viajante*? Por que e como o leitor fica preso nesta rede? Quais as técnicas Calvino utilizou na composição deste texto?

Para responder estas e outras indagações escolhemos alguns teóricos consoantes a estas questões e entendemos o texto de Calvino como um texto que problematiza estas categorias de análise da narração. Entre os excertos que poderíamos citar da temática suscitada pelo título do nosso trabalho está:

Como eu escreveria bem se não estivesse aqui! Se, entre a folha branca e a ebulição de palavras ou histórias que tomam forma e se desvanecem sem que ninguém as escreva, não se interpusesse o incômodo do diafragma que é minha pessoa! O estilo, o gosto, a filosofia, a subjetividade, a formação cultural, a experiência de vida, a psicologia, o talento, os truques do ofício: todos os elementos que tornam reconhecível o que escrevo me parecem uma jaula que restringe minhas possibilidades. Se eu fosse apenas uma mão, uma mão cortada que pegasse uma pena e começasse a escrever... (CALVINO, 1979, p. 163).

Por meio desta citação é possível lançar algumas das bases da nossa pesquisa: a discussão teórica a respeito do autor, suas possibilidades de criação, seu papel frente à nossa interpretação, a questão do estilo e a subjetividade de um autor e, ainda, o leitor que ao ler este trecho depara-se com uma encruzilhada: em primeiro plano, a impossibilidade da escrita sem alguém que a escreva ou organize – nem que seja os algoritmos de uma máquina –, em segundo plano, a ironia da citação pensando em sua sequência: “Mas o que faria essa mão se mover? A multidão anônima? O espírito dos tempos?” (CALVINO, 1979, p. 163).

Desta forma, tornou-se necessário pesquisar a questão da autoria, entre a fundamentação teórica utilizada a partir deste viés, citamos os livros de Italo Calvino *Mundo escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas* (2015) e *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade* (2009) que dão evidência de um escritor que tinha preocupações estéticas e literárias e que era muito chamado para palestrar sobre sua versão dos fatos; utilizamos também o estudo de Antoine Compagnon a respeito do autor em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2001), o qual tem uma estrutura complexa, é possível se confundir com facilidade na leitura deste texto, pois a cada subtítulo há detalhes que são acrescentados que ora pendem para o lado de que a intenção não é importante, ora o escritor a defende. Todavia o remate da discussão de Compagnon é afirmar:

“Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor” e “nenhum método exclusivo é suficiente” (COMPAGNON, 2001, p. 96) o que nos leva a ler o *Viajante* por meio de diferentes perspectivas: a linguagem e as estratégias utilizadas, seu jogo combinatório e de espelhos, o paratexto dedicatória e o editor.

Enveredamos, também, para a categoria “estilo” e a indagação: uma vez que o autor morreu de que forma o estilo pode ser entendido? Uma vez que estilo e subjetividade são coisas intrínsecas.

Antes, porém, do tema estilo, que resulta em uma tentativa de descrição da técnica compositiva de Italo Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno*, problematizamos a autoria ao seguir o paratexto editorial “dedicatória” e a profissão de “editor” como alguém que influencia as publicações, tornando-se uma espécie de “co-autor” por ser exercício de exortação ou repressão de estilos.

Após, a parte I sobre o autor, discutimos as representações do Leitor no *Viajante* e o porquê do interesse de Calvino pelo Leitor-médio protagonista da narrativa (cf. CALVINO, 1979, p. 203). Entendemos também que o leitor-modelo do *Viajante* tem de conviver com a oclusão da continuação, o que pode levá-lo a imaginar possíveis extrapolações ao que não lhe foi oferecido pelo autor e sua ressonância produtiva.

Assim, a dissertação *Instâncias Autorais: autor, editor, voz narrativa e leitor em Se um viajante numa noite de inverno de Italo Calvino* discute as principais questões da narrativa contemporânea: a relevância do autor-modelo, a pertinência, ou não, da intenção, o editor e os processos de autoria, a voz narrativa como uma estratégia de enlaçar um leitor e, igualmente, a representação do leitor e as regras internas ao romance.

Estes temas são explorados por esta dissertação e pretendemos por meio deles demonstrar o objetivo de Calvino ao afirmar uma de suas exigências estilísticas à “adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os métodos possíveis de interpretação, e que expresse a multiplicidade cognitiva do mundo em que vivemos” (CALVINO, 2009, p. 109). Este desejo expresso pelo escritor de abarcar o múltiplo que, para nós, resultou no livro *Se um viajante numa noite de inverno* é analisado, também, por este estudo ao escolher discutir o autor e o estilo, o paratexto “dedicatória” e também o leitor e suas muitas representações. É possível entender que o *Viajante* é um texto resultado da maturidade da escritura de Italo

Calvino, um autor que poderia versar sobre teoria e ficção em um mesmo plano expondo, por conseguinte, a complexidade de seu romance.

PARTE I

AUTOR

1. I. Espaço em branco

Estamos em pleno mar.

Um vento favorável atingiu, hoje, nossas velas, embarcamos há treze dias, a sorte girou a roda a nosso favor e estamos esperançosos de que a terra nova seja conhecida por todos nós ainda em dobro de dias. Mas entre os passageiros, a figura abominável de Jack insiste em aparecer sempre quando o sol se põe e a primeira estrela rompe o azul celeste pintado de áureo e róseo

Doudos no espaço.

Ontem, não pude mais escrever, um barulho no convés chamou-me a atenção, um albatroz envolto em bandeira amarela se debatia entre marinheiros assustados. Eram os últimos minutos do dia e Jack agarrou a ave, arrancou a bandeira, tomou a para si e pelas patas a arrojou ao mar. Em seguida um barulho pesado no mar fez com que estremecêssemos. Todos saímos pesarosos, embora estivesse com vontade de escrever, tentei de todas as maneiras considerar o jovem com compaixão e nada pude pôr em palavras.

Estamos em pleno mar.

Quantos dias ainda falta para atingirmos a boa terra? A estrela do meio-dia castigou-nos a todos. A tripulação já não tem mais ideias de como passar a vida aqui.

Entre os contadores de histórias chamaram o pobre Arthur, ele se pôs a algaraviar sobre a embarcação *Celeste* e os prenúncios de sua chegada quinze dias antes ao mar das praias brancas. Disse que passageiros de variadas classes compunham aquele navio, entre eles uma donzela que carregava entre seus pertences o enredo puro. Todos gargalharam de sua soberba e fomos aos nossos afazeres diários.

Estes três registros atualizados foram os que consegui discernir dentre o diário manchado. Estava em um velho baú no fundo do mar. Minha equipe de mergulho tirava fotos dos corais, preocupada com sua diminuição e ao voltarmos para escolhermos os melhores registros para expor em nossa página do *Facebook* encontramos uma com preocupantes reduções do recife e, ali, entre as lacunas da foto 21, algo que nos pareceu uma caixa de chumbo forrado de variados ecossistemas marinhos chamou nossa atenção.

É claro que os caçadores de tesouros insistiram comigo que voltássemos e tentássemos resgatar a caixa. Eu tentei contemporizar e explicar-lhes que não adiantava, que o mergulho era inútil, que podiam ser apenas restos de alguma embarcação – embora quando terminei de dizer isto pensei que dificilmente apenas uma caixa estaria ali naquele vazio se fosse o resultado de um navio afundado –, que podíamos não achar novamente aquele local. Enfim, mergulhamos e trouxemos um baú que nos deu muito trabalho. Nada de valor ali estava, a não ser papéis avulsos, um diário de capa azul-marinho e uma garrafa com um papel finíssimo.

Há ainda mais um registro do diário que consegui ler, transcreverei ele abaixo atualizado para a nossa língua, infelizmente há uma grande mancha que corta uma parte do desenvolvimento:

Estamos há vinte e um dias em pleno mar.

Antes do final da tarde de ontem, passou por nós a não mais de quatro nós uma linda embarcação azul, as velas infladas e uma bandeira chamejante. Arthur olhou a todos como quem tinha razão desde o princípio. Vários sinais de amizade foram trocados por ambas as embarcações e subi a bordo vestido de azul com receio de quebrar a conduta que devia ser seguida ali estando.

Arthur me conduziu para a última sala, ali deveria estar o manuscrito puro, a porta estava aberta. Surpreendentemente o recinto estava completamente iluminado. Treze espelhos em uma sala ovoide ocupavam as paredes em semicírculo e entre eles espaços de cinco palmos, os quais eram ocupados por pedras alaranjadas. Protegido por uma redoma de vidro, que facilmente abrimos,

estava um dos desejos mais impolutos da humanidade: escrito com letras de uma caligrafia preciosa. Enquanto lia um dueto em doces acordes cantou: eis-me aqui com a inteireza de um reflexo... Se olhares para a esquerda talvez fingirei um olhar para você.

Eu achei tudo que consegui ler no diário incrível. Mas precisava postar ainda uma última foto no *Facebook*: a dos recifes de corais vermelhos, eles precisam de ajuda e amanhã buscarei informações mais profundas sobre.

Magnus Oliver Black

Capítulo 1: Autor e editor

1.1 Divagações sobre aquele que “morreu”

O livro *Se um viajante numa noite de inverno* de Italo Calvino (1979) é protagonizado por um Leitor-personagem e sua busca desenfreada pela continuação de romances interrompidos. Estas ideias iniciais já nos serviram para discutir, em momento anterior, a potencialidade dos começos não terminados, aquilo que denominamos de virgindade no romance e que pode ser entendido quando lemos que o leitor gira em torno do livro, um “prazer preliminar”, o qual “deve respeitar uma duração ótima, se quer que ele desemboque em um prazer mais consistente: a consumação do ato, ou, a leitura do livro” (CALVINO, 1979, p. 13, 14). O que é possível relacionar ao prazer físico sexual e o prazer que a realização da leitura pode proporcionar. Também chamamos de *virgindade* esta força de romances inacabados, segundo Inês Waitz (2005, p. 130) “o triângulo autor/leitor/texto é inserido em um fascinante jogo de espelhos que possibilita infinitas interpretações”. Embora seja possível discordar da parte “infinitas interpretações” – que abriria o texto de uma maneira questionável ao aceitar o infinito, ou seja, toda e qualquer interpretação –, seria aceitável entender esta parte relacionando-a com “infinitas continuações” o que resultaria em uma força potencial. Por conseguinte, poderíamos até mesmo imaginar sequências para aquilo que foi interrompido, usando os mesmos personagens e enredos diferentes, mas com os mesmos nomes, como em *Distanciando-se de Malbork* – cujo narrador está de partida em um ambiente hostil (CALVINO, 1979, p. 35) – e *Debruçado na borda da costa escarpada* (CALVINO, 1979, p. 55) – com seus experimentos entre instrumentações meteorológicas e seu espaço de mistério.

No entanto, este trabalho é consequência da leitura de muitas afirmações encontradas sobre autor-leitor no texto do *Viajante*, as quais problematizam a teoria que se faz do literário: para Ludmilla, uma das leitoras descritas no *Viajante*, “há uma linha que separa, de um lado, os que fazem livros, de outro, os que leem” (CALVINO, 1979, p. 89) e para Cavedagna, o editor representado no livro, “os

autores verdadeiros” são “aqueles que não eram mais que um nome na capa” (CALVINO, 1979, p. 96). Nestas passagens e em outras que este trabalho discute, podemos averiguar a afirmação de que o texto de Calvino reflete algumas das questões mais problemáticas teóricas e literárias que emanam dos corredores acadêmicos e outros espaços em que se fazem discussões daquilo que se lê. Corroborando esta afirmação sobre o texto de Calvino e a confluência da teoria e da ficção, Inês Regina Waitz assinala: “*Se um viajante numa noite de inverno* de Italo Calvino [...] discute no plano da ficção algumas questões sustentadas pelo pensamento literário e linguístico dos tempos atuais” (WAITZ, 2005, p. 129). Assim, por meio do livro estudado é possível perceber ideias diferentes que versam sobre como a leitura ocorre ou a relação que existe entre autor/texto/leitor.

Como ocorre a leitura? Escrever sobre leitura é também escrever sobre o autor e os papéis que este tem frente à obra, mas estas duas questões são difíceis e perigosas. Por um lado, Umberto Eco, um importante leitor do *Viajante* (cf. ECO, 1994), renomeia a questão autor em duas entidades: o autor-empírico – o autor que vive fora do romance e o autor-modelo – uma espécie de estratégia e voz afetiva que fala no texto literário (ECO, 1994), assim aquilo que ele chama de autor-empírico “fica de fora” da análise do texto, enquanto que é possível ver uma valorização de uma voz que ganha vida, no entanto, como estratégia “imaterial”¹ no texto.

Por outro lado, ao ler o *Viajante* de Italo Calvino somos tentados a pensar em qual papel o autor tem em relação ao texto escrito, Marana, um personagem do livro, declara “que importa o nome do autor na capa?” (CALVINO, 1979, p. 96) e esta ressoa uma preocupação não mínima – quem é o autor/dono legal de um texto? O que o autor quis dizer? Ou ainda, o que importa o que o autor quis dizer?

Umberto Eco separa duas intenções no trato com o texto literário (cf. ECO, 2004, p. 84), a *intentio operis* e a *intentio auctoris*, sendo a primeira referente à intenção da obra e a segunda à intenção do autor, isto é, o que o autor quis dizer. Para Antoine Compagnon alguns leitores buscam nos livros a intenção original do autor e outros recusam terminantemente até mesmo que esta exista, o estudioso afirma que “a presunção da intencionalidade permanece no princípio dos estudos

1. Utilizaremos esta palavra no sentido de incorpóreo.

literários” e que “mesmo entre os anti-intencionalistas mais extremados” (COMPAGNON, 2001, p. 95) esta questão não findou. Se por um lado há os intencionalistas, do outro há os que são contra, todavia a *intenção* está imbricada aos estudos literários.

Em contraposição, perguntar o que o autor quis dizer ao escrever, nos estudos literários, pode parecer pedante e, às vezes, nem se pensa que esta pergunta deva ser realizada.

Assim, a denúncia conserva-se e faz aparecer o paradigma: mesmo entre os radicais pode ser que haja uma busca pela *intenção* do autor: “mesmo se ela é ilusória” (COMPAGNON, 2001, p. 95). Nesta afirmação de Compagnon a conjunção “se” condiciona a questão e nos mostra que qualquer tentativa de conclusão taxativa na área pode ser entendida como empáfia por parte do estudioso que se coloca a favor completamente da busca do que o *autor quis dizer* ou totalmente contra isto. Todavia, mesmo assim a tese *anti-intencional* “previne legitimamente contra os excessos da contextualização histórica e biográfica” (COMPAGNON, 2001, p. 95). Isto é, esta temática protege das metodologias que tentam explicar a obra tão somente pela biografia do autor ou pelo seu contexto histórico e, por conseguinte, excluem outras formas de leitura que também poderiam ser aceitáveis. Nesta asserção, dos excessos de estudos biográficos, é possível que Compagnon e Umberto Eco concordem ou as ideias, minimamente, aproximem-se, uma vez que para este “saber destas coisas [a vida do autor] não nos ajuda a decidir” sobre detalhes do texto (ECO, 1994, p. 17).

Apesar disso, para Umberto Eco existem ocasiões em que o “autor está vivo” e que “pode ser interessante indagar do autor quanto e até que ponto ele, como pessoa empírica, estava ciente das múltiplas interpretações que seu texto permitia” (ECO, 2004, p. 87). Segundo Eco se classificaria como “autor perverso” aquele que dissesse “nunca pensei em dizer isso e, portanto, sua leitura é ilícita” (ECO, 2004, p. 87). O autor seria visto, por meio desta perspectiva, como um leitor de sua obra em parceria com os seus leitores e as leituras seriam de múltiplas interpretações. A resposta à pergunta “O que o autor quis dizer?” ou “O que o texto quis dizer?”, a segunda opção, pelo viés de Umberto Eco, teria maior relevância, o que expõe a importância do trabalho do leitor ao interpretar o escrito. Assim, deve ser por esta razão que no primeiro capítulo do livro *Seis passeios pelos bosques da*

ficção (ECO, 1994, p. 17) há uma primazia do texto narrativo e sua estrutura, o autor é renomeado para algo que o texto constrói uma “estratégia narrativa” (ECO, 1994, p. 21) que é o autor-modelo.

Portanto, neste caso o estudioso redireciona os estudos literários da figura do autor-empírico que existe fora do livro para o autor-modelo produzido por este. Já em relação à importância do texto, ambos os teóricos afirmam coisas distintas, pelo menos no texto de Eco de 1994 e no texto de Compagnon de 2001, pois Antoine Compagnon assevera:

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, *nenhum método exclusivo é suficiente*. (COMPAGNON, 2001, p. 95, 96, *grifo nosso*)

Das palavras de Compagnon podemos entender: não é a busca da intenção do autor que será a senha que derrubará o segredo final da obra, se é que este existe; nem o texto somente e uma tentativa unilateral de abordar o texto literário a partir de um método exclusivo que exclua outras possibilidades de leitura abre o caminho para a insuficiência da análise. Por conseguinte, um método exclusivo parece ser aquele que dispensaria totalmente o autor ou ainda aquele que recusasse plenamente o que o texto quer dizer a despeito do que o autor quis. É possível entender, conseqüentemente, que a interpretação move mais de uma perspectiva para tentar abranger o literário, pois “nenhum método exclusivo é suficiente” (cf. COMPAGNON, 2001, p. 96).

O próprio Italo Calvino sobre experiências estilísticas de sua época chega a escrever sobre a “adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os métodos possíveis de interpretação, e que expresse a multiplicidade cognitiva do mundo em que vivemos” (CALVINO, 2009, p. 109). O que é uma declaração do processo compositivo pelo qual passou o livro *Se um viajante numa noite de inverno* (CALVINO, 1979) e a multiplicidade de métodos possíveis de interpretação: a análise combinatória – Literatura e Matemática, as discussões sobre leitor, autor e estilo que sustentam esta dissertação.

Uma pergunta se faz necessária, portanto, por que discutir o papel do autor em relação a nossa leitura? Outra questão: estaríamos em nossa perspectiva de

análise lendo o *Viajante* tendo em mente que nenhum método exclusivo é suficiente? (COMPAGNON, 2001) Esperamos responder a primeira pergunta ao demonstrar como autor/obra/interpretação/estilo – temas dos próximos tópicos de capítulos – são assuntos contraditórios da teoria literária e estas figurações que são tratadas por Calvino no texto do *Viajante* não são simplificações desta demanda.

A segunda questão é mais complexa e perigosa, explicar a obra a partir da vida do autor é um problema, no tópico de capítulo posterior discutiremos o paratexto como produção ou marca de um autor e tentaremos demonstrar como não há unanimidade em estudos literários no que tange à autoria/leitor/texto.

1.2 E as páginas paratextuais? Marca do autor?

O *Viajante* tem como dedicatória feita por Calvino o nome de “Daniele Ponchirolì”. O que nos leva a perguntar quem foi e o que fez este homem para que o autor tenha dedicado a obra a ele. Segundo a fundação de mesmo nome, Daniele Ponchirolì nasceu em Viadana em 1924 e era o editor-chefe da casa Einaudi, foi “riconosciuto per l’attenzione ai minimi particolari” e trabalhava com “attenzione, quasi maniacale, per concludere ogni progetto nel minor tempo possibile”² (PONCHIROLI, 2016). Parece possível que a dedicatória leve em consideração a trajetória de ambos, uma vez que Ponchirolì era uma das “cabeças” da casa editorial Einaudi, assim como Calvino – esta informação sobre a editora de Italo Calvino na Itália pode ser conferida na ficha catalográfica da impressão brasileira do *Viajante* (CALVINO, 1979).

Um paratexto segundo Gérard Genette é “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal para os seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9) e se caracteriza por estar “dentro e fora, sem limite

2.“Reconhecido pela atenção aos detalhes” e trabalhava com “cuidado, quase obsessivo, para concluir qualquer projeto no menor tempo possível”, tradução livre.

rigoroso nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)” (GENETTE, 2009, p. 10). Desta maneira, a dedicatória do livro é um item a ser pensado como estando entre um mundo exterior e fora da obra literária, mas ligado à narrativa e à sua feitura. Assim como o nome do autor na capa, que nos faz pensar em um autor-empírico (Italo Calvino) e um autor-modelo (a voz que ali fala e seu conjunto de estratégias).

A dedicatória se relaciona com um período da história da cultura escrita, em que os autores ainda não podiam viver de sua *condição de autor*, Roger Chartier declara que a “cessão dos manuscritos aos livreiros-editores não” assegurava “de modo algum rendas suficientes” (CHARTIER, 1998, p. 39) e que restava ao escritor do século XVII duas opções: uma que seria a de além de sua atividade de escritor que fosse “provido de benefícios, cargos, postos” (CHARTIER, 1998, p. 39), caso não pertencesse “a uma linhagem aristocrática ou burguesa” (CHARTIER, 1998, p. 39) ou que o autor seria obrigado a “entrar nas relações de patrocínio” (CHARTIER, 1998, p. 39). Estas relações de patrocínio possibilitavam que ele pudesse receber a remuneração “não imediata” por seus escritos, em que se estabelecia uma relação que se mantinha na forma de “pensão, de recompensa ou de emprego” (CHARTIER, 1998, p. 39). Neste panorama, a dedicação da obra a alguma pessoa é um “gesto que inicia estas relações de clientela, ou de patrocínio, [...] um verdadeiro rito” (CHARTIER, 1998, p. 39).

Os métodos de dedicação poderiam ser “a oferta de uma cópia manuscrita com bela caligrafia [sic] e ricamente ornamentada” (CHARTIER, 1998, p. 39) ou podia ser também “um exemplar do livro impresso, mas luxuosamente encadernado e impresso sobre pergaminho, enquanto a edição é feita em papel” (CHARTIER, 1998, p. 39). O autor, então, ofereceria “um livro contendo o texto que escreveu e, em troca”, recebia “as manifestações da benevolência do príncipe”, esta em “termos de proteção, emprego ou recompensa” (CHARTIER, 1998, ps. 39, 40).

Consequentemente, esta forma de paratexto realizava um trabalho externo à obra, dando ao autor-empírico alguma estabilidade que não podia partir tão somente de seus ganhos a partir do livro. A dedicatória estabelecia uma reciprocidade entre o Príncipe e o autor, no entanto, o pesquisador francês admite que “esta reciprocidade é falsa” (CHARTIER, 1998, p. 40), pois esta em sua retórica visava na verdade “oferecer ao príncipe aquilo que ele já possuía”. Mas de que forma poderia aquele a

quem era dedicada a obra já a possuir? O príncipe era considerado o “autor primeiro, o autor primordial” (cf. CHARTIER, 1998, p. 40). Para explicar a seguinte ideia, Roger Chartier cita que “Corneille explica assim a Richelieu, na dedicatória de *Horace*, que, afinal, o autor nas tragédias de Corneille é o próprio cardeal” (CHARTIER, 1998, p. 40). Havia escritores que reconheciam a origem de suas inspirações e dedicavam a obra àquele que o inspirou, sendo assim, nesta concepção “o príncipe recebe aquilo de que, no fundo, ele é virtualmente o autor” (cf. CHARTIER, 1998, ps. 40, 41).

Por esta razão lemos a dedicatória como uma ponte entre o mundo-não-escrito editorial e o mundo editorial da narrativa e também como uma forma de reconhecimento, mesmo que *virtual* da autoria ou da inspiração de outrem.

Consequentemente, de que forma poderíamos relacionar Daniele Ponchirolì e que tipo de discussões este nome possibilitaria suscitar em conjunção à leitura do texto de Calvino?

O editor, Daniele Ponchirolì, homem do mundo não escrito pode ser ligado à figura de um editor-personagem do mundo escrito. Isto ocorre principalmente em dois momentos, o primeiro é quando ao perceber que seu livro está incompleto o personagem volta à livraria, conversa com o livreiro, este responde a respeito do livro com *problemas de impressão*: “Ah o senhor também? Já tive diversas reclamações. Justamente esta manhã recebi uma carta da editora” (CALVINO, 1979, p. 29), em seguida há uma explicação a respeito do “erro na encadernação” do livro adquirido. Parece que edições diferentes se misturaram e a editora responsável pela impressão necessita desculpar-se pela falha.

Antes das leis de *copyright*, segundo Roger Chartier em Londres havia um sistema muito simples que regulava o relacionamento autor-editor-manuscrito:

Quando um livreiro ou um gráfico londrino adquiria um manuscrito, ele o registrava pela comunidade e, a partir desse registro, pretendia possuir esse manuscrito de maneira perpétua e imprescindível, tendo, portanto, o direito exclusivo de editá-lo e reeditá-lo indefinidamente. (CHARTIER, 1998, p. 55)

Assim, a casa editorial detinha o direito a respeito da obra, sendo-lhe possível publicá-la indefinidamente, muitas vezes, era também o local em que esse manuscrito permanecia sob uma relação de posse. O panorama londrino estudado por Roger Chartier é do século XVI, ainda havia censura, um “exame prévio dos

livros” (CHARTIER, 1998, p. 54). O direito sobre a obra, por parte do autor, ainda não havia sido criado.

O *Viajante* em seu tempo cronológico não partilha do tempo que o pesquisador, Roger Chartier, refere-se em seu texto, é uma obra posteriormente publicada por Italo Calvino e podemos entender que a narrativa do Leitor-protagonista se passa no século XX, em determinado momento o Leitor adentra o apartamento da Leitora, ali há “fotos emolduradas”, as molduras “são do fim do século XIX” (CALVINO, 1979, p. 138), assim o tempo em que a história é contada é após o início do século XIX, computadores são citados (CALVINO, 1979, p. 176) e estes são invenções ulteriores – desde 1940 há notícias de seu uso por parte do mundo contemporâneo (cf. ILÍDIO; GOULART, 2017). Consequentemente, mesmo falando de um tempo posterior ao século XVI, no *Viajante* podemos relacionar a atividade do editor de fora do mundo escrito ao personagem e, também, o aspecto legal da autoria, uma vez que o texto discute os romances apócrifos de um tradutor desleal: Hermes Marana.

Segundo Roger Chartier, nos anos de “1830, fixa-se a figura do editor que ainda conhecemos” (CHARTIER, 1998, p. 50), a “editoriação” refere-se a “uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até sua distribuição” (CHARTIER, 1998, p. 50), contudo “se olharmos para trás e observarmos as figuras de ‘editores’ dos séculos XVI ao XVIII, de Plantin a Panckoucke, é claro que não existe então uma autonomia similar da atividade editorial” (CHARTIER, 1998, p. 53). Esta ação do XVI ao XVIII estava relacionada em ser basicamente um “impressor” e “porque se é livreiro ou gráfico, se assume uma função editorial” (CHARTIER, 1998, p. 53). Esta pessoa era, então, um “livreiro-editor”, este se definia por seu “comércio” (CHARTIER, 1998, 53). Por outro lado, o editor moderno é uma profissão que concentra atividades intelectuais às escolhas que ele faz de livros que a Editora publicará e, assim como o livreiro editor anterior ao XIX, suas atividades também estão ligadas ao mercado do livro. O próprio Italo Calvino era um editor, assim como Daniele Ponchioli.

O pesquisador Roger Chartier afirma “o autor é reconhecido como detentor de uma propriedade imprescritível sobre as obras que exprimem seu próprio gênio” e este direito sobre a atividade intelectual de ser autor não desaparecia com “a

cessão do manuscrito àqueles que são seus editores” (CHARTIER, 1998, p. 49). Assim, ainda no século XVIII, um manuscrito cedido/vendido aos editores não passava a propriedade ou o direito de gênio sobre a obra, mas frisava esta autoria, por conseguinte, é justamente a relação editor-autor que proporcionou aos autores a figura de autor-proprietário (cf. CHARTIER, 1998, p. 49), era do interesse dos editores que houvesse uma proteção do direito de publicação, cujo fim era, entendemos, não somente o cuidado com os manuscritos originais, mas contra as cópias indeterminadas que se faziam naquela época, até mesmo de teatros, muitos antes que fossem publicados os textos bases de suas encenações (cf. CHARTIER, 1998, ps. 49, 56 a 59).

A atividade livresca então é mediada por autores, editores e leitores, dos editores poderíamos considerar, assim como Roger Chartier, como “grandes aventureiros” que exprimiam “uma marca muito pessoal à sua empresa” e o sucesso desta empresa dependia “de sua inventividade pessoal” (CHARTIER, 1998, p. 50).

No *Viajante* também a casa editorial fica responsável pelo manuscrito e, ainda, pela veracidade das cópias, de que a edição não é outro livro, mas o mesmo que o autor escreveu e o editor no texto é o porta-voz mor da editora – que é representada no enredo e em um departamento comercial. Quando o Leitor tem o desejo de retomar a leitura, na portaria o encaminham ao editor/redator Dr. Cavedagna (CALVINO, 1979, p. 90) e este faz parte da narrativa, podemos, assim, analisar a relação leitor e editor, além do elemento paratextual, a partir deste personagem.

De todo modo, ao contrário de confirmar a autenticidade do texto na editora, o que um editor do mundo não escrito teria de fazer, o Leitor descobre que a confusão de manuscritos havia envolvido um processo de plágio, o tradutor, segundo Cavedagna, “se fazia passar por um poliglota extraordinário, não havia língua que não conhecesse” e ofereceu-se para traduzir do *címbrico* um “livro escrito nessa língua, um belo romance, denso, grosso” (CALVINO, 1979, p. 93). Entretanto o tradutor se revelou um impostor que na verdade havia traduzido a narrativa do francês e não do *címbrico* – uma língua de um país chamado Címbria que havia tido uma cisão com a Ciméria, a guerra entre os países teve como resultado que “os cimbrós tomaram tudo, mesmo a literatura ciméria” (CALVINO, 1979, p. 94).

Sendo assim, em primeiro lugar, vemos que a figura do editor é ligada aos contratos que se fazem para a edição de determinado manuscrito e/ou sua tradução e que cabe à casa editorial a responsabilidade pela legibilidade e seguridade do texto, foi no processo de redação e impressão que a editora pôde constatar que “na correção das provas”, eles notaram alguns “contra-sensos, umas coisas estranhas” (CALVINO, 1979, p. 94) que tornava necessária a consulta ao tradutor e a responsabilidade pela sua versão.

Em segundo lugar, a respeito destes trechos e das hipóteses que podem ser levantadas, podemos pensar que a guerra entre duas nações resultou em uma separação territorial e uma apropriação da cultura escrita do povo e cada lado tem sua versão sobre a história.

Devemos ressaltar que ao invés da seguridade incontestável da atividade editorial sobre o texto original, o Leitor que procurava a continuação do texto, depara-se com um editor confuso que mistura títulos de obras de diferentes autores: “[Hermes Marana] trouxe-nos um livro escrito nessa língua [o cimbriano], um belo romance [...], como se chamava, o *Viajante*, não, não é o *Viajante*, é o outro, *Distanciando-se de...*” (CALVINO, 1979, p. 93).

A estabilidade e a confiabilidade dos manuscritos adquiridos pela editora sofreu um abalo. A continuação pertencia a Tadeu Bazakbal ou a Ukko Ahti? (cf. CALVINO, 1979, p. 94) Uma pequena confusão com meros nomes, mas a quem pertencia o direito sobre as obras não continuadas? Esta pergunta pode fazer o leitor-empírico pensar no processo de autoria e o reconhecimento deste processo, o que é um contrassenso, se pensarmos que alguns textos literários se propõem como reais, neste caso, ao contrário, o texto é construído, escrito por um autor desconhecido pela editora, por causa de um tradutor desleal.

Em outro momento, o editor relata a respeito da tomada da Ciméria pela Cimbria, uma explicação sobre o livro ser dos Cimbrios após o que se passou “durante a guerra e depois da guerra” (CALVINO, 1979, p. 94), o leitor responde “essa é a tese do professor Galligani, mas o professor Uzzi-Tuzzi a rejeita” (CALVINO, 1979, p. 94), em contrapartida o editor capciosamente afirma:

— Pense um pouco uma rivalidade entre os institutos da universidade, duas cátedras em concorrência, dois professores que não podem se ver, como

quer o senhor que Uzzi-Tuzzi admita que a obra-prima de sua língua deva ser lida na língua de seu colega! (CALVINO, 1979, p. 94)

A cultura escrita, aqui, é construída e problematizada pela desapropriação da obra-prima de determinado povo editada em outra língua, a rivalidade entre dois professores, duas cátedras, duas linhas de pesquisas diferentes. Ela é engendrada em meio a um manuscrito misterioso que por meio das explicações do editor, nem ele mesmo sabia ao certo quem era o autor – o que é uma contraposição à sua atividade de editor que deveria saber quem teria escrito a obra. Isto traz problemas à casa editorial, o manuscrito é um “documento importante, não pode sair [da editora], é o corpo de delito” que “pode desencadear um processo por plágio” (CALVINO, 1979, p. 96). Escritor, tradutor infiel, editora comprometida e o leitor tem nas mãos mais uma continuação de enredo inacabado. Fina ironia? Ou muito nos enganamos? Há um leitor, há uma obra, há um autor e o processo que se deveria acreditar ser confiável talvez não o seja tanto assim.

O tradutor, Hermes Marana, foi chamado a explicar o ocorrido com o texto, anexa ao manuscrito *verdadeiro* da narrativa inacabada estava a declaração:

Que importa o nome do autor na capa? Transportemo-nos em pensamento para daqui três mil anos. Deus sabe que livros de nossa época terão sobrevivido, de que autores ainda se lembrará o nome. Alguns livros terão ficado célebres, mas serão considerados obras anônimas, como o é para nós a epopeia de Gilgamesh; haverá autores cujos nomes permanecerão célebres, mas dos quais não restará nenhuma obra, como é o caso de Sócrates; ou ainda, todos os livros terão sobrevivido serão atribuídos a um misterioso autor único, como Homero... (CALVINO, 1979, p. 96)

O Leitor por meio do contato com o editor começa a saber detalhes, que envolvem a produção do romance que queria continuar e ainda ouve por meio da afirmação do tradutor que o nome do autor na capa não importava, informação pertinente ao projeto de Hermes Marana de traduzir francês se passando por cimério ou címbrico.

Nesta linha de pensamento, a de que não importa o nome do autor na capa, temos a “morte do autor” preanunciada por Barthes, para quem “[...] a escritura é a destruição de toda a voz, de toda origem”, do autor por assim dizer, e ainda complementa que “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 a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2014, p. 57), mas e do corpo que

lê? No entanto, o Leitor neste capítulo não quer conhecer o autor e sua identidade perdida, nem quer ele recorrer ao autor como origem da interpretação e sim continuar a narrativa e a fonte desta está na editora, a qual garante – a despeito da morte do autor que pode ser entendida pela destruição de toda voz – o direito autoral sobre a obra.

Embora, como afirma Chartier a propriedade sobre a obra tenha passado momentos diferentes, como a venda irremissível do direito de publicação a uma editora, o “livreiro-editor” tinha interesse na propriedade do autor, uma vez que esse se torna proprietário parcial sobre a obra também (cf. CHARTIER, 1998, p. 64) e que a

legislação que sai das assembleias revolucionárias [na França], determinada por essa dupla exigência [a retribuição e proteção do direito autoral, bem como fazer com que o público leitor não seja lesado pela propriedade perpétua da obra], vai definir o direito moderno [...]. Trata-se de um direito que, de um lado, reconhece a propriedade literária, mas que, ao mesmo tempo, limita seu prazo: uma vez que este expira, a obra se torna “pública”. (CHARTIER, 1998, p. 66).

Assim, a propriedade literária requer que haja alguém disposto a pagar honorários sobre a obra (a editora e seu editor) e alguém que receba tais pecúnia.

O *Viajante* pode nos conduzir à editora, esta, por sua vez, faz-nos refletir sobre como o direito sobre a obra se estabeleceu historicamente no mundo não escrito. É a casa editorial, também, que deveria garantir a continuação das histórias não terminadas, esta, opostamente, não pode fornecer a sequência do romance do *Viajante*, a estratégia utilizada pelo autor-empírico ia além das possibilidades legais que a editora deveria assumir.

Do mesmo modo, ainda a editora representada no texto tem propriedade sobre o romance, mantendo o manuscrito como prova para se possível abrir um inquérito por *plágio* (cf. CALVINO, 1979, p. 96).

O direito sobre a obra – quem a escrevera e o problema dos manuscritos suspensos – passa por esta discussão “que importa o nome do autor na capa?” (CALVINO, 1979, p. 96). Esta é a mesma pergunta trazida por Michel Foucault em “O que é um autor”: “que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (BECKETT apud FOUCAULT, 2009, p. 34). Foucault indica um princípio no campo da literatura denominado de *função autor*, pois neste quesito o nome do autor

“bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho” (FOUCAULT, 2009, ps. 45, 46). Assim, “a função autor é” uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 46). O nome do autor muda a forma como leremos as narrativas, das palavras de Foucault podemos entender isto.

Deste modo, o próprio Foucault reconhece que o vazio da morte do autor precisa ser preenchido por algo, ao qual contrastamos com “a morte do autor”:

Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto (FOUCAULT, 2009, p. 41).

É possível entender, por conseguinte, após esta citação porque o *N.H.* (cf. GREENBLAT, 2016) pôde conviver com a “morte do autor” de Barthes ainda no século XX, talvez porque o vazio deixado pelo autor se tornou em lacunas repartidas, fissuras, espaços que precisam ser perscrutados. Entendemos que Foucault problematiza a questão autor ao afirmar:

pensar a escrita como ausência não será muito simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição, simultaneamente inalterável e nunca preenchida, e o princípio estético da sobrevivência da obra, da sua manutenção para além da morte e do seu excesso enigmático relativamente ao autor? (FOUCAULT, 2002, p. 40 e 41)

O enigma é digno da Literatura: se entendermos que não existe intenção do autor, o que resulta em ausência, isto não levaria a busca de um sentido irrecuperável, um enigma secreto? Mas não é disso que se procura escapar? Segundo Barthes “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil”, a procura por uma verdade última, o segredo final seria nestas palavras, irrelevante, continua o escritor: “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2004, p. 63). Contudo não seria dar a escritura um sentido oculto parecido com o que se procura fugir quando se estabelece a procura por uma intenção? Acreditamos que sim.

Mesmo ao trazer para a trama “que importa o nome do autor na capa?” (CALVINO, 1979, p. 96), a trama do *Viajante* problematiza esta questão ao projetar sobre o leitor o ideal de autor, Cavedagna “lida com eles [os autores] todos os dias, conhece suas obsessões, sua irresolução, sua suscetibilidade, seu egocentrismo”, o editor conhece as emoções e sentimentos que passam os autores em diversos momentos e também em sua escrita e, no entanto, para ele os autores *verdadeiros* são:

Aqueles que não eram mais que um nome na capa, uma palavra que não podia ser separada do título, autores que partilhavam a realidade de suas personagens ou os lugares nomeados no livro, que existiam e ao mesmo tempo não existiam, como as personagens e os lugares (CALVINO, 1979, p. 96).

A esta ideia podemos relacionar o que Umberto Eco afirma sobre o autor: “ainda assim, há ao menos um caso em que o testemunho do autor empírico adquire uma função importante, não tanto para entender melhor seus textos, mas com certeza para entender o processo criativo” (ECO, 2005, p. 100). Assim, é estabelecido e enfatizado o papel deste autor como alguém que passa por um processo criativo. Embora, para o editor, o autor verdadeiro era aquele que não era mais que um nome na capa, ele liga este nome a um título de uma obra literária determinando-o, para ele:

O autor ficava no ponto invisível de onde partiam os livros, um vazio percorrido por fantasmas, um túnel subterrâneo que punha outros mundos em comunicação com o galinheiro de sua infância [local onde o editor lia seus livros] (CALVINO, 1979, p. 96).

Aquilo que Cavedagna pensa problematiza a morte do autor ou a morte da fonte, trazendo a questão do processo criativo, o autor seria um conduto comunicativo entre o leitor Cavedagna e o vazio percorrido por fantasmas. Neste ponto do texto de Italo Calvino, o autor é um ser que percorre o caminho de um fantasma, um ser que está morto, mas que liga processos criativos àquilo que o leitor lê: a comunicação entre o galinheiro e a lembrança da infância e dos mundos ali relacionados. O autor é quem cria o espaço que envidará a comunicação com aquilo que o leitor lê. Este mesmo processo da escrita e “fantasmas” também é declarado por Calvino no escrito sobre cibernética e fantasmas do *Mundo escrito* e

mundo não-escrito (cf. CALVINO, 2015) e são estudados por esta dissertação algumas páginas adiante.

Se o editor escolhe os manuscritos que serão aceitos para serem impressos, não seria toda esta concepção um conceito pelo qual os livros são ou não aceitos dentre os vários que na casa editorial figurada entram?

Cremos que sim, o editor faria parte da autoria ao aceitar e dar conceitos do mundo editorial, apreciando a qualidade linguística deste ou daquele texto, a atmosfera fantástica que este ou aquele traz etc. (cf. CALVINO, 1979, p. 89 e 90). Aquilo que é publicado passa pela autorização deste cargo, se ele não escreve a história, ele determina a impressão e alguma coisa que ela contém, mas disso depende a figura que está por trás deste cargo e seu aspecto subjetivo.

O escritor contemporâneo Jacques Fux contou que ao submeter seu livro, *Brochadas*, para algumas editoras, ninguém gostou muito do título e queriam mudá-lo³. Este é só um dos casos em que a casa editorial circunscreve o que será publicado pelos escritores.

O livro *Mundo-escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas* publicado em 2002 pelo espólio de Italo Calvino, contém reflexões sobre a literatura e é também possível visualizar alguns projetos editoriais de Calvino na editora Einaudi, há *Apontamentos para uma coleção de sondagem moral (1960)* (CALVINO, 2015, p. 135), cujo objetivo era ter como “principal característica” a “abertura para linhas de uma moral da atividade prática, do fazer técnico e econômico” (CALVINO, 2015, p. 135); há *Um projeto de revista (1970)* (CALVINO, 2015, p. 140); *Uma nova coleção: as centopagine Einaudi (1971)* (CALVINO, 2015, p. 149) que era um prospecto de divulgação de coleção, cuja coletânea tinha o “critério de escolha” baseado “na intensidade de uma leitura substancial, que possa encontrar seu espaço mesmo nos dias menos relaxados de nossa vida cotidiana” (CALVINO, 2015, p. 149), ficavam de lado as obras que não tivessem em sua leitura este compromisso. Sua preocupação com os textos literários ia além da escolha estrutural, mas havia uma seleção de narrativas que pudessem ser lidas como “história” e o objetivo era amplo: “nos parece bastante atual fazer um convite à

3. Informação obtida na mesa-redonda “Literatura e processo criativo”, em que mediarão Douglas Ceccagno e Alessandra Rech, Simpósio Internacional de Língua e Literatura em Processos Culturais (SILLPRO), Universidade de Caxias do Sul, em 21 de novembro de 2016.

redescoberta daquela dimensão da memória histórica que se canaliza na narrativa” e que este viés não poderia ser perdido “sem perdermos o impulso decisivo e nossa participação consciente para mudar o mundo” (CALVINO, 2015, p. 157), vemos, conseqüentemente, seu desejo por uma literatura que pudesse transformar seus leitores e criação de uma determinada lista de livros que era seu desejo que os compradores lessem.

O catálogo da Einaudi preparado por Italo Calvino ia de Heródoto e Shakespeare a Alexandre Dumas e Edgar Allan Poe (cf. CALVINO, 2015, ps. 157, 158). Portanto, o trabalho de editor que o próprio Italo Calvino tecia na editora Einaudi nos faz alusão de uma profissão que circunscreve ou influencia a leitura de muitas pessoas, principalmente as que seguiam as novas edições que saíam de seus prelos, por sua vez, os livros das editoras influenciam novos autores. Do trabalho de Calvino é possível ver, ainda, que havia livros, cuja tradução para o italiano era essencial, aliás, o autor refere-se ao trabalho de tradução como “transformar os clássicos estrangeiros em italiano” (CALVINO, 2015, p. 162). Expondo, por conseguinte, sua preferência por boas traduções, Borgese, com o qual Calvino concordava, afirma: “deve-se traduzir diretamente do texto, adotando a melhor edição” (In CALVINO, 2015, p. 165). Para que haja uma melhor edição, é necessário que tenha um trabalho acurado e de perito, não somente na tradução, mas no uso de verbetes da língua vernácula. O personagem Hermes Marana não parece dar seguridade aos leitores de que aquele seria um romance original de determinado autor, com sua possível acusação de plágio no currículo.

Não é de balde que o romance *Olha pra baixo na espessura das sombras* (CALVINO, 1979, p. 99) não pode ser retirado da editora, Hermes Marana seu tradutor infiel criara um documento que era, na verdade um “corpo de delito” (CALVINO, 1979, p. 96).

Sobre algumas traduções indicadas para a coleção *A Biblioteca Romântica Mondadori* (1981) (CALVINO, 2015, p. 160), Calvino questiona “quantas dessas traduções devem de fato ser consideradas obras de quem as assinou?” e relativiza “a essa pergunta talvez possam responder os arquivos conservados nas editoras” (CALVINO, 2015, p. 163, *grifo nosso*). Desta forma, a autenticidade dos escritos era responsabilidade máxima da editora, é ela quem é procurada em caso de defeito na tradução e erros de encadernação, pelo menos a última instância antes que se

procure a Justiça, é também possível visualizar ainda no discurso de Calvino aquilo que ele representou cerca de dois anos antes no *Viajante*: a tradução infiel e a autoria.

Seria Dr. Cavedgna, Daniele Ponchiroli? Precisamos elucidar que não pretendemos entender desta maneira, mas a dedicatória ao editor-chefe da casa editorial da Einaudi (cf. FERRERO et al, online), um homem que segundo seus pares, era atento aos detalhes e que não nos parece o confuso Cavedgna em toda a sua *totalidade*. No entanto, o que é possível compreender desta dedicatória é o que nos parece um agradecimento à vida e obra de Ponchiroli que morreu no mesmo ano da publicação do *Viajante* e com quem Calvino trocava correspondências. Em contrapartida a história da dedicatória como um patrocínio, vemos na lembrança do nome do editor como um reconhecimento pelo seu trabalho, amizade e também pela contribuição nas discussões que se relacionam ao romance do *Viajante*.

Em julho de 1978, Calvino explica em carta a Ponchiroli que seus escritos não teriam mais o nome de *Incipit*, mas de *Se un viggiatore ao calar della notte* e que a ideia teria sido inspirada em uma frase semelhante do cartaz do Snoopy e Linus (cf. CALVINO, 2001, p. 1374 e 1375). Em outra carta, esta de agosto de 1978, o título continua a ser razão de dúvida, deveria se chamar *Se un viaggiatore ao calar della notte* ou *Sotto mentite spoglie*?⁴ Não sabemos quais as respostas de Daniele, mas é possível entender que Calvino confiava e buscava a opinião deste: “che ne dici?”⁵ (CALVINO, 2001, p. 1378). Este dado do mundo não-escrito está refletido no *Viajante* quando lemos o diário de Silas Flannery, o autor representado pela narrativa, afirma: “É preciso que eu tire o mais depressa possível esse maldito Snoopy da parede” (CALVINO, 1979, p. 168), o cartaz surge como uma espécie de inspiração, mas o escritor sabe que “esse cão mitômano não poderá jamais acrescentar a essas cinco primeiras [foi numa noite sombria, tempestuosa] outras cinco palavras [...] sem quebrar o encantamento” (CALVINO, 1979, p. 167). Por um lado, a mente do escritor em momento de escrita, a inspiração e expiração que envolve este ato e o reconhecimento deste momento inicial. Por outro lado, o

4. Sob disfarce.

5. “O que você acha?” - tradução Roberta Barni.

Snoopy está sentado com uma máquina é a representação visual não-escrita de um escritor, todavia, ele não pode escrever uma narrativa mesmo sendo uma *representação*.

Ademais, a editora referenciada no *Viajante* nos faz pensar em outro detalhe:

Você caiu aqui num momento em que aqueles que gravitam em torno de editoras não são apenas aspirantes a poetas ou romancistas, nem candidatas a poetisas ou romancistas; é o momento (na história da cultura ocidental) em que aqueles que procuram se realizar no papel não são mais indivíduos isolados, mas coletividades: seminários de estudo, grupos de pesquisa, equipes, como se o trabalho intelectual fosse demasiado desolador para ser enfrentado solitariamente. *A figura do autor tornou-se plural e se desloca sempre em grupo, porque – além do mais – ninguém pode representar ninguém.* (CALVINO, 1979, p. 91, *grifo nosso*).

O personagem encontra-se no lugar em que os escritores podem se realizar em seu projeto literário, ou não. Mas aqui, as pessoas são reconhecidas como seres coletivos e o autor tornou-se mais de um em um, afinal “ninguém pode representar ninguém” (CALVINO, 1979, p. 91). Segundo Genette “O autor e editor são (entre outras, juridicamente) as duas pessoas responsáveis pelo texto e pelo paratexto” (GENETTE, 2009, p. 15). Se não importa mais o nome do autor na capa, importaria o nome do editor na dedicatória?

A leitora-personagem nos diz “há uma linha que separa, de um lado, os que fazem livros daqueles que leem”, uma fronteira entre a casa editorial e os que recebem as obras publicadas, ela diz “quero continuar a fazer parte daqueles que leem, e por isso presto muita atenção para me manter deste lado da linha” (CALVINO, 1979, p. 89), Ludmilla é uma leitora precavida, uma vez que entendemos que a editora é o desmonte da realidade leitora – livros são feitos, livros passam pela redação, há uma intenção comercial e esta informação pode ser constatada até mesmo pelo discurso de Calvino no apêndice do *Viajante*⁶ (cf. CALVINO, 1990b, p. 265) e pela figuração de um leitor adentrando uma livraria para *comprar* livros.

Ademais, se ela, Ludmilla, cruzar este limite “o prazer desinteressado de ler já não existe, ou se transforma em outra coisa, que não é o que” ela quer (CALVINO, 1979, p. 89). Na casa editorial, leitores podem se tornar autores e Ludmilla não deseja passar por esta transformação, transpor o outro lado da linha

6. O apêndice de Calvino e a atração do leitor-médio com fins comerciais será melhor explanada na parte sobre o *Leitor*.

autor/leitor, quer continuar buscando nos livros o “prazer desinteressado de ler” (CALVINO, 1979, p. 89).

A estratégia textual que o autor utilizou para este tipo de leitora pode ter sido, justamente, o vazio que os capítulos iniciados deixam. Após o tempo que permanece na editora, a voz narrativa afirma “[leitor você] compreende agora por que Ludmilla se recusou a segui-lo”, teme ele ter passado para o outro lado da fronteira, de “ter perdido esta privilegiada relação com o livro que é só a do leitor: o poder de considerar o que está escrito como alguma coisa finda e definitiva”, fechada, inalterável, “à qual nada se pode acrescentar ou da qual nada se pode tirar” (CALVINO, 1979, p. 111). Contudo, esta afirmação é o extremo oposto do espaço em que leitor-personagem se encontra, ele estava com o “redator” Dr. Cavedagna, alguém que corrige, retira ou pode pedir para acrescentar algo à obra.

Em seguida, a voz narrativa atribui ao leitor o pensamento confiante de que o editor mantém mesmo naquele ambiente o reconhecimento de que haverá uma “leitura inocente” (CALVINO, 1979, p. 111). O que seria uma leitura inocente? O “prazer desinteressado de ler” e a crença de que o texto literário é um espaço findo e definitivo (CALVINO, 1979, p. 89 e 111) parece muito próximo desta expressão.

Se Cavedagna, o editor, tem este desejo, ele também pode ser caracterizado como um leitor, a dedicatória resulta em um redator, o redator nos faz lembrar-se de Cavedagna, Cavedagna é alguém com poderes editoriais, uma espécie de escritor-leitor. Da casa editorial o Leitor-personagem sai com algo mais do que uma conversa com o editor Cavedagna, é-lhe permitido ter em mãos um manuscrito, um documento, uma nova narrativa: *Olha para baixo na espessura das sombras* e depois a publicadora demonstra seu lugar privilegiado na detenção do direito sobre o texto material, quando o editor mostra a correspondência do caso Marana. Este havia principiado relações com o autor Silas Flannery a quem se atribuía uma das obras não terminadas.

Segundo Hermes Marana, o problema: “há alguns meses que Flannery entrou em crise; não escreve mais uma só linha”, a consequência: “os numerosos romances que começou e pelos quais recebeu, de editores do mundo inteiro, adiantamentos em dinheiro [...], esses romances [...] estão incompletos” (CALVINO, 1979, p. 116). Aqui há um autor, Silas Flannery, acometido de uma “crise espiritual tão inexplicável quanto inesperada”, um tradutor falsário, Hermes Marana, que

algumas vezes se apresenta como “representante” da Organização para Produção Eletrônica de Obras Literárias Homogeneizadas, disposto a oferecer “assistência técnica dessa organização para terminar” o romance (CALVINO, 1979, p. 117). Hermes Marana chegara a ir visitar Silas F. para “defender os interesses de um escritor belga, Bertrand Vandervelde, descaradamente plagiado por Flannery” (CALVINO, 1979, p. 117). Desta forma, o leitor-personagem é inteirado do que envolve a autoria do romance lido por ele.

Na editora os poetas e romancistas mandam seus escritos para avaliação (cf. CALVINO, 1979, p. 89, 91), mas H. Marana é representante de uma sociedade que promete a continuação eletrônica de histórias engendradas a partir de um começo feito por um autor, realizada por uma “equipe de colaboradores”, seriam estes “letrandos”? Segundo Marana estes poderiam “imitar o estilo do mestre com todas as suas nuances e maneirismos”, eles estariam dispostos a “intervir para tapar os furos, arrematar e completar os textos redigidos pela metade, de tal modo que nenhum leitor possa distinguir entre as partes devidas à mão de um ou dos outros” (CALVINO, 1979, p. 116 e 117). É neste suposto falsário que parecemos encontrar algumas figurações da obra do autor-modelo e do texto de Calvino, Marana:

[P]ropôs ao sultão um estratagema inspirado na tradição do Oriente: ele interromperá sua tradução no momento mais apaixonante, e começará a traduzir outro romance, inserindo-o no primeiro através de algum expediente rudimentar, por exemplo, uma personagem do primeiro romance abre um livro e começa a ler... O segundo romance se interromperá por sua vez e dará lugar a um terceiro, que não irá muito longe antes de se abrir em um quarto, e assim por diante... (CALVINO, 1979, p. 120).

Ironicamente, a sultana, como o leitor-personagem e Ludmila, é uma leitora voraz de romances, seu desejo foi cláusula do contrato nupcial, ela “não deveria jamais ficar privada dos livros de seu agrado”, o sultão, em contrapartida “temia um complô revolucionário”, seus “serviços secretos descobriram que os conjurados recebiam mensagens cifradas escondidas no interior dos textos impressos em nosso alfabeto” (CALVINO, 1979, p. 119). Assim, entendemos que a correspondência que o Leitor-personagem tem em mãos caracteriza o romance, um autor falsário, uma narrativa interrompida com o fim de frear uma crise em determinado país do Oriente e um governante preocupado com mensagens secretas sendo disseminadas ante seus olhos.

Estas coisas nos parecem figurações sintetizadas do próprio *Viajante*, uma mensagem misteriosa passada para gerações – leituras enigmáticas, mensagens últimas de um autor, leitores enredados em continuar a narrativa com risco de que se não houver romances ocorrerá uma crise dentro do país.

A narrativa se interromper era o momento mais temido pelo sultão, pois “temia” que “a queda da tensão [perpetrada pelo romance] que se seguiria com o fim”, quando a “sua mulher, antes de começar outro romance, seria de novo assaltada pelo desgosto de sua condição” (CALVINO, 1979, p. 120). Trazendo estas figurações para o leitor-empírico podemos entender que a narrativa do *Viajante* ajuda a atrasar a crise que se seguirá ao fim da narrativa. Parece que não estamos acostumados com o fim, o final da leitura trará algo desagradável, de forma semelhante, em *Mil e uma noites*, a morte esperava Shahrazád se não fosse pela forma como teceu suas narrativas em torno de seu sultão:

Como todo mundo sabe, trata-se da história do rei Shahriyár que, depois de descobrir que sua mulher o traía com um escravo, decidiu casar toda noite com uma nova mulher e matá-la no dia seguinte. O terrível ritual só é interrompido com a chegada de Shahrazád, filha do vizir mais importante do reino. Culta e inteligente, ela passa a contar centenas de histórias que prendem a atenção do marido até a noite seguinte, o que evita sua morte. Faz isso durante 1.001 noites. Nesse período, seduz o soberano até que ele se apaixona por ela. (GONÇALO, 2005, p. 90)

O leitor-personagem na casa editorial tem uma visão privilegiada dos processos que envolvem a oclusão dos enredos que quer continuar, um editor confuso, um tradutor desleal e um autor em processo de criação de textos literários. Silas Flannery, o autor-personagem, se constitui como sendo um observador de uma leitora: “não me canso de olhá-la, parece habitar uma esfera suspensa em outro espaço, outro tempo” e diz “Sento-me a minha mesa, mas nenhuma das histórias que invento corresponde à que eu desejaria” (CALVINO, 1979, p. 121) e depois de vê-la é que ele escreve, não faz “outra coisa senão seguir a leitura dessa mulher que” vê “dia após dia” (CALVINO, 1979, p. 121, 122). A propósito de sua atividade de leitor, o protagonista fica sabendo que o *escritor* está diante de uma leitora e quer construir uma narração a partir do que lê “em sua fisionomia o que ela deseja ler” (CALVINO, 1979, p. 122).

Segundo Iser, a “interação diádica não é um dom da natureza, mas sempre o produto de uma imagem interpretativa, de que se origina uma imagem do outro, que, simultaneamente, uma imagem de mim mesmo” (ISER, 2002, p. 87) e que a partir desta interação há “a negatividade da experiência – a inapreensibilidade de como reciprocamente nos experimentamos”, o que resulta em “fechar pela interpretação o vazio resultante, pondo-nos, ao mesmo tempo, na situação de desmentir as figuras concretizadas pela interpretação” (ISER, 2002, p. 87). Nesta relação nos vemos no olhar alheio, temos previsões sobre o outro que ora estão corretas, ora erradas que podem ser consideradas a partir de perguntas dos parceiros que estão nesta interação (cf. ISER, 2002, p. 87). Porém na relação texto-leitor isto não pode ocorrer – as perguntas sobre previsões corretas ou não, tornam-se uma impossibilidade, e os códigos utilizados pela interpretação precisam ser, segundo o autor, “construídos” (ISER, 2002, p. 88). Silas Flannery é alguém que observa uma leitora, seus desejos, suas leituras e constrói as obras a partir de sua interpretação por meio de seu olhar. A certeza de que sua visão da leitora é a correta parece não ser um absoluto e ele tece seu texto a partir disso.

Esta figuração pode se relacionar com o leitor-modelo em Eco (1994), o autor-modelo construído pelo texto que se manifesta como uma estratégia que o leitor-modelo precisará seguir. Um leitor-modelo projetado, um autor-modelo construído e uma leitora, cujos desejos são o objeto da escrita de Silas Flannery, estes são os assuntos que podem ser expostos a partir da procura feita pelo Leitor-personagem enquanto em sua passagem pela Casa Editorial e durante a leitura do novo romance suspenso na editora.

No *Viajante*, podemos encontrar: “Você vai começar o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Pare. Concentre-se. Afaste qualquer outro pensamento” (CALVINO, 1979, p. 9). O livro apresenta um autor a quem o texto literário lido pelo Leitor-personagem pertence, ele é “de Italo Calvino”, em seguida descreve o personagem indo a uma livraria e este escolhe o mesmo livro, uma espécie de simulação do que o leitor-empírico possivelmente faria ao comprar o produto. Esta estratégia narrativa que é demonstrada como uma voz que emprega diversos “imperativos” é construída, por conseguinte, de alternativas para as palavras ali utilizadas, há então uma abertura na qual se reconhecem os caminhos que leitores diferentes podem seguir ou ter seguido durante a leitura. Entre estes

pode haver aqueles que: precisarão negar um convite para assistir televisão, aqueles que gritarão mais alto, pois não serão ouvidos e aqueles que não dirão “nada”, pois espera-se que o deixarão “em paz” (CALVINO, 1979, p. 9).

Após destacar quem é o autor do texto literário a ser adquirido, Italo Calvino, que é uma informação que já consta na capa, a voz narrativa segue apontando caminhos para este leitor-modelo construído pelo texto, talvez muitos leitores-empíricos estranhariam e se perguntariam de quem é a voz narrativa que ali está para lhes dar ordens e que aparentemente não começa a “historinha” ou, ainda, seguem literalmente os pedidos. Em contraste, o leitor-modelo é aquele que seguirá o “conjunto de instruções” que lhe “são dadas passo a passo”, se ele quer agir neste nível de recepção (ECO, 1994, p. 21). Contudo será que o leitor-modelo do *Viajante* deve ser este que segue a voz imperativa que lhe fala no texto, literalmente?

Cremos que no texto de Italo Calvino a voz narrativa e o leitor-personagem, o primeiro com sua voz imperiosa e o segundo que segue o que este diz é literariamente o que o autor-modelo e o leitor-modelo são na teoria para Umberto Eco. Aliás, o escritor assevera: “hoje em dia quem comparar meu *Lector in fabula* com *Se um viajante numa noite de inverno* talvez pense que meu livro tenha surgido como uma resposta ao romance de Calvino” (ECO, 1994, p. 8) e com esta afirmação nos mostra a relação totalmente viável entre esta teoria e aquele mundo literário do livro. Há um conjunto de discursos no *Viajante* que podem ser entendidos como uma *mastigação* da teoria até ali trazida em Itália antes de sua publicação: de que outro modo poderíamos entender a forma como muitas teorias são trazidas para este texto? Mencionamos algumas: a morte do autor (cf. CALVINO, 1979, p. 96) e os papéis do leitor (cf. CALVINO, 1979, p. 9 e todo o texto).

O *Viajante* apresenta a quem ele pertence, para em seguida problematizar com o raciocínio do leitor trazido pela voz narrativa:

Espera encontrar o estilo reconhecível entre tantos. Não. Você não o encontra. Afinal, quem disse que este autor tinha um estilo reconhecível? Sabe-se: é um autor que muda muito de um livro para o outro. É justamente nisso que podemos reconhecê-lo. (CALVINO, 1979, p. 14)

A questão não é simples, o personagem encontra o livro do *Viajante* que é o segundo capítulo da obra, lê e a inferência que a voz narrativa traz é que este leitor esperava encontrar o estilo do autor entre tantos escritores, ou seja, o autor *tem* um

estilo, em seguida pergunta: “quem disse que este autor tinha um estilo reconhecível?” (CALVINO, 1979, p. 14) – mais do que não ter um estilo, seria este examinável?

Em seguida finaliza ao dizer que há um estilo que diz respeito ao autor mudar de um livro para outro e isto é reconhecível ao leitor.

A obra *Nossos Antepassados* (CALVINO, 2014) é uma edição composta por três livros publicados por Calvino em volumes separados. O *Visconde partido ao meio* é uma narrativa sobre um nobre dividido pela metade durante a guerra contra os turcos, uma narração contada pelo sobrinho do visconde (CALVINO, 2014c, p. 28), *O barão nas árvores* parte de uma voz privilegiada contada pelo irmão de um Barão que decide jamais pôr os pés no chão novamente (CALVINO, 2014a) e o *Cavaleiro Inexistente* (CALVINO, 2014, p. b) um soldado a serviço de Carlos Magno, o qual é uma armadura vazia. Na segunda narrativa, *O barão nas árvores*, o texto é concluído da seguinte forma:

Penúmbria [a região na qual ocorre o romance] não existe mais. Olhando para o céu vazio, pergunto-me se terá existido algum dia. Aquele recorte de galhos e folhas, bifurcações, copas, miúdo e sem fim, e o céu apenas em clarões irregulares e retalhos, talvez existisse só porque ali passava meu irmão com seu leve passo de abelheiro, era um bordado feito no nada que se assemelha a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas, cheio de riscos, de indecisões, de borrões nervosos, de manchas, de lacunas, que por vezes se debulha em grandes pevides claras, por vezes se adensa em sinais minúsculos como sementes puntiformes, ora se contorce sobre si mesmo, ora se bifurca, ora une montes de frases com contornos de folhas ou nuvens, e depois se interrompe, e depois recomeça a contorcer-se, e corre e corre e floresce e envolve um último cacho insensato de palavras ideias sonhos e acaba. (CALVINO, 2014a, p. 313)

O leitor tem algumas perguntas a se fazer a respeito do final de *Penúmbria* em relação ao final da narrativa, a região existiria enquanto houvesse o texto e o barão pulando por entre as árvores? Pode pensar também na referência por meio da linguagem do ato de escrita, pois nas últimas frases o “passo de abelheiro” do Barão é comparado com a escrita do romance. Outro uso a ser mencionado por parte de Calvino é a frase final “palavras ideias sonhos” sem o uso de vírgulas, uma estratégia textual também utilizada no *Viajante* após o Leitor se deparar com o livro incompleto: “Você joga o livro no chão, poderia atirá-lo pela janela, e mesmo através da janela fechada, entre as frestas da veneziana,” o personagem “gostaria de ver esses cadernos importunos lacerados, dispersas as frases palavras morfemas

fonemas [...]” de um jeito que fosse impossibilitada sua reconstrução (CALVINO, 1979, p. 28). Parece-nos que sem a pontuação, a leitura acumula uma palavra após a outro e o efeito é rapidez e as palavras estão espalhadas sem pausa.

Assim, este recurso pode ser encontrado tanto no *Viajante*, quanto em *O barão nas árvores*, a reflexão sobre a escrita também já ocorria em obra anterior ao *Viajante*.

Outro aspecto a ser considerado é a importância do narrador nestes textos de *Os Nossos Antepassados*, Calvino afirma: “Terão observado que nas três histórias senti necessidade de uma personagem que dissesse ‘eu’”, neste ponto enfatiza o uso deste recurso e revela algumas possíveis intenções “talvez para corrigir a frieza objetiva da própria narrativa fabulosa com esse elemento aproximador e lírico, o qual a narrativa moderna parece não poder dispensar” (CALVINO, 2014d, p. 17). Por esta razão, relacionamos o estilo do autor ao nos depararmos com questões que permeiam não somente o texto do *Viajante*, como também obras anteriores a este: a reflexão sobre a narrativa por meio da escrita com o uso da metalinguagem, a pontuação como recurso estilístico em que as vírgulas são retiradas, a narrativa e sua conclusão, o texto como a máquina que dá forma aos personagens que existem enquanto há leitura e, finalmente, a importância desta voz que fala no romance. Lembramos que o último tema é elevado à décima potência quando no *Viajante* a voz, recurso aproximativo, torna-se um constante vocativo do Leitor-personagem ao chamá-lo de “você”.

As afirmações sobre se há um estilo no *Viajante*, como evidenciada pela pergunta da voz narrativa: “quem disse que este autor tinha um estilo reconhecível?”, estão em um mesmo livro em que há um autor empírico chamado Italo Calvino, assim como neste capítulo há uma voz narrativa que pode falar “eu” e ainda falar deste Italo Calvino num mundo fictício. Um mesmo processo que pode ser visualizado em Gordon Pym (cf. ECO, 1994, p. 25) –autor empírico, autor-modelo e narrador. No entanto, podemos adicionar a este esquema e a estas vozes o texto escrito por Italo Calvino e que está na edição do *Viajante* de 1990 (CALVINO, 1990a) como apêndice (CALVINO, 1990b) – assim teríamos em um mesmo livro a assinatura teórica do autor-empírico, uma voz narrativa que fala do autor empírico e uma estratégia textual que resulta em um autor-modelo.

A obra citada por Umberto Eco como tendo vozes distintas – autor empírico, autor-modelo e narrador – era considerada com muita importância por parte de Calvino, para este o livro “*Gordon Pym* de Poe, lançada pela Romântica [Mondadori], foi das primeiras leituras sérias, totais, de minha infância”, Italo Calvino ao ler esta obra tinha uma “emoção física, porque certas páginas” o “deixaram literalmente com medo, e emoção poética, como o chamado de um destino” (CALVINO, 2015, p. 169). A estrutura utilizada no *Viajante* não foi inventada por Italo Calvino, *Gordon Pym* lançado pela Romântica fez parte das leituras que proporcionaram ao autor material literário para ter seu cabedal produtivo. Aliás, a função da Romântica Mondadori, uma coleção de cinquenta títulos, era “fornecer uma plataforma, construir fundamentos para a cultura literária, para o fascínio do grande romance, para os italianos que então se abriam ao horizonte da leitura” (CALVINO, 2015, p. 169). Assim, salientamos mais uma vez a biblioteca pessoal de Calvino como *tecido* criativo e produtivo para seus livros e a realização de seu *estilo*.

No entanto, o que seria *estilo*?

Umberto Eco ao construir sua teoria do *autor-modelo* confere a este um patamar superior ao do *estilo*, este estaria dentro daquele: “pode-se reconhecer o autor-modelo *também* como um *estilo*” (ECO, 1994, p. 21, *grifo nosso*). Ou seja, esta categoria de análise narrativa abrange o *estilo* e que poderia ser visto em mais de uma obra, mas não redundando neste ponto. Autor-modelo não é uma entidade existente por si e para si independentemente das maquinações do texto literário isolado de outros, pois cada livro pode conter seu conjunto de instruções para seu leitor-modelo (ECO, 1994). Contudo, Segundo Eco *estilo* diz “muito e pouco” e contrasta este com o autor-modelo como uma “voz que nos fala” (ECO, 1994, p. 21), enquanto *estilo*, segundo o estudioso, seria transcendental, “isolado em sua perfeição” (ECO, 1994, p. 21). No próximo capítulo, intentamos por meio de alguns textos de Barthes e Compagnon referenciar essa discussão a partir da citação encontrada no *Viajante* a respeito deste assunto, visamos relacionar esta perspectiva com nossos questionamentos sobre autor/texto/leitor.

Capítulo 2: Estilo

2.1 Sobre o tom

A categoria estilo é, segundo Compagnon, um conceito literário que concerne à “relação do texto com a língua” (COMPAGNON, 2001, p. 165). Assim como o autor, estilo é uma questão problemática no campo da teoria, por um lado “é uma certeza que pertence legitimamente às ideias preconcebidas sobre literatura”, por outro “é uma ilusão da qual, como a intenção, como a referência, é imperioso libertar-se” (COMPAGNON, 2001, p. 165). Por conseguinte, faz parte do nosso vocabulário literário mencioná-lo como uma forma de referir-se àquilo que marca, que difere um autor de outro. Esta asserção nos leva a tentar entender como um texto de determinado autor se diferencia linguisticamente dos demais.

A alternativa é compreender que o estilo ou o autor-modelo relaciona este conhecimento de assinatura autoral no campo literário com o reconhecimento de diferentes dicções de escritores distintos. Em contraste, Compagnon declara ironicamente: “o estilo hoje renasce das cinzas e passa bem” (COMPAGNON, 2001, p. 165) e “assim como o autor esta temática volta a teoria literária como um ‘micróbio que julgávamos erradicado’” (COMPAGNON, p. 166). Portanto, não totalmente expulso dos estudos literários o que seria o estilo?

Esta pergunta é taxativa demais, pois para Compagnon esta palavra é “fundamentalmente” ambígua “em seu uso moderno”, porque “denota ao mesmo tempo a *individualidade*”, um idioleto, uma dicção própria das idiossincrasias e também:

[A] singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo uma *classe*, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV) [...]. (COMPAGNON, 2001, ps. 166, 177)

Precisamos, portanto, reescrever a pergunta, com o que o termo *estilo* concatena? Segundo Compagnon pode se relacionar tanto com a singularidade de

uma obra, com a individualidade de determinado escritor, assim como à necessidade de uma *escritura*.

Por esta razão outra palavra precisa ser enfatizada em nossos estudos, *escritura* é um termo utilizado para renomear as análises a respeito do estilo. Embora Compagnon questiona sem dar resposta: “sabia Barthes, por volta de 1950, que com o nome de escritura ele reabilitava a noção clássica de estilo?” (COMPAGNON, 2001, p. 175), uma vez que este “encontrou sozinho a tripartição dos *genera dicendi*” (COMPAGNON, 2001, p. 175), que é uma categoria que se liga a retórica clássica que separava três tipos de estilos ou formas com que o tom pode vir em um texto: “o *stillus humilis* (simples), o *stillus mediocris* (moderado)” e o “*stillus gravis* (elevado ou sublime)” (COMPAGNON, 2001, p. 169). É possível entender que os gêneros se compõem e são caracterizados a partir destas diferenças de estilo que resultam nas “diferenças genéricas” (COMPAGNON, 2001, p. 169). Por conseguinte, para Barthes as escrituras são três “a populista” como variante da “elaborada”, bem como a “neutra e a falada” (BARTHES apud COMPAGNON, 2001, p. 175), desta forma Compagnon nos faz entender que, nesta discussão, Barthes e a retórica clássica trataram das mesmas questões, mas com termos diferentes. É necessário discutir outro aspecto da escritura, segundo Barthes ela está entre a “língua” e o “estilo” e que:

Em toda e qualquer forma literária existe a escolha geral de um tom, de um ethos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja. (BARTHES, s/d, p. 23)

Após assumir que a escolha de um “tom” é um aspecto preponderante das formas literárias, Barthes une este “tom” com aquilo que individualiza o escritor, mais a frente ele vem reconhecer que a “escritura é uma função” e uma ligação entre a “criação e a sociedade”, bem como afirma que é também a “linguagem literária transformada por sua destinação social” e “a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (BARTHES, s/d, p. 23). Sendo assim, a escritura cumpre um papel social a partir da linguagem.

Quando Barthes exemplifica a função escritura, ele cita dois autores: Mérimée e Fénelon e destaca que ambos estão “separados por fenômenos de língua e por acidentes de estilo”, mas como ponto de aproximação os dois “praticam

uma linguagem carregada da mesma intencionalidade, referem-se à mesma ideia da forma e do fundo, aceitam a mesma ordem de convenções [...] eles têm a mesma escritura” (BARTHES, s/d, p. 24). Enquanto que Mérimée, Mallarmé e outros escritores, segundo Barthes, “que falaram ou falam o mesmo estado histórico de nossa língua”, possuem escrituras diversas, porque “tudo os separa, o tom, o fluxo verbal, o fim, a moral, o natural de sua fala” (BARTHES, s/d, p. 24). Deste modo, a escritura engloba o tom, a função social da linguagem e individualiza escritores. Não é de surpreender, por conseguinte, que para Compagnon, Barthes “reinventou o que a retórica denominava estilo” (COMPAGNON, 2001, p. 175) e dentre esta categoria reacendeu aquilo que o identificara por mil anos, como já citado acima, a “genera dicendi” (cf. COMPAGNON, 2001, p. 175) que nada mais é do que a função social da linguagem modificada conforme seu uso.

Esta discussão sobre a escritura nos é pertinente, porque Compagnon afirma que estilo é “uma escolha entre várias ‘escrituras’” (COMPAGNON, 2001, p. 194). Deste modo, estilo diz respeito também aos vários tons e *ethos*⁷ de um dado arcabouço, é aquilo também que singulariza o escritor. É do mesmo modo “uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável” e “um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor” (COMPAGNON, 2001, p. 194). Todos estes conceitos nos fazem entender, mesmo que minimamente e abstratamente, que estilo é uma assinatura que nos ajuda distinguir um autor entre vários. Portanto, destacamos este conceito assim como fez Compagnon como “uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla” (COMPAGNON, 2001, p. 173). Para quem analisa a obra literária a partir da teoria o termo *estilo* pode suscitar toda esta temática como bem sintetizada no livro *O demônio da teoria* de Compagnon (2001).

Ainda que Umberto Eco aproxime e englobe no autor-modelo o conceito nada claro de estilo (cf. ECO, 1994, p. 21), o vocabulário apresentado pelo *Viajante*, é este termo e não o mais atual da teoria de Eco.

A voz narrativa do *Viajante* assume que o estilo examinável deste autor é reconhecido por mudar muito “de um livro para outro” (CALVINO, 1979, p. 14) existindo no e para o livro. Na sequência a voz imperativa pergunta: “está

7. A característica espiritual de uma cultura, Era, ou comunidade como manifestada em suas atitudes e aspirações (definição do dicionário de OXFORD, 2016).

desapontado?” e tranquiliza: “um momento. É normal que esteja a princípio um pouco desorientado” com a questão estilo e de que o texto é apresentado de forma diferente dos demais e segue dizendo que é “como quando lhe apresentam alguém [Italo Calvino] cujo nome você tenta associar a uma fisionomia [estilo], procurando fazer coincidir os traços que vê [estilo atual] com aqueles de que se lembra [estilo de outros livros]. E isso não funciona” (CALVINO, 1979, p. 14). Consequentemente o leitor deste livro parece se enquadrar dentre aqueles que já leram outras obras do autor, mas vê o lugar-comum da literatura, o estilo esfumaçar-se como a fisionomia passada que é produto da lembrança comparada entre vários livros do mesmo autor com a visão atual do texto que está em suas mãos. Parece-nos o mesmo que afirmar mais uma vez que a leitura deste livro será a partir do texto que ali se encontra, em primazia, e não naquilo que se espera do autor.

Antes, porém, de encerrarmos a discussão sobre a palavra estilo, recorremos ao livro do *Viajante* em italiano na mesma passagem que gera este conflito pelo uso do termo, o qual segundo Eco “diz muito e pouco” (ECO, 1994, p. 21), ali encontramos:

Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime righe dela prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile *accento* dell'autore. No. Non lo riconosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un *accento* inconfondibile? (CALVINO, online, *grifo nosso*)

Enquanto que a edição em português traz:

Ei-lo portanto a atacar as primeiras linhas da primeira página. Espera encontrar o estilo reconhecível entre tantos. Não. Você não o encontra. Afinal, quem disse que este autor tinha um estilo reconhecível? (CALVINO, 1979, p. 14).

A palavra utilizada por Calvino em italiano que foi traduzida como *estilo* é “accento”, o uso deste termo pode variar, mas os possíveis significados são: acento, tom de voz, pronúncia (MICHAELIS, online). Etimologicamente “accento” vem do latim “accentus” e “stilo” (estilo) do latim “stilus” (DIZIONARIO etimologico, online). Conquanto, não tenha relação direta com a palavra *estilo*, parece-nos que podemos entender o uso deste termo em português após a problemática levantada pela palavra *estilo*, sendo a *escritura*: o tom, o *ethos* um resgate desta categoria de análise linguística e literária (cf. COMPAGNON, 2001, p. 173 – 176).

Para Calvino o estilo é “algo geral, um modelo ideal” e que na arte clássica é “um modelo a ser atingido, que todos devem alcançar” (CALVINO, 2015, p. 67), neste panorama a obra de arte roubada/copiada/citada se enquadraria em um contexto legal e próprio da linguagem: “o critério de imitação de outras obras é canônico” (CALVINO, 2015, p. 67). Calvino não entendia propriedade intelectual sobre sua obra como algo impossível de ser imitado ou copiado, para ele “a ideia de que o artista é proprietário de alguma coisa é bem atrasada” (CALVINO, 2015, p. 67), mas ele entendia a arte como passível de imitação e citação, o autor não detinha um definido poder sob sua obra a ponto de impedir que outros a usassem.

Por outro lado é possível entrever na afirmação de Italo Calvino parte de sua concepção a respeito da arte e o texto literário a partir do estilo, este seria um modelo geral, uma voz coletiva, um estilo voltado para o entendimento comum – neste caso “a arte nasce de outra arte” (CALVINO, 2015, p. 67). No entanto, ele também acreditava que o escritor poderia “trazer à luz a voz, para existir como personalidade poética independente” (CALVINO, 2015, p. 67) e estabelecer relações entre seus escritos e o de outros. Isto nos faz entender que a marca pessoal de um autor passa pela marca pessoal de outros autores. Todavia, as palavras de Calvino salientam o estilo como algo geral, o que diz *muito e pouco*. Mesmo assim é possível tentar esclarecer esta situação quando lemos um pouco mais a opinião de Calvino a respeito do tema, em *Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto* (1982), Italo Calvino assevera “para que um livro ultrapasse as fronteiras é preciso que haja razões de originalidade e razões de universalismo” (CALVINO, 2015, p. 79, 80). Por um lado o estilo como linguagem tocando o universal e, por outro, as razões de originalidade individuais dentro de um escopo *universal*.

Uma tradução possível do trecho “l'inconfondibile accento dell'autore”, após uma consulta aos dicionários, poderia ser “o inconfundível/inequívoco tom do autor” ou ainda “a inconfundível pronúncia do autor”, estes significados, repetimos, parecem remeter a ideia de *estilo*. A palavra *reconhecível* conforme seu uso na edição de 1979 do *Viajante* em português parece ironicamente ter proximidade com a acepção do termo em Compagnon, quando este considera que *estilo* é um “conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor” (COMPAGNON, 2001, p. 194). A visão do estilo como “assinatura” relacionada a estes “traços

característicos” é uma perspectiva que, segundo Compagnon, “é onipresente desde o fim do século XIX” (COMPAGNON, 2001, p. 189). Ademais, o texto de Calvino é claro em nos fazer pensar que este “accento” é algo que o leitor reconhece como marca que distingue o autor, por esta razão entendemos que o uso da palavra *estilo* em português é uma melhor alternativa do que *tom* ou *pronúncia*. Consequentemente, enfatizamos o uso da palavra *estilo*, marca, assinatura do autor em um livro que em seu primeiro capítulo termina com as palavras: “quanto mais você prossegue na leitura, mais se apercebe de que o livro se deixa ler independentemente daquilo que você esperava do autor” (CALVINO, 1979, p. 14) e o que o leitor esperaria do leitor? Um estilo reconhecível? Mas neste caso “é o livro em si que atíça sua curiosidade e, no fim das contas, você bem prefere que seja assim. Bem prefere se encontrar diante de alguma coisa que ainda não sabe bem o que seja” (CALVINO, 1979, p. 14), em contrapartida, poderíamos pensar que o leitor poderia estar com a obra apenas por que é a novidade de um escritor famoso que ele “leu em um jornal”, principalmente porque este não publica “nada há vários anos” (CALVINO, 1979, p 10).

É como se a voz narrativa dissesse à recepção que ali estaria uma espécie de livro que prenderia a atenção do público, um tipo de enredo no qual como afirmaria Umberto Eco o “leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p. 7). Portanto, nesta receita Italo Calvino utilizou o suspense que poderia satisfazer o “prazer juvenil da expectativa” (CALVINO, 1979, p. 10) e chamou com a voz imperiosa de sua narrativa o leitor a seguir suas ordens em imperativos que se vaporizam ao longo de todo o texto do *Viajante*. Podemos pensar, também, no tom falseado e irônico de conduzir o leitor do autor ao texto: “é o livro em si que atíça sua curiosidade” (CALVINO, 1979, p. 14) e ao mesmo tempo afirmar que podemos reconhecer este autor por sua constante mudança de livro para livro (cf. CALVINO, 1979, p. 14). Estranhamente podemos aproximar esta citação com o que Barthes afirma sobre a explicação da obra ser buscada pelo lado do autor, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2004, p. 58). Por conseguinte, sabemos que o autor estudado “muda muito de um livro para outro”, como diz a voz narrativa no *Viajante* (CALVINO, 1979, p. 14), e justamente

esta mudança nos faz entender o aspecto fluido (cf. HALL, 2005, p. 12, 13) que a identidade de um autor-empírico pode ter, bem como e em primazia, as suas estratégias textuais: o autor-modelo.

Outra sugestão de leitura, por outro prisma, que este trecho parece conduzir é de que se na edição em português houvesse a palavra “tom” ou “pronúncia”, poderíamos pensar que estas palavras conduzem mais à linguagem falada do que a escrita em si e a proposta que fazemos é que no *Viajante* há uma voz que nos fala, além da narrativa, assim estas duas ideias parecem se unir no caráter mais ou menos isotópico do texto⁸. Desta forma, a palavra tom poderia remeter a esta proposta elocutória deste primeiro capítulo do *Viajante* (CALVINO, 1979, p. 9): “você vai começar o novo romance de Italo Calvino”, aqui há uma voz que fala a um você, leitor, um tom de voz, um possível *accento*. Outrossim, para Calvino “a linguagem tem uma importância máxima” e ele dá a razão: “porque para manter a atenção do leitor desperta é preciso que a voz que lhe fala tenha”, e aqui podemos novamente pensar na voz narrativa do *Viajante* como uma estratégia muito bem escolhida e descaradamente proposital, é necessário, segundo Calvino, que a voz que fala tenha “certo tom, certo timbre, certa vivacidade” (CALVINO, 2015, p. 80).

No *Viajante* a voz imperiosa do autor-modelo conversa conosco: “você vai começar o novo romance de Italo Calvino [...]. Pare. Concentre-se” (CALVINO, 1979, p. 9), os verbos desta citação, os últimos, estão no imperativo, ordem, pedido, cercado por um diálogo que demonstra ao mesmo tempo uma onisciência e uma ignorância seletivas: “você pensa na Leitora [referindo-se ao Leitor-personagem]” (CALVINO, 1979, p. 33), sabe-lhe, portanto, o pensamento e por outro lado a voz pode se perguntar: “Leitor, seria indiscreto perguntar quem você é” (CALVINO, 1979, p. 33). Dizer que o *Viajante* não contém *certo timbre* ou *certo tom* ou *estilo* ou, ainda, autor-modelo é tirar-lhe a cor.

Em determinado momento da narrativa o Leitor está no apartamento da Leitora à sua espera, quando a voz se dirige a outro personagem: “Como saber o que você é, Leitora?” (CALVINO, 1979, p. 136), os autores precisam de alguma maneira saber o que seus leitores lerão, precisam conhecer o que os suspende em

8. Por isotopia, referimo-nos ao “conceito” que foi “proposto por A. J. Greimas” citado por Jouve, segundo ele “há isotopia quando os signos textuais remetem para um mesmo lugar”, levantar isotopias, segundo Jouve, por conseguinte, é “identificar as continuidades semânticas que tornam o texto lido um conjunto coerente” (JOUVE, 2012, p. 72).

sua leitura, conseqüentemente a pergunta “como saber o que você é?”, parece-nos de suma importância, porque é necessário não esquecer que o que vai ser lido pela maioria dos leitores é o que levanta algum interesse por parte deles. Há um público a que a obra é destinada. Italo Calvino afirma “é tempo de que este livro se dirija não somente a um você masculino genérico, provável sócia e irmão de um eu hipócrita, mas que se dirija diretamente a você [Leitora]” (CALVINO, 1979, p. 136). Esta leitora entrou no romance para que houvesse um *romance* a ela é atribuído um nome, Ludmilla, enquanto ao Leitor genérico numa tentativa de identificação por parte de outros leitores exteriores a narrativa, permanece sem nomeação.

O apartamento de Ludmilla pode dizer que parte os livros ocupam em sua vida “se são uma defesa que opõe ao mundo exterior, um sonho em que se absorve, como uma droga” ou “a base de que se lança para o exterior”, para “multiplicá-lo e alargar-lhe as dimensões graças aos livros” (CALVINO, 1979, ps. 136, 137). O que vem nos falar das fronteiras livro-mundo e da identificação leitor-personagem genérico e leitor-empírico x.

A respeito do leitor e leitura, Roland Barthes assevera em texto de 1968 que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64) e que o texto literário é

feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação, mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, 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; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é o homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64).

Calvino publica sua obra que versa a respeito do Leitor-Leitora e contém sua cooperação onze anos após a “morte do autor” ser proclamada e radicalizada por Barthes. Uma vez que para Barthes o texto literário é o lugar onde se encontram as “escrituras múltiplas”, assim seguindo este pensamento, para poder deslindar o texto literário é necessário que o leitor contenha estes escritos, estas citações. No entanto, parece que o teórico recusa afirmar que para que o texto tenha tais citações é necessário que esta tenha vindo de algum lugar, pois o texto jamais teria sido

escrito sozinho. Em contraste, estas escrituras múltiplas das quais os textos literários são construídos são muito próximas com o desejo de Calvino ao escrever o romance do *Viajante*, Calvino afirma em texto para uma conferência em Buenos Aires em 1984:

Em meus últimos livros, esse modelo tradicional [da moldura] se transformou na invenção de mecanismos geradores de histórias que senti a necessidade de elaborar em planos cada vez mais complicados, ramificados, facetados, aproximando-me da ideia de um hiper-romance ou romance elevado à enésima potência. (CALVINO, 2002, ps. 124 e 125)

Isto nos fala da estrutura do *Viajante* e a criatividade de Italo Calvino para narrar. No próximo tópico do capítulo relacionaremos esta técnica compositiva com estilo e o romance estudado.

2.2 Calvino, técnica compositiva e o Viajante – um pouco mais sobre estilo e autoria

Anselmo Pessoa Neto ensina que “a moldura (em italiano *cornice*) e o índice calvinianos são sintomas manifestos de uma organização extremamente racional de sua obra” (NETO, 1995, p. 2). Expondo a figura produtiva e criativa que era Italo Calvino, o pesquisador afirma:

A virtuosidade técnica de Calvino é excepcional, o seu estofo teórico transforma-o num dos grandes polemistas. Calvino pesquisa e estuda. A literatura para ele não tem nada de inspiração. O seu escrito é sempre fruto de uma concepção artificial, a gestação se alimenta da teoria, o parto é suado e a criação é abundante. (NETO, 1995, p. 10)

Foi possível pelas citações dos tópicos de capítulos anteriores desta parte I divisar como nos escritos de Calvino é possível entrever uma reflexão do fazer poético e da própria teorização da Literatura, ele estava atualizado às principais perspectivas de seu tempo e pôde a partir de um local privilegiado “mastigá-las” e “degluti-las”. Para Alfonso Berardinelli (1999, p. 107) “Calvino foi o escritor italiano mais significativo e influente de 1950 até hoje” e que “de cada um dos seus períodos de crise [...] Calvino saiu com um novo sucesso”, é possível, segundo o pesquisador, entender que Calvino driblava a crítica e suas diferentes perspectivas:

Crítica simbólica e dos arquétipos (como a de Northrop Frye), crítica das estruturas formais e das funções narrativas (de Propp a Genette e Segre), com atenção vigilante para não trair por inteiro o racionalismo dialético e historicista (Cesare Cases não julgou negativamente nem mesmo os mais abstratos livros de Calvino porque neles sempre havia ao menos uma frase boa *também* para o marxista). (BERARDINELLI, 1999, p. 107, *grifo nosso*)

Desta forma, a crítica às diversas teorias de diversos nomes como Genette e Northrop Frye sendo de alguma forma analisadas pelos escritos de Calvino. O uso da palavra *também* chama a atenção naquilo que Berardinelli afirmou, faz pensar que por meio de leituras múltiplas alguma frase boa poderia ser achada por diferentes grupos ideológicos, isto destaca o alcance de uma ampla recepção para a obra de Calvino. Além deste ponto gostaríamos de considerar que a matéria compositiva e a técnica que Calvino utilizava partiram de um local diferenciado, o escritor participou da OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) um grupo de discussão sobre literatura e realização de diferentes livros.

Segundo Jacques Fux os proponentes do OULIPO levaram ao extremo a proposta de Derrida em *A Farmácia de Platão*, a qual conclama que “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo” e que:

Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca não se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. (DERRIDA, 2005, p. 7)

Assim, a primeira vista a concepção de Derrida era de que o texto é um jogo com leis e regras e que a percepção não captaria em sua totalidade estes estatutos, esta ideia se relaciona com o fato de que os escritos de Calvino têm um alcance amplo. Conforme afirma Jacques Fux:

Em 1960 o OULIPO – Ouvroir de Littérature Potentielle – levou ao extremo essa proposta de Derrida através da composição de textos baseados em restrições e regras. Em 2011 o OULIPO celebrou seus 50 anos de atividades e encontros mensais. Marcado por uma proposta de refundação da literatura, vários escritores e matemáticos fizeram (ou fazem) parte deste grupo, sendo que os mais conhecidos são: Raymond Queneau, Georges Perec, *Italo Calvino*, Jacques Roubaud, Marcel Duchamps. (FUX; SANTOS, 2012, p. 250, *grifo nosso*)

Este grupo discutia e criava as regras denominadas de *contraintes* que eram restrições impostas sobre o material textual e por meio delas eram escritos vários livros tendo em vistas este jogo, ou propostas, a que os escritores se entregavam (FUX; SANTOS, 2012). As *contraintes* linguísticas e gramaticais são de nosso uso, elas ocorrem por meio de algumas figuras de linguagem. O escritor Fux indica: “François Le Lionnais nos pergunta o porquê de não utilizarmos e criarmos, então, novas *contraintes*, e imaginar novas fórmulas e conceitos” a qual resultaria em “uma nova ‘potencialidade’ para a literatura” (FUX; SANTOS, 2012, p. 252). Desta maneira, surge o grupo OULIPO “com o objetivo explícito de aplicar sistematicamente e cientificamente algumas *contraintes* – matemáticas – para a criação e desenvolvimento literário” (FUX; SANTOS, 2012, p. 252), a partir desta visão a restrição de regras amplia o escopo da escritura e participa de seu desenvolvimento. A Matemática *contemporânea* para este campo é aproveitável em suas “estruturas abstratas e axiomáticas”, trazendo estes conceitos para o texto literário, segundo Jacques Fux um “novo mundo se abre, tanto para o autor quanto para o receptor” e de cada área da matemática podem ser aproveitados temas para a Literatura:

[Da] álgebra podem ser utilizados conceitos de leis de composição; da Topologia, conceitos de textos abertos e fechados; da Teoria dos Números, a combinatória. Podem ser ainda utilizadas algumas linguagens computacionais e jogos matemático-literários. (FUX; SANTOS, 2012, p. 252).

Um exemplo é a análise combinatória no livro *O castelo dos destinos cruzados* (CALVINO, 1991) em que o baralho de tarô é utilizado pelos visitantes do castelo, a cada carta um item é adicionado à narrativa. Ademais, o uso da palavra mosaico, jogo e partida (CALVINO, 1991, os. 11-14) nos indica o tipo de enredo que será montado, a disposição das cartas do baralho conforme a exposição de cada personagem muda o sentido entendido pelo personagem-expectador da narrativa, uma mesma carta pode servir como assunto para diferentes histórias, isto varia conforma a *combinação* em que os signos aparecem. Jacques Fux e Darlan Santos concordam desta interpretação ao afirmar que Calvino utiliza “a análise combinatória como restrição no baralho de tarô” (FUX; SANTOS, 2012, p. 255). Sendo, por

consequente, esta estratégia uma das possíveis *contraintes* utilizadas por Calvino ao escrever este romance.

A análise combinatória⁹, ao lidar também com as permutações dos elementos dentre suas diferentes situações de uso, formaria uma rede de resultados diversos, a palavra FUX tem 6 possíveis permutações: FXU, XUF, UFX, UXF, FUX, XFU, da mesma forma a partir de um mesmo baralho estariam abertas diferentes histórias que variariam consoante a disposição de seus elementos.

No *Viajante* não é possível visualizar o uso deste mesmo processo. Pelo menos, não deste modo, todavia, se combinatória é também a variabilidade na disposição dos termos/objetos em um determinado campo, a linguagem do *Viajante* brinca com esta possibilidade de troca.

No começo do romance a voz narrativa pergunta: “Você já pôde folheá-lo um momento na livraria. *Ou* não pôde, porque ele estava envolvido em sua embalagem de celofane?” (CALVINO, 1979, p. 12, *grifo nosso*) ou ainda “talvez na livraria não tenham embrulhado o livro e apenas o tenham posto em uma sacola”. Os itens vão sendo descritos e a alternatividade deles é marcada pela palavra “ou” e também pela probabilidade do “talvez”. Estas expressões marcam a possível variação na narrativa destes elementos. Outro exemplo está no diário de Silas Flannery, a Leitora e, em seguida, o Leitor contatam o escritor, um “projeto de narrativa” é exposto, dois escritores, um produtivo e outro atormentado, desempenham sua função em momentos diferentes do dia e no momento em que não estão escrevendo usam suas lunetas para observar o trabalho alheio, ambos também olham uma jovem “lendo um livro” (CALVINO, 1979, p. 165). Os desejos dos dois são assim expressos:

O maior desejo do escritor atormentado seria o de ser lido como lê aquela jovem mulher. Põe-se a escrever um romance como pensa que o escreveria o escritor produtivo. Entretanto, o maior desejo do escritor produtivo seria o de ser lido como lê aquela jovem mulher; põe-se a escrever um romance como pensa que o escreveria o escritor atormentado. (CALVINO, 1979, p. 165)

9. “Podemos determinar a **análise combinatória** como sendo um conjunto de possibilidades constituído por elementos finitos, a mesma baseia-se em critérios que possibilitam a contagem” (OLIVEIRA, 2017).

Estes escritores estão “à caça” de uma leitora ideal e sentem o “tormento” da escrita, mesmo para o escritor produtivo. Ambos a presenteiam com um romance e situações diferentes são descritas: a leitora dizendo ter recebido o mesmo escrito aos autores corretos ou a leitora confunde e entrega o manuscrito do atormentado para o do produtivo e vice-versa ou uma rajada de vento mistura as páginas dos romances e o que resulta é um texto “romance único, belíssimo, que os críticos não sabem a quem atribuir” (CALVINO, 1979, p. 166). Estas diferentes possibilidades para uma mesma cena são apresentadas pelas palavras: “ou ainda” e “idem” (cf. CALVINO, 1979, p. 166), as quais garantem alguma alternatividade para o texto e sua permutação.

Sobre o uso de *contraintes* Jacques Fux e D. Santos asseveram: “nos outros dois livros [*O Castelo de Destinos Cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno*], essas *contraintes* são melhor desenvolvidas e muito mais difíceis de se identificar e se trabalhar” (FUX; SANTOS, 2012, p. 254). Denotando a complexa rede de imposições que o autor se entregou na produção da obra e sua difícil identificação, o que pode nos fazer entender que muitas *contraintes* ao longo da narrativa foram utilizadas na composição do *Viajante*. Não concordamos que esta estratégia foi melhor desenvolvida em *O Castelo de Destinos Cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno* como nos faz supor o artigo, mas adicionaríamos as *Cidades Invisíveis* (CALVINO, 2003) a este processo.

Em *Cibernética e Fantasma (notas sobre narrativa como processo combinatório)*, texto inicial de 1967, Italo Calvino discute a narração como um trabalho de combinatória, utilizando, para isso, a ideia hipotética inicial de que “tudo começou com o primeiro narrador da tribo” (CALVINO, 2009, p. 196), tendo-se esta figura em mente, o autor complementa “o número de palavras era limitado”, para lidar com este panorama “os homens defendiam-se opondo um número finito de sons variadamente combinados” a um “mundo” que é “multiforme e inumerável” (CALVINO, 2009, p. 197).

Então, o “narrador começou a articular palavras” para testar “até que ponto” elas “podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras” e isto “para deduzir uma explicação do mundo” conforme “o fio de todo discurso-narrativa possível, do arabesco que nomes e verbos, sujeitos e predicados, desenhavam ramificando-se uns dos outros” (CALVINO, 2009, p. 197). Nesta situação hipotética

inicial tanto “as figuras” quanto “as ações” que o narrador dispunham eram limitadas (cf. CALVINO, 2009, p. 197) e o “narrador explorava as possibilidades implícitas” da linguagem “combinando e permutando as figuras, as ações e os objetos sobre os quais essas ações podiam se exercer” (CALVINO, 2009, p. 197). Por este viés, a “narrativa oral primitiva” e a “fábula popular” moldam-se em “estruturas fixas”, quase em “elementos pré-fabricados” que “permitem um número enorme de combinações” (CALVINO, 2009, p. 198), isto mencionando as permutações e transformações que o texto pode passar por meio destas trocas.

O material textual do romance é, para nós, como a partida de xadrez citada por Calvino, com as 32 peças do tabuleiro “nenhum jogador [...] poderá viver o bastante para esgotar as combinações dos possíveis lances” (CALVINO, 2009, p. 200). Ideia que é possível relacionar com o texto como jogo e a imperceptibilidade da totalidade em Derrida (cf. DERRIDA, 2005, p. 7), sendo assim, o uso da combinatória frisa o papel do leitor como jogador: apostas, escolhas, caminhos diferentes na leitura de um texto literário.

Por conseguinte, o *Viajante* nos parece um texto feito de múltiplas escrituras coexistindo por meio de *mecanismos geradores de histórias* contendo diversos autores apócrifos que o autor imaginou (cf. CALVINO, 2015, p. 125) e seus diversos estilos. Novamente afirmamos, para que o texto contenha diversas escrituras, é necessário um programador destes tons diferentes inseridos ao longo do texto.

Exceto, se estivermos pensando como Hermes Marana que em determinado ponto da trama do *Viajante* visita Silas Flannery, apresentando-se como um “representante da OEPLHW [Organização para a Produção Eletrônica de Obras Literárias Homogeneizadas] de Nova York”, oferecendo “assistência técnica dessa organização” com o fim de “terminar seu romance” (CALVINO, 1979, p. 117).

Como seria este serviço da OEPLHW?

A partir de um “princípio do romance” escrito pelo autor e os “computadores [da organização] terão condições de completar facilmente” o enredo, pois “programados como estão para desenvolver cada um dos elementos de um texto com uma fidelidade perfeita aos modelos estilísticos e conceituais do autor” (CALVINO, 1979, p. 114). Neste caso, o texto literário existiria independentemente de sua origem/princípio, isto é, de seu autor. Todavia, precisamos pensar na ironia da situação, mesmo que o computador fosse capaz de escrever um texto com “uma

fidelidade perfeita aos modelos estilísticos e conceituais do autor” (CALVINO, 1979, p. 114), este ainda precisaria de um começo/princípio/origem feito por um indivíduo, um primeiro capítulo resquício do romance, ali a máquina trabalharia a imitação.

Neste ponto chegaríamos à outra parte do título indicado pelo texto de Calvino a *Cibernética* – texto de 1967 – com o qual lida da análise combinatória já citada nos parágrafos anteriores e ele se pergunta “teríamos, então, máquinas capazes de criar e compor poemas e romances?” (CALVINO, 2015, p. 203). Doze anos antes da publicação do *Viajante* este tema já era uma preocupação do escritor, este simplifica a resposta à questão afirmando “não valeria a pena construir máquina tão complicada” e em seguida contrapõe reconduzindo o tema para a pertinência da “visibilidade teórica” da pergunta afirmando que sua importância se encontra na “série de conjecturas insólitas” que esta questão abre (CALVINO, 2015, p. 203). As características desta máquina poriam em jogo “todos aqueles elementos que costumamos considerar como os mais ciosos atributos da intimidade psicológica, da experiência, da imprevisibilidade das mudanças de humor [...]” (CALVINO, 2015, p. 203). Isto é, a invenção teria de lidar com a individualidade e caracteres ditos humanos.

Tendo em vista este viés, a subjetividade, a seguinte pergunta que Calvino faz é “Qual seria o estilo de um autômato literário?” (CALVINO, 2015, p. 203, *grifo nosso*). Se fosse possível uma máquina cibernética capaz de produzir textos literários como seria seu tom?

Responde assim o teórico: “Penso que sua verdadeira vocação seria o classicismo”, que seria “a produção de obras tradicionais, de poesias com formas métricas fechadas, de romances com todas as normas” (CALVINO, 2015, p. 204). Ironicamente, esta é solução de Calvino para o problema máquina: primeiro ela geraria a ordem, obras tradicionais e em seguida “nada nos impede de prever uma máquina literária que, a certa altura, sintasse insatisfeita com o próprio tradicionalismo e comece a propor novas maneiras de entender a escritura” e “a desorganizar completamente os próprios códigos” (CALVINO, 2015, p. 204). O autor, em consequência, reconhece que esta “literatura que corresponderá perfeitamente a uma hipótese teórica, ou seja, finalmente, a literatura” (CALVINO, 2015, p. 204). Mas esta não é a descrição da própria atividade literária na contemporaneidade do escritor? Estaria Calvino falando da máquina cibernética ou

do texto como máquina? Em página anterior já havia apresentado a linguagem como a mais imprevisível de todas as máquinas feitas pela humanidade (cf. CALVINO, 2015, p. 202). Sendo assim, ressaltamos que por meio destas citações, a máquina começaria com o humano e reconduziria ao humano e sua linguagem. Não entendemos esta perspectiva como estando à parte do processo que leva seres humanos a significarem e ser significados pela linguagem e seu processo e jogo por meio de textos literários.

Outro aspecto é: os representantes da OEPHLW nada mais fariam do que atender por meio da máquina as vicissitudes da humanidade, mas este é o espelho do próprio texto e da atividade autoral.

Aliás, fora do *Viajante*, Calvino também deu sua contribuição analítica e opinativa sobre o assunto *autor*.

A trilogia *Nossos Antepassados*, composta pelos romances: *O Visconde Partido ao Meio*; *O barão nas árvores* e *O cavaleiro Inexistente*, contém um prefácio de Italo Calvino datado de junho de 1960 em que o autor reflete sobre suas *intenções* ao escrever estes textos “inverossímeis” (cf. CALVINO, 2014d, p. 7). Sua pretensão ao escrever o prefácio era de responder, mesmo que após ter evitado fazer isto, questões autorais como “por que escrevi tais histórias?”, “o que pretendia dizer”, “o que disse de fato?” e “que sentido tem esse tipo de narrativa no quadro da literatura hoje?” (CALVINO, 2014d, p. 7). Destacam-se nestas indagações duas linhas: o que eu quis dizer? - a intenção e o problema da morte do autor – e por outro lado: o que eu disse de fato, como se com estes dois parâmetros pudessem satisfazer dois públicos diferentes – os leitores comuns e o público especializado. Em vista de que a segunda perspectiva pode ressoar o pensamento posterior indicado por Umberto Eco da *Intentio operis x Intentio auctoris* de que há uma intenção da obra e uma intenção do autor (cf. ECO, 2010, p. 84).

Em o *Visconde partido ao meio* (CALVINO, 2014c) a narrativa segue a história do visconde Medardo di Terralba que após uma guerra volta partido ao meio e aparentemente esta metade de homem é má e ele passa a peraltices até mesmo contra o seu próprio castelo. Em algum momento da narrativa, em contraposição, retorna a parte boa, desfazendo as atividades daninhas da metade má. Italo Calvino ironiza: “os críticos podiam começar a seguir uma estrada falsa” que era baseada em acreditar que sua “preocupação primeira era o problema do bem e do mal”

(CALVINO, 2014d, p. 10). No entanto, depois de privilegiada reflexão posterior à escrita, Calvino podia dizer “não, não quebrava mesmo a cabeça com isso” e reconduz a visão do leitor para o homem “partido ao meio, mutilado, incompleto, inimigo de si mesmo” que é o ser humano contemporâneo (CALVINO, 2014d, p. 10).

O comentário de Calvino a respeito de sua obra pode soar como irônico, uma vez que houve tempo de publicar a obra e repensar suas intenções entre as publicações. *Talvez* ao escrever o prefácio, no jogo criativo e literário, Calvino estivesse querendo despistar leitores e até mesmo utilizando a escrita como armadilha lacunar. O escritor teve aproximadamente uma década para ouvir sua recepção e lançar falsas pistas a possíveis leitores e suas leituras simplificadoras. Além disso, o romance fora escrito no período do pós-guerra, a *guerra fria*. Não seria este período, ulterior e tendo as duas *Grandes Guerras* como trampolim, que deixou o mundo *dividido* e mutilado? Não ter neste contexto questões quanto ao bem e ao mal parece inviável. Por esta razão, entendemos a afirmação de Calvino como sendo um jogo, armadilha das interpretações de diferentes leitores. De qualquer maneira, no prefácio de 1960 sobre o livro *Nossos Antepassados* é possível visualizar o autor versando sobre o processo compositivo: “no começo de toda história que escrevi existe uma imagem que gira em minha cabeça” (CALVINO, 2014d, p. 9). O que denota um significado ou intenção primordial.

E o que disse Calvino sobre o *Viajante*? De que forma, da mesma maneira que fez com o livro *Nossos Antepassados*, o escritor deixou registrada sua leitura do processo criativo do livro estudado por esta dissertação e de suas intenções?

O autor se considerava um autor de “matriz artesanal” e que gostava de “fazer construções que fecham bem”, sobre sua relação com o leitor declara: “tenho uma relação com o leitor baseada na recíproca satisfação” (CALVINO, 2015, p. 59). Estas palavras foram publicadas em 1968 em uma carta a Guido Fink e faz parte da coletânea *Mundo escrito e mundo não-escrito*, destacamos a face da matriz artesanal do autor, sua experimentação literária ao longo de sua vida da qual citamos: *Os nossos antepassados* e as suas narrações inverossímeis (CALVINO, 2014); *As fábulas italianas* (CALVINO, 1992) e a coletânea organizada e reescrita em alguns pontos por Calvino; *As cidades invisíveis* (CALVINO, 2003) e a descrição-narração de um viajante ao imperador; *O castelo dos destinos cruzados* (CALVINO,

1991) e seu interessante jogo de cartas e as inúmeras cenas contadas pelos visitantes.

Na mesma carta a Guido Fink, após discutir a viabilidade da nomenclatura *autores maiores* e *autores menores* e de rebater este tipo de classificação, Italo Calvino afirma: “[N]o fundo, estou convencido de que não só não existem autores ‘maiores’ e autores ‘menores’, mas nem sequer existem ‘autores’” (CALVINO, 2015, p. 60) ou “de qualquer modo, não contam muito!” (CALVINO, 2015, p. 60). O panorama pintado pelo escritor revela ressignificação da palavra autor e sua *sacralidade* tendo em vista o trabalho de Italo Calvino a partir da análise combinatória demonstra que a questão principal não é necessariamente “a morte do autor” entendida como a morte da intenção ou fonte, mas o papel do leitor frente à obra literária, da qual o Leitor é protagonista, aquele *você* a quem o texto é *destinado*.

De qualquer maneira, o processo de identificação disposto já no primeiro parágrafo do *Viajante* torna possível este paralelo – leitor na teoria e leitor no texto literário e sua importância – o início do livro é “[V]ocê vai começar o novo romance de Italo Calvino” (CALVINO, 1979, p. 9) que *você?* *Você quem?* O leitor, um personagem, mas nós efetuamos este trabalho, a leitura, ao ter o texto em mãos e o foco narrativo sendo o leitor-protagonista pode *animar* receptores em sua atividade.

Ademais, a atitude de leitura é o diferencial para Calvino “cabe ao leitor levar a literatura a esclarecer sua força crítica” (CALVINO, 2009, p. 214). Estas palavras estão no texto já indicado, *Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)*, e sua importância para a discussão do *Viajante* é demonstrada pela escolha dos temas parecidos com os que estão vaporizados por todo o romance.

A cibernética e a feitura de textos a partir de máquinas problematiza a função do autor e das tecnologias frente ao mundo editorial – os livros como materiais palpáveis; já os fantasmas são mais difíceis de detectar a quem se referem.

Calvino escreveu a “máquina literária pode efetuar todas as trocas possíveis num determinado material” e o “resultado poético será o efeito particular de uma dessas trocas no homem dotado de uma consciência e de um inconsciente” (CALVINO, 2009, p. 211). A relação autor/texto/leitor aqui é enriquecida quando se

entende que o texto literário a partir da combinação tem um resultado que depende da individualidade, isto é, depende de um ser humano e de suas capacidades. Esta ação, permutações e seu efeito no leitor, será o “choque que se verifica só na medida em que, ao redor da máquina de escrita, existam os fantasmas ocultos do indivíduo e da sociedade” (CALVINO, 2009, p. 211). Assim, entendemos que os fantasmas estão ligados às faces ocultas, aos vazios que os indivíduos e a sociedade contêm, bem como às entidades fluidas que representam o *eu*.

No mesmo parecer o escritor afirma “[N]essas operações [das combinações narrativas], a pessoa eu, explícita ou implícita, fragmenta-se em diferentes figuras” em um “eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito”. (CALVINO, 2009, p. 204) Desta forma, o indivíduo torna-se mais de um. Segundo, esta perspectiva “o eu do autor que escreve se dissolve” (CALVINO, 2009, p. 205) Portanto, entendemos os fantasmas também o processo que Umberto Eco separou em duas entidades simplificadoras *autor-modelo* e *autor-empírico* (cf. ECO, 1994).

Neste contexto, Italo Calvino não temia o trabalho da máquina, talvez por reconhecer a face humana do trabalho a que esta se entregaria, uma vez que a leitura ainda teria uma primazia: “desmontado e remontado o processo de composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura”, por isso era possível para ele dizer “mesmo que entregue à máquina, a literatura continuará sendo um lugar privilegiado da consciência humana” (CALVINO, 2009, p. 206). É como reconduzir a discussão do autor (seria possível uma máquina escrever uma narração com estilo grandiloquo?) para independentemente se o texto fosse escrito por uma máquina, ele ainda teria um leitor assaz *humano*:

A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê; o que desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos atribuir funções que não lhe competem, *o autor como expositor da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como usuário de órgão sensoriais e interpretativos mais receptivos que a média; o autor, esse personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, declamador de conferências nos círculos culturais.* (CALVINO, 2009, p. 206, grifo nosso)

Contrastamos a primazia ou ênfase do olho que lê, de outro, a figura do Autor, sacralizada e importante, ouvido especialmente adaptado a ouvir e, até mesmo, ler por nós, é esta figura criticada por Calvino. Cremos que Barthes corroboraria com isso.

Italo Calvino reflete sobre “celebrar a perene ressurreição da obra literária”, ao mesmo tempo em que esta seria realizada com uma cerimônia fúnebre do autor e também um contato com o que “vive” (CALVINO, 2009, p. 206) que é o texto literário. É segundo este panorama que o autor pôde pôr em paradoxo: “[D]esapareça” o “autor”, seu lugar será preenchido pelo “homem mais consciente”, mas consciência de que? O leitor “saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona” (CALVINO, 2009, p. 206). Desta forma, mais do que dizer que o autor não existe ou deve ser uma figura morta, a perspectiva de Italo Calvino é mais próxima com uma redefinição do foco de leitura, do autor para o texto. Esta citação revela também o processo quase paradoxal: o desaparecimento do autor e sua cerimônia fúnebre em concomitância com sua existência maquinal.

Por conseguinte, podemos ver que a opinião a respeito do autor feita por Calvino denota uma ênfase no papel do leitor, este como jogador ou ainda como leitor de tarô e suas combinações. Antes de refletirmos a respeito desta figura focada por Calvino no *Viajante*, será necessário ainda discutir um pouco mais sobre a estrutura do romance, aquilo que podemos denominar *estilo* e *tom*.

No início deste subtítulo referenciamos: “a moldura (em italiano *cornice*) e o índice calvinianos são sintomas manifestos de uma organização extremamente racional de sua obra” (NETO, 1995, p. 2). Na primeira nota de rodapé do texto de Anselmo Pessoa Neto há a explicação do termo *moldura*, segundo este estudo “a melhor forma de compreender o seu significado é imaginar o seu imediato denotativo”, isto é, seu significado não metafórico, “a moldura de um quadro concreto”, referindo-se a borda de uma pintura ou fotografia, que é, desta forma, uma “estrutura que limita ou circunda uma história fazendo parte da história; como o ambiente, a estrutura, que organiza” conferindo “unidade às várias histórias de um livro, fazendo um punhado de narrativas um romance” (NETO, 1995, p. 13). Por sua vez, o *Viajante* contém “dez capítulos (molduras) intercalados por dez inícios de romances (todos os inícios de romances levam um título), mais o décimo primeiro e o décimo segundo capítulos, que são colocados um imediatamente depois do outro” (NETO, 1995, p. 11). Outra questão que se refere a esta temática da estrutura do *Viajante* é que para o estudioso nas “molduras, que são partes intrínsecas do livro e, portanto, também prática literária, são estabelecidas as discussões teóricas”, já “nos ‘quadros’ tem-se a demonstração prática, que neste caso, é recheada por uma

reflexão crítica sobre o fazer literário, o que configura a metanarrativa” (NETO, 1995, p. 10). Concordamos com esta afirmação quando vemos que os quadros apresentam as discussões teóricas e são a ação destas perspectivas, mas gostaríamos de complementar, afirmando que o reverso também ocorre, a moldura tem a prática da narração literária e o quadro estabelece discussões teóricas quando, de alguma forma, pode apresentar a forma que uma narração, talvez, devesse conter.

Entendemos que o primeiro capítulo numerado do *Viajante* apresenta a moldura maior a qual tem relações com os demais quadros, ali o desejo do leitor é expresso “você sonha encontrar a verdadeira novidade – a novidade de um dia que será a novidade de sempre” (CALVINO, 1979, p. 12). O romance parece esta perseguição pela novidade: os romances começados jamais terminados e que são seguidos um após os outros apresentando perspectivas diferentes e estruturas diversas. Para Anselmo P. Neto, Calvino estava “sempre buscando uma nova forma, criando uma nova velha história, procurando tirar do concreto da vida uma experiência para as nossas leituras” e, a partir deste viés, “o que importa é dizer algo de forma nova, não de novo” (NETO, 1995, p. 6). O que mais poderia conter ou abranger esta reversibilidade e renovação se não tão somente a linguagem? Tendo este *poder* elevado à décima potência por meio de dez romances distintos, a figura do leitor parece ser categorizada e está em foco, pois a transformação do escrito é feita por ele. A novidade da linguagem é, conseqüentemente, um paradoxo, pois a narração tem um fim e um fim bem consagrado, esposo e esposa dividindo a mesma cama, mas é caminho que nos parece de alguma forma garantir este efeito, por possuir textos inacabados e vazios que conforme a leitura podem ser distribuídos de forma diferente dando uma nova forma, mais ou menos, nítida.

Em seguida à primeira moldura, o primeiro começo apresenta formas de ler: “para ler bem, você deve registrar tanto o efeito ‘burburinho’ quanto o efeito ‘intenção secreta’” (CALVINO, 1979, p. 22). Ensinando a ler o que havia sido escrito ou ainda chamando a atenção, descaradamente, para um detalhe do texto em que o leitor precisaria ter entendido como efeito intencional.

Por sua vez, no que concerne a estratégia moldura, Tatiane Aparecida da Silva Severino e Roberta Barni, em seu estudo *Sobre um hiper-romance ou a*

estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, afirmam que:

[O] hiper-romance se desdobra em dois níveis narrativos distintos: o romance moldura e os microrromances. São, ao todo, dez microrromances, os quais se intercalam com os capítulos do romance-moldura da seguinte maneira: em sentido horário, capítulo I — *Se um viajante numa noite de inverno*; capítulo II — *Fora do povoado de Malbork* etc. Somente os capítulos XI e XII do romance-moldura não são intermediados por um microrromance [...]. (SEVERINO; BARNI, 2015, p. 58)

Aquilo que Anselmo Pessoa Neto em seu texto classificou como moldura e quadro, a citação acima nomeia como romance moldura e microrromances estando o uso destas categorias relacionado com aquilo que Calvino denominou como hiper-romance. A figura 1 retirada do estudo feito por Tatiane Severino e Roberta Barni torna possível visualizar os quadros e as molduras:

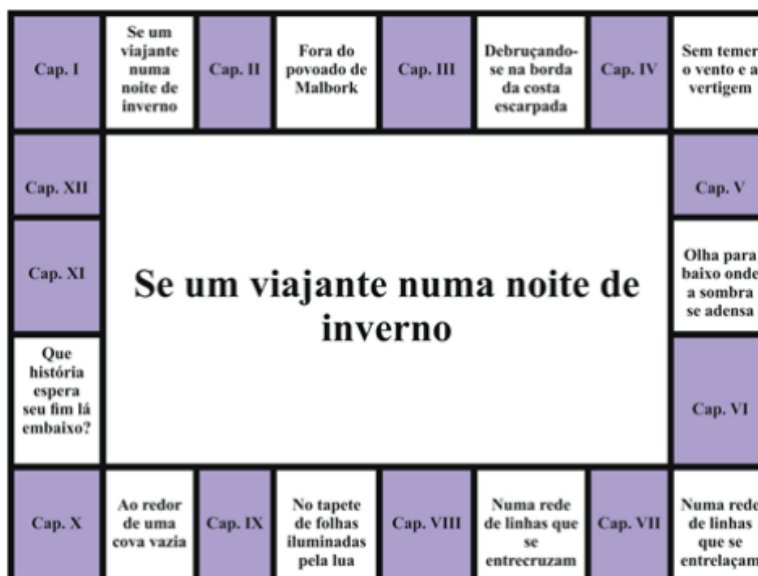


Figura 1: fonte Roberta Barni e Tatiane Severino, 2015.

A palavra hiper-romance é uma expressão utilizada por Italo Calvino e abarca a noção de *Multiplicidade* deixada por ele como uma proposta para o milênio, o escritor apresenta Emilio Gadda, e outros escritores também, e a partir de um texto dele a discussão sobre “romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990c, p. 121) ganha corpus.

Segundo Calvino, Emilio Gadda “vê o mundo como um ‘sistema de sistemas’ e nesta relação “cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles” (CALVINO, 1990c, p. 121). Esta afirmação sintetiza também o hiper-romance como algo que pode se propor a conter os atributos do universo, os quais são “o infinito, o inumerável, o tempo, o eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico” (CALVINO, 1990c, p. 133). Quando lemos o *Viajante* podemos entender o tempo como cíclico se pensarmos no Leitor-personagem como alguém que está voltando quase a *estaca zero*, cada começo que não termina o leva a outro início e assim sucessivamente. O texto é uma armadilha, como é dito pela voz narrativa a partir da técnica sedutora e que suspende o leitor: “preste atenção: está é certamente uma técnica para envolvê-lo pouco a pouco na história e seduzi-lo sem que se dê conta disso. Uma armadilha.” (CALVINO, 1979, p. 16). O romance contém romances e a identificação do leitor é possível pelo seu desejo de ler, não por sua cor ou gênero, mas pelo seu desejo de ler ele poderia acolher a multiplicidade de subjetividades. Roger Chartier em seu livro a respeito do leitor reflete que “assim, ao universal, prometido pelo intercâmbio dos saberes e informações, opõe-se a justaposição de identidades singulares, voltadas para as suas diferenças” e falar a respeito das revoluções e da história do livro “é examinar a tensão fundamental que atravessa o mundo contemporâneo, dilacerado entre a afirmação das particularidades e o desejo de universal” (CHARTIER, 1998, p. 133). Todavia, o universal é quebrado ou problematizado quando se acolhe a subjetividade, por outro lado, Calvino ecoa o universal visto a partir da multiplicidade: “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (CALVINO, 1990c, p. 131), a qual, mais ou menos, acolhe diferentes subjetividades.

O que pode chamar a atenção no texto de Calvino, conquanto o personagem seja um “você” a quem muitos podem se identificar, é também a profusão de leitores em sua atividade de leitura e os locais mencionados no texto. Há o romance telúrico que se passa na América hispana e há o romance nipônico, ocidente e oriente estão em uma rede de linhas entrelaçadas, caracteres de escritas com timbres diferentes. Por outro lado, a visão de que o texto literário é desafiado a conter o mundo é, entendemos, também relacionada com o sonho da biblioteca universal, com a enciclopédia, com o livro sem fim ou inconcluso.

Em 1984 Calvino referiu-se a este sonho afirmando “os livros são feitos para estar em multidão, um livro isolado só faz sentido quando se põe ao lado de outros livros, na medida em que precede e sucede outros livros” (CALVINO, 2015, p. 116). O *Viajante* é um romance com uma estrutura que espelha este mecanismo, um livro do livro e as relações que o texto contém com outros textos, a moldura e o quadro. O texto mediante este viés contém um fio que é o entrelaço do conhecimento:

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio. (CALVINO, 1990c, p. 130)

Desta forma, antes de sua morte Calvino deixou em sua lista de desejos para o milênio que ora vivemos, a multiplicidade, esta relacionada com o conhecimento e suas facetas. Antes, desta proposta, porém, escreveu o *Viajante* e este é a prática desta teoria, fala o autor:

Estas considerações constituem a base de minha proposta ao que chamo de ‘hiper-romance’ e do qual procurei dar um exemplo com *Se una notte d’inverno un viaggiatore* [Se um viajante numa noite de inverno]. Meu intuito aí foi dar a essência do romanesco concentrando-a em dez inícios de romance, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum, e que agem sobre um quadro que o determina e é determinado por ele. (CALVINO, 1990c, p. 134 e 135)

A multiplicidade, entendemos, seria então o conceito pelo qual o hiper-romance tenderia a abranger o saber múltiplo e o hiper-romance a matéria textual deste conceito. O quadro e a moldura seriam a estratégia literária para esta composição, o qual concentraria uma essência multifacetada do texto literário. A parte final da citação acima resume a moldura e seu quadro ao colocar estas em um mesmo plano de ação em que um é determinado pelo outro. Este mecanismo pode ser visualizado quando lemos a moldura IX e o quadro *Em torno de uma fossa vazia*.

Na moldura IX o Leitor está viajando para a América do Sul, impelido pelo personagem Silas Flannery, em busca do falsário Hermes Marana, o quadro anterior terminara com a seguinte imagem no romance nipônico:

E mais: para manter o controle de minhas reações, pensava na descrição que faria, essa noite mesma, ao sr. Okeda: com respeito à chuva das folhinhas de ginkgoácea, o que a caracteriza é o fato de que, a cada instante, uma folha que cai se encontra em altura diferente de todas as outras, de modo que o espaço vazio é insensível, onde se classificam as sensações visuais, *pode ser subdividido em uma sucessão de níveis, em cada um dos quais volteia uma, e apenas uma folhinha*. (CALVINO, 1979, p. 196, *grifo nosso*)

O personagem é um aprendiz do sr. Okeda e visualiza o vazio entre as folhas e seus diversos níveis e seu decaimento, com esta pintura não estaria falando dos diversos níveis e romances e da própria estrutura, quadro e moldura, da obra? Entendemos que sim.

O romance nipônico trata-se neste caso de um início de triângulo amoroso, a esposa do sr. Okeda, sua filha Makiko e o narrador que se atribui o pronome *eu* na narração tem uma aproximação *suspeita*. O narrador-personagem e a sra. Myagi encenam um momento *casual* em que ambos trocam toques e coisas afim. São interrompidos pela filha e pelo marido. O sexo entre ambos é suspenso pelo fim da narrativa. Em contrapartida a moldura IX apresenta o Leitor em viagem que é levado preso por sucessivas hordas de forças policiais que se intercalam: “o resultado é que ninguém pode estar seguro do que é verdadeiro ou falso”, por conseguinte, a personagem diz “a polícia política simula ações revolucionárias e os revolucionários se disfarçam de policiais” (CALVINO, 1979, p. 199). O romance nipônico é substituído por um outro supostamente apenas com a capa trocada. Entre os agentes está Corinna, a quem o Leitor diz ser Lotaria, a irmã de Ludmilla, e novamente uma cena de sexo é descrita interrompida, desta vez, por um suposto agente que tira fotos da situação. Ambos os relatos contém triângulos amorosos: o narrador, Makiko e sra. Miyagi e o Leitor, Corinna e Ludmilla. A voz afirma ao Leitor “agora, são as histórias que você vive que o interrompem no momento culminante” e o autor lança uma pista falsa “talvez agora lhe permitam seguir os romances que lê até o fim” (CALVINO, 1979, p. 206).

O processo de combinação é visualizado nos caracteres que mudam de local e conferem por meio dos mesmos elementos um sentido diverso. No quadro IX também é disposto o desejo da leitora que resulta no próximo começo de romance *Em torno de uma fossa vazia*, ela “gosta de romances através dos quais se sente uma força elementar, primordial; telúrica” (CALVINO, 1979, p. 202). O que é

inserido, então, é um romance circular, um filho procura sua mãe, personagens de rosto parecido se seguem e a cena do fim é parecida com a do começo, Faustino Higuera e o protagonista, Nacho Zamora. Enquanto no início estavam ambos em um cavalo sem querer deixar o outro para trás em atitude de atenção quanto a possíveis ataques, o encerramento encena os dois brigando. Quem seria a mãe de Nacho? Esta questão não é respondida. Igualmente, o romance do *Viajante* é circular no sentido que o Leitor começa lendo e termina lendo.

Esta narrativa em forma de espelho é tratada por Italo Calvino em *Os Níveis da Realidade em Literatura* texto de 1978, um ano antes da publicação do *Viajante*, ele informa na *Odisseia* a “tentação do poema de englobar a si mesmo, de refletir-se como num espelho, aparece várias vezes” e que este mecanismo é definido por “André Gide [...] com um termo da heráldica, *mise en abyme*” (CALVINO, 2009, p. 382), em seguida afirma “*mise en abyme* acontece quando uma obra literária inclui outra obra que se assemelha à primeira, isto é, quando uma de suas partes reproduz o todo” (CALVINO, 2009, p. 383). Algo muito próximo da metonímia¹⁰.

O Dicionário de Termos Literários analisa a *mise en abyme* e relaciona este termo às caixas chinesas ou às bonecas russas que podem ser inseridas uma dentro da outra da menor para a maior. Annabela Rita (2017), a qual contribui com o dicionário, afirma que este conceito “consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular” e que existem modalidades no uso desta técnica, a mais simples “mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso” (RITA, 2017), como o caso em que Marana propõe ao sultão um estratagema “inspirado na tradição literária do Oriente” (CALVINO, 1979, p. 120) e que diz respeito a interrupção de uma história como instrumento para evitar um cataclismo. Em contrapartida, por meio deste viés, uma modalidade mais complexa no uso da *mise en abyme* reflete “o nível de enunciação” que “seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório” (RITA, 2017), mas de quem é a voz que está no ato enunciatório no *Viajante*?

10. “Figura de retórica que consiste no emprego de uma palavra por outra com a qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade” (PRIBERAM dicionário, *online*, 2017).

No romance iniciado *Em uma rede de linhas entrelaçadas* a voz narrativa afirma “a primeira sensação que esse livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço um telefone tocar” (CALVINO, 1979, p. 127). O enunciador está em seu ato enunciatório no sentido de que há uma voz que diz algo e este algo é o ato de contar o que está dentro de um livro. O estudo de Annabela Rita desta estratégia prossegue e assevera que “mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo”, o que poderíamos ligar ao quadro e sua moldura estando em modalidades ou níveis narrativos distintos. Os quais estão em um espaço-tempo diferente, no entanto esta realidade é construída não com um narrador que senta contar sua história passada, suas reminiscências, mas em um plano principal – a do Leitor – e dos romances.

Ademais, segundo Tatiane Severino e Roberta Barni: “Nesse romance, essa modalidade [da *mise en abyme*] aparece em seus diversos graus” e ainda “no mais complexo deles — aquele que abrange tanto o nível da enunciação quanto o do enunciado”. (SEVERINO; BARNI, 2015, p. 59). O estudo sintetiza:

[O] todo aparece representado por suas partes em cada um dos microrromances, já que tanto o romance-moldura quanto os microrromances são criados em torno de uma mesma situação romanesca. Ademais, eles são metarromances (autorreflexivos) e apresentam em seu interior relações triangulares — que correspondem, em sua maioria, a triângulos amorosos ou a possíveis triângulos amorosos — responsáveis pelo desdobramento da trama. Diante de tais evidências consideramos que os microrromances reproduzem a estrutura do romance-moldura e vice-versa. (SEVERINO; BARNI, 2015, p. 59)

Assim, a estrutura do *Viajante* abrangeria uma espécie de narrativa especular em que partes espelham o todo. Os níveis do enunciado e da enunciação, que é a instância narrativa em processo, torna-se uma reflexão sobre o fazer literário, sobre a leitura e sobre o próprio texto. Annabela Rita afirma “em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular” resultando em “uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais” (RITA, 2017). Por conseguinte, os diversos planos da realidade estão, assim, em choque e possibilitam uma reflexão

sobre o que está escrito: mas que instância narrativa teria maior choque se não o autor? É alguém que vive no plano presente e vive no plano literário quando lemos, desdobra-se em autor-empírico e autor-modelo. Calvino afirma “[O] traçado que seguimos, os níveis de realidade que a escritura suscita, a sucessão de véus e telas talvez se distancie ao infinito, talvez se debruce sobre o nada” (CALVINO, 2009, p. 383). A pergunta “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?” encontra eco ao refletir o fim não somente do romance, mas também das narrações interrompidas, sem fim e sobre o abismo. Severino e Barni por meio de uma imagem sumarizam a estrutura e o efeito visual que a organização dos microrromances de Calvino poderiam ter:



Figura 2: estrutura *mise en abyme*. Fonte Roberta Barni e Tatiane Severino, 2015.

O que para nós reflete com nitidez o problema do autor no *Viajante* é o próprio ato enunciativo de que a *mise en abyme* se serve: para ter enunciado não é necessário um enunciador? Quem é o enunciador do romance? Uma voz narrativa,

seria ela a de Hermes Marana, o tradutor desleal? A de Cavedagna o editor confuso e possível co-autor no que tange ao seu poder de publicar? Seria a do leitor que lê? Seria a de Italo Calvino? Quando mencionamos autoria e Italo Calvino é pertinente relacionar a este tema a criação de entidades e instâncias autorais que de alguma forma, mais ou menos, reproduzem diferentes vicissitudes de um *eu*.

O autor afirma “me impulsiona o desejo de ter diante de mim o livro que eu gostaria de ler” e após isso “tento me identificar com o autor *imaginário* desse livro ainda por escrever, um autor que até poderia ser muito diferente de mim” (CALVINO, 2015, p. 122, *grifo nosso*). Assim, a instância enunciativa no *Viajante* é complexa por conter uma voz narrativa que não se atribui um nome que paradoxalmente liga esta aos diversos autores de microrromances diferentes, autoria-modelo, estratégias que, por sua vez, entendemos que enfatizam a entidade autoral, mas a torna ainda mais abstrata.

Assim, devemos enfatizar a parte final da citação de Barthes, pois para ele o leitor é “o homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2004, p. 64). Seria a voz narrativa a do leitor que lê? Este homem sem história ou biografia? Aqui nos parece que há uma relação entre o leitor-modelo de Eco produzido pelas estratégias do texto literário, entre o leitor-personagem obediente à voz narrativa no *Viajante* e o homem sem antecedentes, sujeito coletivo, o qual é o conjunto daquilo que está escrito, ou melhor, aquele que porta as escrituras múltiplas que o texto literário apresenta.

O *Viajante* traz a figuração de um autor que se esconde – Silas Flannery (CALVINO, 1979) e é também a procura da continuação da narração que leva a outros escritos e à casa publicadora, detentora dos direitos do autor. Posto que o leitor-personagem possa prosseguir a leitura “independentemente daquilo que [...] esperava do autor” (CALVINO, 1979, p. 14), conseqüentemente, valorizando o papel deste como cooperador da obra e do suspense como artifício narrativo, esta narrativa leva o personagem aos lugares e discussões em que o texto literário é tecido, problematizando este aspecto, o autor. E a leitura que parte do princípio de exclusão do autor, pelo menos nos livros aqui citados e estudados parece uma radicalidade interessante, como seria a leitura sem reconstruir o repertório de um

autor – entendemos as discussões sobre a “morte do autor” realizadas por Barthes, Foucault como fazendo parte deste repertório.

Talvez, devêssemos buscar o Pai das Histórias que nos ajudasse na interpretação e na criação destas, não mais a figura de autor ou de uma inspiração, aquela figura, que entendemos como ironia do processo criativo, apresentada por Calvino como sendo “o velho índio”, uma “fonte universal da matéria narrativa, o magma primordial de onde partem as manifestações individuais de cada um daqueles a quem chamam escritores” (CALVINO, 1979, p. 113). Mesmo assim, em contraste, Umberto Eco em *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção* (ECO, 1994, p. 17) afirma categoricamente que não tem “o menor interesse pelo autor-empírico de um texto narrativo (ou de qualquer texto na verdade)”, o que ele parece fazer nesta afirmação é limpar o caminho que leva ao texto literário. Porque leitores diversos em épocas diversas, no jogo de encontrar a intenção do autor, podem deixar de ler o próprio texto literário e provavelmente se esquecem de apoiar suas interpretações naquilo que a narração contém.

Se assim não for, se não há interesse no “autor-empírico” a afirmação de Umberto Eco em *Os Limites da Interpretação* estaria, minimamente, incoerente, pois o estudioso afirma que para “interpretar o texto de Wordsworth¹¹, terei de respeitar sua perspectiva cultural e linguística” (ECO, 2010, p. 84). Obviamente, que no segundo texto o pensamento de Eco a respeito do tema tenha sido exposto quatro anos antes da publicação dos *Seis Passeios*, mas marca se não a intenção do autor, pelo menos o desenvolvimento de sua opinião a respeito da temática¹².

Por outro lado, não podemos esquecer que como alternativa hipotética ao desconhecimento da autoria do poema discutido de Wordsworth, Eco salienta que neste caso a interpretação ocorreria principalmente pelas palavras seguintes ao trecho indicado, isto é, se “o curso subsequente do texto autoriza” (ECO, 2004, p. 84) a interpretação textual que o leitor tem. Todavia, entre as duas possibilidades:

11. A discussão aqui apresentada por Eco baseia-se na questão de que Hartman não lia no trecho do poema de Wordsworth *A poet could not be a gay* como um leitor contemporâneo faria, o que o leva a afirmar “um leitor sensível e responsável não é obrigado a especular sobre o que acontecia na cabeça de Wordsworth, quando escreveu este verso, mas tem o dever de ter presente o estado do sistema lexical nos tempos de Wordsworth” (ECO, 2010, p. 84).

12. O livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* foi publicado originalmente em 1994 e o livro *Os limites da interpretação* em 1990, estas datas encontram-se na página da ficha catalográfica das edições.

ter em mente a escolha lexical condicionada ao tempo do autor e a hipótese de não se conhecer o autor. Parece-nos que textualmente a que Eco mais marca como segura é a primeira, o que possivelmente o levou a colocar a segunda leitura como especulação que deve ser feita se anteriormente houver palavra que possa ajudar a formular de modo “claro e convincente” as hipóteses que dali seguem (cf. ECO, 2004, p. 84 e 85).

Assim neste capítulo, esperamos a partir da discussão teórica ter demonstrado como a metodologia de um trabalho de análise literária pode encontrar problemas quando radicalmente seguimos apenas uma perspectiva de leitura e entendemos o problema autor como entidade fatalmente morta. Como Compagnon afirma: “a realidade da literatura não é totalmente teorizável” (COMPAGNON, 2001, p. 258), embora seja questionável a afirmação por se enquadrar em uma teoria da literatura, queremos dizer com isto que é uma teoria que se invalida (teoria: a realidade da literatura não é totalmente teorizável é parecida com a afirmação de que não existe verdade absoluta, como se isto já não carregasse o absoluto). No entanto, enfatizamos que há muitas teorias sobre como ocorre a leitura.

Ainda que a “morte do autor” pareça algo tão explícito nas palavras de Barthes citadas aqui, vemos que os estudos ainda continuam como se tapassem os ouvidos ante esta afirmação, talvez porque esta alternativa não seja viável para todos os livros que se enquadrem na literatura, talvez a biografia do autor seja desnecessária para se entender uma obra, mas ficaria difícil asseverar que todos os dados biográficos do autor-empírico não são pertinentes para a leitura.

Compagnon conclui:

A morte do autor? Mas é apenas uma metáfora, cujos efeitos foram, aliás, estimulantes. Tomá-la ao pé da letra e levar seu raciocínio às últimas consequências, como no mito do macaco datilógrafo, é dar prova de uma extravagante miopia ou de uma singular surdez poética, é como deter-se nos erros de língua de uma carta de amor. (COMPAGNON, 2001, p. 258)

Assim, a “morte do autor” entendida como metafórica não nos proíbe uma leitura partindo de caminhos diferentes, sendo um deles, o caminho tortuoso de discutir a obra pensando, mesmo que remotamente, na intenção do autor-empírico e com ênfase na intenção do autor-modelo e, ainda, buscando discutir o texto literário

com o projeto teórico do autor. Do autor ao leitor, na próxima parte seguiremos as figurações do leitor no *Viajante*.

PARTE 2 –

LEITOR

I. Espaço em branco

Fiat lux. Vivas cores saltitantes enchiam os olhos que tratavam de multiplicar dentro do cérebro incontáveis matizes vibrantes. Até que desviei o rosto da imensidão inapreensível para o que me pareceu uma linda planta, estava a não mais que três metros e divisava na borda da pétala uma gota diminuta que brilhando ao sol permitia enxergar um sem-mundo azul de ricas serpentes voadoras. A flor que olho é roxa. A serpente que voa dourada.

Enfim, aproximei-me. Com um dos dedos toquei a pétala aveludada, o cheiro que exalava logo me fez lembrar um abraço completo. Gratidão subiu ao coração e declarei em voz alta: Glória!

Passei a falar e a língua enrolou, tentei cantar e a única coisa que pude foi cantarolar sem palavras entendíveis, uma melodia: dó, mi, fá, sol, lá, si, dó, si, lá, sol, sol, sol, fá.

Reparei que no mesmo pendão havia outra flor, roxa, como a primeira, mas riscos prateados sutis lhe enfeitavam, parecia uma ofensa que eu retirasse aquela vida de seu caule. Quando me dei conta que entre as folhas havia borboletas que batendo as asas conferiam um aspecto de continuação à vida do jardim.

Dei-lhe um nome, LaBelle ou Isabelle ou Bela ou Fantástica ou Admirável. Mas quando lhe descobri um fruto achei melhor lhe retirar todos os nomes, não cabia a tal singeleza de apuro artístico palavras rudes de homem-moderno. Não era o produto que merecia a glória. Sim, alguém existiria que daria os nomes corretos.

Enquanto descobria que continha o um fruto não menos que cem sabores indescritíveis e que a semente assim que jogada na terra crescia em segundos. Foi aí, foi aí que um imenso frio senti, perderam as cores alguns semitons, começou com uma terrível comoção, o barulho do vento calmo podia escutar, mas começou a atmosfera a carregar algo de extraordinário, preendi o fôlego, pássaros pararam de cantar e a luz tremulava. A viração do dia. Próxima estava do dia a viração. Terrível Dia. Dia de perplexidade. Murchara a flor. Espinhos produzia o um fruto. Uma folha caia da árvore. Um cordeiro corria de um leão. E no céu, no céu serpentes voadoras não mais existiam. Temeridade encheu o coração. Resultados não instantâneos seguiram-se como sendo, ante meus olhos e sentidos.

Desde que saíram os pais... É perplexidade sobre perplexidade.

Jonathan Oliver Black (BLACK, texto não publicado)

Capítulo 3: Um leitor

3.1 Leitores

Os dois protagonistas do *Viajante*, Leitor e Leitora, têm seu próprio testemunho a respeito da leitura e da Literatura. Ludmilla “não parece, em suma, uma Leitora-Que-Relê” (CALVINO, 1979, p. 140) e a respeito dos romances, mostra quais fazem parte de sua preferência, àqueles que:

[...] me fazem entrar imediatamente em um mundo onde cada coisa é precisa, concreta, bem especificada. Experimento uma satisfação particular por saber que as coisas são feitas de certo modo e não de outro, mesmo coisas indeterminadas, que me pareçam indiferentes. (CALVINO, 1979, p. 31)

À primeira vista poderia parecer que os livros esfumaçados, incertos, tal como o romance achado inicialmente e interrompido, não agradaria Ludmilla, ao contrário, sobre este é dito que “aquele romance também é interessante, não nego” (CALVINO, 1979, p. 31). O que chama a atenção nesta personagem é justamente sua ambiguidade, afirma uma coisa que não lhe representa, ela tem uma preferência que é mais aberta do que faz parecer, enquanto que afirma seu desejo por concretude, não negará, posteriormente, o interesse pelo texto esfumaçado sem a concretude que almeja nos livros.

O que então lhe despertaria o desejo pela leitura? Não estaria esta questão entre o universo das incertezas? O autor escreveu o livro maior, *Se um viajante numa noite de inverno*, para este tipo de leitor? Entendemos que o livro abrange diversos tipos de receptores.

Esta Leitora-personagem e o Leitor voltam à livraria, ambos escolhem continuar *Se um viajante numa noite de inverno* e descobrem que este livro não é atribuído a Italo Calvino, mas a Bazakbal, um polonês (CALVINO, 1979, p. 30). Preferem continuar sua leitura por meio do romance do polonês, o enredo do capítulo havia sido suspenso com um viajante em uma estação de trem que parece

suspeito. Um delegado que encaminha este personagem à estação e se apresenta dizendo “entre-dentes: Zenão de Eleia” (CALVINO, 1979, p. 26), algo que nos soa como um código secreto que deveria ser conhecido por ambos. O delegado afirma “mataram Jan. Vá embora”. O personagem inquirido “e a mala?”, como resposta descobre que o delegado e as pessoas que ele representa não a desejam. É dito que o viajante deve tomar o “expresso das onze” (CALVINO, 1979, p. 26). O romance iniciado termina com a seguinte afirmação:

A organização é poderosa. Ela comanda a polícia, as estradas de ferros [o expresso das onze não parava no local onde o policial e o personagem estão]. Atravesso as passagens sucessivas, com a minha mala, até a plataforma 6. Caminho ao longo da plataforma. A plataforma de cargas está ao fundo, com sua passagem de nível: além, a obscuridade e a névoa. O delegado está na soleira da porta envidraçada, vigia-me com o olhar. O expresso chega a toda pressa. Vai freando, para, esconde-me da vista do delegado, parte de novo. (CALVINO, 1979, p. 26)

Algumas perguntas que o leitor se pode fazer são: que organização é aqui indicada? Por que envolvia a polícia? O que havia dentro da mala? O personagem realmente entrou no trem ou aproveitou que não era mais visto para escapar? Assim abruptamente termina o enredo. A desculpa para o Leitor-personagem são defeitos relacionados com a impressão do volume (cf. CALVINO, 1979, p. 27). A forma como o texto acaba tende a suspender o leitor, esperar pela continuação é seu desejo, falamos de nossa experiência como leitores de primeiro nível, aqueles que segundo Umberto Eco querem “saber muito bem como a história termina” (ECO, 1994, p. 33). Parece-nos que Leitor-personagem e Leitora-personagem se enquadram também nesta categoria ao procurarem continuar o enredo.

A despeito das aspirações dos personagens, quando a narrativa é interrompida na terceira história, a voz narrativa afirma: “você [Leitor-personagem] só espera a continuação, você e Ludmilla” (CALVINO, 1994, p. 87). Antes, porém, após a primeira narrativa ser interrompida, Ludmilla declara seu desejo de leitura “prefiro romances [...] que me fazem entrar imediatamente em um mundo onde cada coisa é precisa, concreta, bem-especificada” (CALVINO, 1979, p. 31).

Contudo, ao receberem o novo volume, promessa de continuação do enredo do *Viajante* é lhes apresentado o romance *Distanciando-se de Malbork* que começa em uma cozinha com “odor de fritura”, “cebolas que estão tostando,

ligeiramente chamuscadas”, o texto é algo que “especifica”, em que “tudo está bem precisado”, ali “tudo é concreto, denso, definido com uma competência segura” (CALVINO, 1979, p. 35). É como se o autor construísse este romance conforme as preferências declaradas pela personagem “experimento uma satisfação particular por saber que as coisas são feitas de certo modo e não de outro” (CALVINO, 1979, p. 31). A concretude daquilo que é lido é atribuído pela voz narrativa como “impressão” do Leitor (cf. CALVINO, 1979, p. 35). A um prato chamado de *scoëblintsjia* é dito que tem um sabor acidulado, segundo a voz que nos fala no romance, isto “talvez por causa da sonoridade da palavra” ou porque “você [Leitor] sinta necessidade de uma nota acidulada” (CALVINO, 1979, p. 35). O desejo da Leitora sobre romances e como deveriam ser os efeitos que eles lhe causam é problematizado mais, quando o narrador-personagem afirma que “os cheiros e os ruídos da casa se acumulavam à minha volta naquela manhã como para dizer adeus” (CALVINO, 1979, p. 37). Assim, a concretude da narrativa pode ser ameaçada pela partida do personagem, uma sensação de perda que sua ausência deixaria, a voz diz:

Essa sensação de presença concreta que você experimentou desde as primeiras linhas do texto é também uma sensação de perda, a vertigem de uma dissolução; e disso você se dá conta no momento em que o experimentou, Leitor avisado, desde a primeira página, quando, agradavelmente surpreendido pela precisão da escrita, sentiu que, ao mesmo tempo, para dizer a verdade, as coisas lhe fugiam dos dedos pela deficiência da tradução. (CALVINO, 1979, p. 37)

A concretude do que foi narrado estava ameaçada justamente por sua precisão, pois mesmo após a sequência de palavras que estavam no papel, a sensação de que as coisas “lhe fugiam” era o efeito que elas tinham. A Leitora queria concretude, materialidade, e o que lhe é apresentado é o contrário, em uma narrativa sobre a vida *comum* (lembrada pelo ato de cozinhar) de uma família afetada pela disputa entre os Kauderer e os Oskart.

Em outro momento, Ludmilla, a Leitora-personagem, em conversa com o professor Uzzi Tuzzi, o tradutor de uma dos capítulos que tem a tese de que o livro pertence à Literatura ciméria, afirma:

Ler é ir ao encontro de uma coisa que vai existir mas que ninguém ainda sabe o que será [...]. O livro que eu gostaria de ler agora é um romance

onde se narraria a história ainda por vir como um trovão ainda confuso, a história com um H maiúsculo misturada ao destino das personagens, um romance que desse a impressão de que se está a ponto de viver uma confusão que não tem ainda forma nem nome... (CALVINO, 1979, p. 71)

Neste trecho o anseio pela concretude explicitada pela personagem em outro momento parece ter sido substituído pelo desejo de encontrar algo que ainda vai existir, não existe e quando existir não passará de um “trovão ainda confuso” (CALVINO, 1979, p. 71). Sua concepção de leitura parece mudar da concretude para a confusão, parece ter havido uma transformação desta personagem a partir do contato com diferentes romances imprecisos, como *Distanciando-se de Malbork*.

Devemos lembrar que Ludmilla é a leitora ideal do escritor que há dentro do livro, Silas Flannery, porque para ela “é melhor não conhecer o autor, porque sua pessoa real jamais corresponde à imagem que se faz dele, lendo” (CALVINO, 1979, p. 175). Ou seja, ela não se ilude quanto às imagens projetadas no texto e com a imagem de seu mundo fora dele.

Por outro lado, o Leitor-personagem, embora não possua muita memória dos livros que leu como Ludmilla (cf. CALVINO, 1979, ps. 30, 31), parte em busca da continuação da história demonstrando que os detalhes do enredo é que precisam ser bem tecidos como uma rede que o prende e o faz buscar o próximo romance. Conquanto, como já referenciado tenha o desejo pela novidade e de encontrar isto na Literatura (cf. CALVINO, 1979, p. 12), ele lê os livros, mas interrompe sua leitura para viver o que está fora deles – como no final último em que Leitor e Leitora fecham os livros e acaba a narrativa e ambos estão deitados em sua cama de casal (cf. CALVINO, 1979, p. 243). Ele prefere “se encontrar diante de alguma coisa que ainda não sabe bem o que seja” (CALVINO, 1979, p. 14) e o romance como é apresentado no *Viajante* é uma estratégia de sedução deste leitor. Um tipo como o leitor-modelo de primeiro nível assim como a leitora, aquele que “quer saber muito bem como a história termina” (ECO, 1979, p. 33).

Lucia Wataghin ao escrever um artigo sobre *A fortuna de Calvino na imprensa paulistana: os excessos de uma sintonia* (WATAGHIN, 2015, p. 144) informa que entre as críticas ao trabalho de Calvino, lembra-se das que foram feitas pelo “escritor Angelo Guglieme, um dos fundadores do Grupo 63 (junto com Eco e Sanguineti)”, este “insinuava que Calvino com seu livro *Se um Viajante numa noite de inverno* tentasse seduzir e adular o leitor médio”, quem seria este leitor médio dito

com desdém? Seria a Leitora com suas preferências de concretude inalcançáveis? Contudo, ela passa por uma transformação. Seria o leitor com seu desejo de continuar a história? Entendemos que a segunda opção é mais aceitável. Porque Jouve chama esta leitura linear que segue o desenvolvimento do livro de “leitura inocente”, em contrapartida o leitor “experiente” é aquele que “pode utilizar seu conhecimento aprofundado do texto para decifrar as primeiras páginas à luz do desfecho” (JOUVE, 2002, p. 28). Entre as duas leituras, a leitura inocente, segundo o escritor é a mais comum (cf. JOUVE, 2002, p. 28). É o Leitor e a Leitora que querem continuar o enredo, diferentemente dos *leitores especializados* da academia (cf. CALVINO, 1979, p. 87). Ademais, é o Leitor chamado de “médio” no romance, quando entre os policiais *verdadeiros* ou *falsos* o personagem apresenta uma reclamação por um “volume incompleto” e o responsável pelo departamento afirma: “o senhor figura em nossos fichários como um leitor médio” (CALVINO, 1979, p. 203).

Assim, para estes dois Leitores interessados pelo texto em si, surgem outro grupo: os *leitores-profissionais*:

Você tem pressa, você e Ludmilla, de ver renascer das cinzas o livro perdido; mas é necessário esperar que os rapazes e moças do grupo de estudos tenham distribuído suas tarefas: durante a leitura, um será encarregado de sublinhar o reflexo dos modos de produção, outro, os processos de reificação, outros, a sublimação da libido reprimida, os códigos semânticos do sexo, as metalinguagens do corpo, a transgressão dos papéis nas esferas da vida pública e privada. (CALVINO, 1979, p. 73)

Destes podemos destacar sua habilidade em discutir os dados referenciais do texto, a nacionalidade do autor, problemas relacionados à libido, mas não com o encanto da continuação da narrativa como para Ludmilla e o Leitor.

É necessário lembrar que este *Leitor-não-profissional*, disposto a continuar a narrativa, transforma-se em suas preferências depois de conhecer Ludmilla: “observe como você já está mudado”, antes ele “sustentava” que “preferia um livro, coisa sólida, que está aí, bem definido, que se pode desfrutar sem riscos, a todas estas experiências vividas, sempre fugidias, descontínuas, controversas”. (CALVINO, 1979, p. 33). As experiências que encontra em sua vida fora do livro lido são múltiplas e o atraíam como um espaço fora do literário, algo que pudesse ser maior e mais sedutor. Em contrapartida ao seu desejo inicial de uma leitura sólida.

Outra figuração pertinente para este capítulo é quando o Leitor é levado para um lugar onde poderia se sentir melhor confortado, uma biblioteca, e “por uma razão ou outra [o narrador não o sabe], nenhum dos livros que solicita pode ser posto à sua disposição” (CALVINO, 1979, p. 237). Assim, o Leitor senta “com outros leitores” (CALVINO, 1979, p. 237) e a narrativa passa a descrever cada um em seu trabalho de leitura não mais os enredos interrompidos, mas a atividade leitora.

O primeiro descrito tem o olhar errante ao invés de manter os olhos fixos na leitura e afirma falando ao vazio:

Quando um livro me interessa realmente, não chego a percorrer mais que algumas linhas sem que meu espírito, por ter captado uma ideia que o texto propõe, um sentimento, uma interrogação, ou uma imagem, tome a tangente e salte de pensamento em pensamento [...]. *Essas poucas páginas encerram para mim o universo inteiro que não consigo esgotar.* (CALVINO, 1979, p. 238, grifo nosso)

Para esta figura, a leitura é o substrato que impulsiona à reflexão de um universo não-palpável, inesgotável.

O segundo ao contrário não consegue tirar os olhos da leitura, precisa de alguma maneira recuperar por meio de cada palavra “na dobra das frases, o indício de uma nova descoberta” (CALVINO, 1979, p. 239), caso sua atenção seja tirada pode deixar passar o “indício precioso”, como se daquela matéria pudesse surgir algo que não apenas escrita.

O terceiro leitor, a cada releitura, capta algo diferente e entende que a leitura “constitui uma operação sem objeto; ou que não tem outro objeto senão ela própria”, aqui a figuração toma a leitura pela leitura, ela pode mudar, a ponto de quase não precisar da configuração textual “o livro é um suporte acessório, ou mesmo um pretexto”. (CALVINO, 1979, p. 239).

O quarto objeta a subjetividade, mas não totalmente e crê que cada livro lido faz parte de um único volume, em cada estante daquela biblioteca que possui um texto lido compõe um “livro geral, cada livro particular deve se transformar, entrar em corolário, o desenvolvimento, a refutação, a glosa ou o texto de referência” (CALVINO, 1979, 239). Assim para ele cada espaço proporcionado em cada livro, tornar-se-ia um só, e assim haveria uma relação interna dentro deste mundo de um livro geral.

O leitor, o quinto, que fala após, também acredita no livro geral, contudo, pensa mais especificamente que cada leitura pode proporcionar a referência a um livro anterior que, entretanto, não consegue achar (cf. CALVINO, 1979, ps. 239, 240).

O sexto leitor crê ser mais importante o momento antes da leitura, no qual é possível que o “título” baste “para acender” nele “o desejo de um livro que talvez não exista” (CALVINO, 1979, p. 240). As antecipações são problematizadas por este tipo de leitor, porque suas inferências resultam em outro texto, que não diz respeito ao livro lido.

O leitor que ocupa o lugar do número da perfeição comenta a respeito de suas preferências pelos finais: “é o fim que conta”, mas não o acabamento qualquer e sim aquele que torna possível desde a condução do início a um local que “se delineia ao longe, nos espaços que se abrem para além da palavra ‘fim’” (CALVINO, 1979, p. 240).

E é este o receptor que gostaríamos de nos demorar um pouco mais, pois sua afirmação é colocada por último dos leitores que dão sua opinião ao personagem, não somente ocupa este lugar como também aborda algo nas páginas que estão próximas de coroar o livro. Ou seja, aquilo que ele prefere está perto textualmente, espacialmente de acontecer. Seria o *Viajante* um desses livros que conseguem fazer com que o leitor possa contemplar à distância as coisas que vão além da palavra fim? Parece que nestas palavras do leitor caberiam outros significados, o que está depois da palavra fim? Outros livros? Novas narrativas? Leituras diversas a partir do mesmo livro? Ou, quem sabe a fronteira entre o espaço em que se constrói a narrativa e o mundo-não-escrito: mais abrangente, além e fora do universo escrito. Talvez espere que “ao romance a ser lido” se superponha “um romance a ser vivido” (CALVINO, 1979, p. 33).

O Leitor nesta reunião de personagens com gostos distintos sobre a leitura, também dá sua opinião a respeito, embora suas afirmações pareçam um pouco magoadas:

Senhores devo declarar-lhes inicialmente que, nos livros gosto de ler o que está escrito e nada além; integrar os detalhes no todo; considerar algumas leituras como definitivas; não misturar um livro com o outro; separar o que cada um tem de adequado e de novo; mas o que eu mais gosto é de ler um livro de cabo a rabo. Entretanto, há algum tempo, tudo sai errado; tenho a

impressão de que só existem no mundo histórias que ficam em suspenso e se perdem no caminho. (CALVINO, 1979, p. 240).

Destarte, responde a cada um dos leitores com seu gosto quase contrário, ele gosta de ler o que está escrito e não usar poucas linhas para reflexão ou de ter a leitura pela leitura; cada livro para ele é distinto, ao invés de entrar para a lista do livro geral. No final do trecho indicado, “tenho a impressão que só existem no mundo histórias que ficam em suspenso” (CALVINO, 1979, p. 240), sua afirmação nos faz pensar em algo que ali não está escrito, entendemos que a morte interrompe muitos planos que poderiam estar na sequência correta de nossos sonhos, às vezes, planejamos coisas que acabam não acontecendo, estas são narrativas em suspenso, retomadas, interrompidas, perdidas no caminho.

No *Viajante* há alguém que pode afirmar usando o nome *eu* e que, contrariamente por sua vez, consegue negar sua definição. A voz afirma:

O autor [...] sem ter a intenção de falar de si, decidiu chamar “eu” à sua personagem somente para subtraí-la à vista, para não ter de nomeá-la nem descrevê-la, já que toda denominação, toda qualificação a definiriam melhor do que este pronome [...]. (CALVINO, 1979, p. 19)

Esta citação é uma complicação do eu que fala na narrativa, o autor decide nomear-se pelo pronome *eu* para desviar o leitor da descrição de si, mas outras palavras o definiriam melhor do que esta duas letras. Estas pequenas linhas, fazem pensar. Em primeiro lugar por que, a palavra *eu* rotula – eu não posso ser você, um imperativo categórico –, sendo assim, ela descreve, significa.

Em segundo lugar, contrariamente, qualquer outra denominação ou qualificação definiriam melhor o personagem do que a palavra utilizada, a intenção é paradoxal: meu personagem será chamado pelo pronome *eu*, mas não tenho a “intenção de falar de” mim assevera. Contudo, mesmo não tendo o desejo de falar de si, o autor afirma “pelo simples fato de ter escrito a palavra ‘eu’, o autor está tentando a pôr neste ‘eu’ um pouco de si mesmo, um pouco daquilo que sente ou crê sentir” (CALVINO, 1979, p. 19). Por um lado sua representação está na palavra *eu* e de outro não está, sendo assim uma intenção de ser algo que não é, na qual o autor investe alguma coisa sua.

Com estas palavras que negam e afirmam, o autor parece problematizar a sua própria figura e das (in) certezas irônicas que permeiam a existência do “eu” que fala no romance. E o autor/narrador/personagem/leitor fazem parte do mundo literário em *Se um Viajante numa noite de inverno* (CALVINO, 1979).

Voltamos à citação do livro de Calvino (1979) já referenciada, ali está um *eu*, mas que já não é mais o *eu*. Este se nega e para que haja a narrativa, projeta dentro dela algo que não irá representar em completude. Este vazio existencial ou ainda esta negação da representação poderiam ser ironizados pelas figuras do *escritor produtivo* e do *escritor atormentado* do diário de Silas Flannery. Ambos desejam ser lidos pela leitora e põem-se a escrever como o faria o seu *oposto*, há portanto uma leitora ideal, o próprio texto literário só se faz como tal por causa de uma leitora: “admitindo-se que a escrita chegue a ultrapassar as limitações do autor, ela continuará a não ter sentido exceto quando é lida por uma pessoa singular” (CALVINO, 1979, p. 167), não é a perda do *eu* em si que interessa mas a valorização deste *você* que lê.

Com evidência Silas Flannery sente “uma pontada dolorosa” ao conversar com Ludmilla, pois para ela o escritor é “apenas uma energia gráfica impessoal” (CALVINO, 1979, p. 179). Vemos, portanto, a ironia do vazio existencial quando há um escritor na narrativa que sente dores no mundo escrito por causa de uma leitora que está no escrito, mas ambos são desta escritura e manipuláveis por um autor-empírico de fora deste mundo.

Sobre o *eu* que fala no romance e o *você* que o lê e age como personagem na história, Italo Calvino problematiza:

Não creia que o livro o perde de vista, Leitor. O “você” que se transferiu para a Leitora pode de uma frase para outra voltar a referir-se a você. Você permanece sempre um dos vocês possíveis. Quem ousaria condená-lo à perda do você, catástrofe não menos terrível que a perda do eu? Para que um discurso na pessoa do você se torne um romance são necessários ao menos dois vocês distintos e concomitantes, que se destacam da multidão dos ele, ela, eles. (CALVINO, 1979, p. 141)

O Leitor está apaixonado pela Leitora e visita seu lar, então o foco narrativo passa a ser os livros e hábitos dela em relação à leitura. O Narrador/eu/voz narrativa que fala no texto afirma as palavras citadas e lembra que a palavra *você* tanto poderia indicar a Leitora transferindo-se a ela, como voltar a ele, sendo ele

continuamente um “dos vocês possíveis” (CALVINO, 1979, p. 141). Não haveria, assim, *um* leitor para esta ocasião, mas muitos poderiam ser alcunhados de você, embora em nenhum momento devemos esquecer que o *você* da história é o Leitor, mas que na constante repetição de verbos conjugados na segunda pessoa, parecem um convite de que o leitor-não-personagem também seja um personagem, faça parte deste processo de significação.

No mesmo trecho a discussão também alcança a perda deste “eu” e do “você” e novamente perguntamos quem seriam os “eus” e os “vocês” da narrativa – muitos e irrepresentáveis que se destacam do meio da multidão de eles, talvez até mesmo inexistentes, pois estamos ainda analisando o mundo escrito em sua apropriação da linguagem.

Umberto Eco, nos seus *Seis passeios pelos bosques da ficção* explica como alguns leitores, em seguida da leitura ficcional – resultado da apropriação da linguagem –, lançam-se na procura de elementos do mundo em que vivemos e descobrem que, às vezes, há falhas nas descrições literárias, isto é, nem tudo corresponde exatamente e afirma:

Na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são, com efeito, “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade. (ECO, 1994, p. 91)

Assim, a Literatura nos leva a um espaço irreal (com personagens com histórias fictícias, em lugares inventados) que fala *a sua própria verdade*, pois ao falar isto não alcança a abrangência desta verdade (uma vez que a própria linguagem, o signo, não é o objeto representado), por conseguinte converte o sentido em um dos sentidos.

Longe de ser um autor com tom categórico a respeito da *existência* deste *eu* e deste *você* da narrativa, Italo Calvino pergunta ao seu próprio personagem:

Na verdade, a visão mesma dos livros de Ludmilla o reconforta. A leitura é solidão. Ludmilla lhe parece protegida pelas valvas do livro como uma ostra em sua concha. [...] Mas nesse caso o que você procura aqui? Procura penetrar em sua concha, inserir-se entre as páginas dos livros que ela está lendo? Ou, ainda, a relação entre Leitor e Leitora consiste na relação de duas conchas separadas que só podem comunicar através de uma confrontação parcial de experiências exclusivas? (CALVINO, 1979, p. 141)

A partir destes questionamentos podemos pensar que o personagem que ali é descrito não está completo, ele precisa compartilhar, ele precisa da Leitora, da mesma forma que este *eu* e este *você* fora do espaço literário são outros, com diferentes anseios que mudam, cuja linguagem não conseguiria captar todas as nuances sem ficar abarrotada irremediavelmente como um navio a soçobrar.

Com relação ao espaço, Italo Calvino aborda no *Viajante* que:

É inútil dizer-me que não há mais cidades de província, que provavelmente jamais as houve: cada lugar se comunica instantaneamente com todos os outros, não experimentamos isolamento a não ser no trajeto de um lugar a outro, isto é, quando não estamos em nenhum lugar. (CALVINO, 1979, p. 20)

Ao tentar representar uma cidade de província em que o personagem estivesse, o autor elabora um discurso contrário de que talvez elas jamais houvessem existido, assim como o seu *eu* é construído na narrativa como múltiplice. Aqui o espaço não se referencia a nada fora dele, mesmo com sua estação de trem, seu habitantes comuns, pois estes elementos se perdem na pluralidade daquilo que pode ser que pretendesse representar.

Mais a frente, no diário de Silas Flannery, o autor traz para a discussão detalhes deste mundo literário e sua não-resolução:

Algumas vezes penso na matéria do livro a escrever *como* em algo que já existe: pensamentos já pensados, diálogos já proferidos, histórias já acontecidas, lugares e atmosferas já vistas; o livro *devia* ser o equivalente do mundo não-escrito, traduzido em escrita. De outras vezes, em troca, creio compreender que entre o livro e as coisas que já existem não pode haver senão uma *complementaridade*: o livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não-escrito: sua matéria, o que não existe nem poderia existir, salvo quando escrito, e do qual se experimenta obscuramente a falta, em sua própria qualidade de *coisa incompleta*. (CALVINO, 1979, p. 163, *grifo nosso*)

Por conseguinte, o mundo literário teria a conveniência de uma possível intenção de tentar representar o não-escrito, pelas palavras citadas, ser o equivalente ou complementar na escrita este mundo maior abrangente. O que ocorre é que neste campo do desejo, o escrito traria a “contraparte do mundo”: sua não existência e sua falta de completude. Mais uma vez este mundo literário traria os traços apagados do irrepresentável da experiência humana em seus “pensamentos

já pensados, diálogos já proferidos, histórias já acontecidas, lugares e atmosferas já vistas” (CALVINO, 1979, p. 163). E as figurações do leitor presente nos livros nos fazem entender que o leitor-empírico do mundo-não-escrito é diverso e não pode ser captado e a atividade leitora diz respeito a muitos pormenores e conveniências.

3.2 O leitor e o suspense: inferências

No subcapítulo anterior tratamos das ocorrências que dizem respeito à figuração do leitor e sua atividade leitora em alguns trechos do *Viajante* e nos servimos de uma perspectiva de análise que parece diferente da que se seguirá, por conta da dificuldade em representar, espírito do capítulo anterior e entendemos esta menção como a dificuldade em captar um leitor-modelo. Porque dos oito leitores que estão na biblioteca, só um é o protagonista do livro, este é o Leitor-personagem.

O romance do *Viajante* “diz respeito à presença do leitor na história” (ECO, 1994, p. 7). Mesmo em meio aos enredos de algumas das narrativas apresentadas, a voz fala com o Leitor (cf. CALVINO, 1979, p. 19, 35). E o Leitor-modelo segundo Eco é aquele que segue as estratégias textuais do autor-modelo e que para

identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o *autor* queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros. (ECO, 1994, p. 33, *grifo nosso*).

É pertinente entender, portanto, que a palavra “autor” utilizada nesta citação se refere ao autor-modelo e não ao autor-empírico, uma vez que para Eco este não importa no trabalho de interpretação do texto literário (cf. ECO, 1994, p. 17). Se queremos agir como leitores-modelo maduros é necessário entender o que esta estratégia textual queria de nós.

Umberto Eco afirma que “há duas maneiras de percorrer um bosque”, a narrativa é entendida neste viés como bosque, “a primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de

chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria)”, este primeiro modo de passear pela narrativa refere-se ao leitor-modelo de primeiro nível, aquele “que quer saber muito bem como a história termina”, a outra maneira indicada é “andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não”, este segundo modo de passear é ligado ao leitor-modelo de segundo nível, o que se pergunta “que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 1994, p. 33). Assim, entendemos que enquanto o leitor-modelo de segundo nível diz respeito aos que relem a narrativa, o primeiro é aquele que está preocupado com sua linearidade e desenvolvimento.

Destas duas leituras – ler e reler –, lembra-nos Jouve que a leitura linear é “inocente” e a releitura neste contexto é “experiente” (JOUVE, 2002, p. 28). Estes aspectos já foram citados anteriormente, mas o que Jouve nos lembra é que a “leitura linear é a mais respeitosa das regras do jogo, não é necessariamente a mais interessante” e reconhece que o texto não é composto apenas de uma “superfície”, mas também de um “volume” (JOUVE, 2002, p. 29).

O oitavo leitor, o Leitor-personagem, é aquele que está preocupado com a *superfície* da narrativa, ele explana seu desejo quando afirma que nos livros ele “gosta de ler o que está escrito e nada além” e o que ele “mais gosta é ler um livro de cabo a rabo”, o romance como é apresentado no *Viajante*, deixa-lhe a impressão que “de que só existem no mundo histórias em suspenso e se perdem no caminho” (CALVINO, 1979, p. 240). Para este leitor quando entra em contato com a editora, um manuscrito é-lhe apresentado *Olha para baixo na espessura das sombras*, que começa assim: “foi em vão que puxei a boca de plástico: mal ela chegava ao pescoço de Jojo, a cabeça ficava de fora” (CALVINO, 1979, p. 99). Assim, a narração se principia com um corpo inerte dentro de um saco plástico, assassinato? Segundo Eco:

Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. [...] Essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual [...]. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha [...]. (ECO, 1994, p. 12)

Deste modo, um corpo num saco plástico nos leva a antecipar e projetar que houve um assassinato, a não ser que sejam médicos legistas, e o que se segue é inserção de uma fala fria do narrador-personagem “quando conseguirei me livrar de você, Jojo?” (CALVINO, 1979, p. 99). Pode ser, assim, que a hipótese de assassinato nesta projeção e antecipação do que irá ocorrer seja mais adequada para quem não leu o texto inteiro. Quando seguimos a leitura entendemos que os problemas nestes primeiros parágrafos apresentam-se como sendo caracterizados pela “infelicidade” de não terem “conseguido arranjar um segundo saco de plástico razoavelmente grande” (CALVINO, 1979, p. 100) e o como eles conseguiriam “se livrar” do corpo.

O que ocorrera que levou o personagem a cometer assassinato? Poderia ser a pergunta que segue, o espaço é Paris e a razão por não encontrar lugar para esconder o morto é que “podem-se perder horas procurando um lugar cômodo onde queimar um cadáver” (CALVINO, 1979, p. 100). O leitor de primeiro-nível poderia estar sendo envolvido pelos detalhes acrescentados a trama: uma personagem traidora, Bernadette, e em meio a cena de suspense, em que o par tenta despejar o corpo no rio e dois policiais observam o que farão, segue a narração.

O narrador-personagem diz: “imediatamente, Bernadette e eu nos pusemos a lhe dar grandes tapas nas costas”, após fala ao corpo morto “vamos, meu velho, vomite as suas tripas” (CALVINO, 1979, p. 100). O assassino disfarça, entretantes, “o gás que incha o ventre dos cadáveres” sai com barulho e os policiais se torcem de rir. É como se na visão dos policiais ali estivesse alguém aparentemente bêbado ou passando mal e os personagens conseguem sair ilesos de uma condenação por assassinato naquele momento. Outro momento do romance que podemos entender como um momento de suspensão é quando Bernadette e o narrador-personagem se envolvem em uma cena de sexo com o corpo inerte na parte de trás do carro (cf. CALVINO, 1979, p. 105 e 106). Assassinato, traição, sexo, intrigas parecem ser o tema desta narrativa, por conseguinte, entendemos que estes assuntos, com o qual o texto gira em torno, enredam o leitor-modelo de primeiro nível a seguir e entender qual o desfecho do enredo.

O final não poderia ser menos abrupto: os personagens se livram do corpo atirando-o do último andar do edifício, no entanto quando descem ao térreo, três homens estavam lá, “com as mãos nos bolsos”, despreocupados? É dito “olá,

Bernadette”, ela responde. Ela os conhecia, concatena o narrador, e o romance termina em uma sequência de perguntas e respostas, sendo a última uma ironia. O narrador havia afirmado que o saco estava vazio, um dos homens averigua e “tira de dentro um sapato de verniz preto com gáspea de veludo”, o sapato fora de moda do morto (CALVINO, 1979, p. 109 e 99). Era a polícia? Se fosse a *lei* por que e como conheciam Bernadette? Um trio comparsa do assassinado ou da traidora?

Estas projeções não podem ser respondidas por que materialmente o texto termina sem dar explicação destes termos e do que acontecera aos personagens. Com estes trechos tentamos provar quais elementos enredariam o leitor preocupado com o desenvolvimento da narrativa. No entanto, o que poderia o leitor-modelo de segundo nível retirar deste texto?

Quem sabe poderia pensar nisto: um narrador-personagem em primeira pessoa, esta estratégia nos lembra de que é o testemunho e visão dele a partir dos fatos, não há como saber por meio da narrativa se Bernadette, por exemplo, estava do lado dele tão ingenuamente, queremos dizer que sua opinião e pensamentos não podem ser conhecidos por nós.

Outro expediente utilizado neste romance iniciado é sua estrutura, as coisas são apresentadas aos poucos, um assassino, uma comparsa, repentinamente o narrador começa a explicar a respeito da roupa do morto, sua riqueza, um saco plástico para acomodar o corpo que era pequeno demais e a dificuldade em se desfazer do defunto. Então, o personagem pensa em um acontecimento do passado, mas como leitores de primeiro nível queremos saber o que o levou ao assassinato. Talvez queiramos saber se ele é mais um destes para quem os *fins justificam os meios*, todavia, isto não é respondido no momento, a estrutura se desvia disso. Ocorre a inserção da morte à traição, enquanto Jojo estava em *estado de luxúria* com Bernadette. Depois a afirmação: “evoco de uma vez uma quantidade de histórias, pois quero que em torno da narrativa sintam-se a presença de outras histórias” (CALVINO, 1979, p. 104).

Uma espécie de aplicação da proposta multiplicidade que Calvino deixou em *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990c, p. 134 e 135). Na conferência que iria participar Italo Calvino apresentaria que a *multiplicidade* é uma forma que diz respeito ao romance do *Viajante*, a intenção de Calvino era:

[D]ar a essência do romanesco [os suspenses, as intrigas, o assassinato, o romance] concentrando-a em dez inícios de romance, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum, e que agem sobre um quadro que o determina e é determinado por ele. (CALVINO, 1990c, p. 134, 135)

Assim, aplicando esta proposta ao romance iniciado estaríamos diante de algo que determina e é determinado pelo núcleo comum da história: a lembrança do narrador determina o núcleo comum porque diz respeito ao fato de que seu “passado começava” a lhe pesar e que muitas pessoas tinham nele um “crédito ilimitado, material e moral” e depois disso usa a história sobre os “pais das moças do Jardim de Jade” como exemplo deste crédito que as pessoas lhe tinham (CALVINO, 1979, p. 101). Mas agora este quadro seria modificado porque estava diante de um corpo, Jojo, ele teria, portanto, a certeza que seus “passados” estariam “carbonizados” e que recomençaria do “zero”, numa tentativa de se desfazer das vidas e passados que se multiplicavam sobre ele. E a expressão utilizada por ele, “fazer voltar o contador ao zero”, se liga novamente a história quando Bernadette se dá conta de que eles estão sem gasolina (CALVINO, 1979, p. 101). Esta estrutura de multiplicidade de enredos é figurada por Calvino por meio da expressão floresta e regatos:

Mesmo se eu ponho em perspectiva o conjunto do que estou excluindo da narração principal, vejo como que uma floresta que se estende de todos os lados e não deixa passar a luz, de tal modo é espessa, uma matéria em suma muito mais rica do que aquela que eu desta vez escolhi colocar em primeiro plano, razão pela qual não está excluído que aquele que acompanha meu relato se sinta um pouco frustrado vendo que a corrente se dispersa em um sem-número de pequenos regatos, e que a ele chegam, dos fatos essenciais, apenas os ecos e os reflexos últimos [...] (CALVINO, 1979, p. 104)

Parece-nos um resumo do próprio livro, a “*mise en abyme*”, uma narração principal que se interrompe em narrativas menores, talvez mais rica ou tão rica quanto à narrativa principal, a do Leitor-personagem. A “falta de luz”, que não chega aos relatos, entendemos como a própria matéria do *Viajante* com os seus finais abruptos que não deixam que as projeções e antecipações sejam continuadas. Ironicamente a voz afirma “tampouco é impossível que eu tenha procurado este efeito ao iniciar o meu relato, ou que se trate [...] de um expediente que escolhi adotar” (CALVINO, 1979, p. 104). Estamos diante de uma estratégia, mas o narrador ou a voz que aqui fala não reconhece diretamente seu uso. Por ter muita matéria

narrativa que se desfaz em narrativas menores, a voz afirma “disponho de um relatório quase ilimitado de substância para relatar”, estando assim “em condições de manipulá-lo com desprendimento e sem pressa” (CALVINO, 1979, p. 104). A consciência de manipulação narrativa – a escrita sem pressa e a leitura que não vai direto ao foco da narrativa – é distinguida por esta voz em um romance que poderia apenas satisfazer leitor-modelo de primeiro nível e seu desejo pela continuação da história, o oitavo leitor.

Vemos, no entanto, que poderia agradar também quem entendesse os livros como o quarto leitor, para quem mesmo tendo lido um novo livro é como se progredisse na leitura de “um único livro” (CALVINO, 1979, p. 239). A multiplicidade de enredos que saem e voltam a um mesmo ponto central nos parece ser a estratégia narrativa que mais se relaciona com este livro do leitor. A técnica da *mise en abyme* é utilizada para suspender este leitor-médio e prendê-lo.

Este romance, o *Viajante*, constitui-se em uma matéria narrativa armadilha, leitores de primeiro-nível podem ser atraídos, mas porque apenas eles? O leitor de segundo nível também encontra *volume* (cf. JOUVE, 2002, p. 29) para suas análises.

Por meio do estudo de Cilene Margarete Pereira, podemos entender que “em meio às possibilidades de construir seu ‘romance de aventura’ italiano, Italo Calvino discute a relação entre público-leitor e autor e teoriza de maneira ficcional a respeito das formas narrativas” (PEREIRA, 2014, p. 18). Desta forma, este romance-armadilha também poderia se enquadrar no desejo do escritor em escrever uma aventura, segundo o resumo do artigo de Pereira:

Em “La mancata fortuna del romanzo italiano” (1995), Calvino discute as razões pelas quais o romance na Itália não se afirmara como gênero, contrapondo-o aos “destemidos e aventureiros” textos de outras literaturas. Depois de assegurar a paternidade do gênero na Itália a Manzoni, observa que faltara a este imbuir uma de suas fundamentais características: a aventura. A partir dessa constatação, Calvino pergunta como se daria, hoje, o romance de aventura italiano. O questionamento feito em meados da década de 1950 (o texto citado acima é de 1953) esboça, a nosso ver, uma resposta prática vinte e cinco anos mais tarde no romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), no qual Calvino narra a “aventura” do Leitor que se lança num emaranhado de discursos romanescos que nunca se completam. (PEREIRA, 2014, p. 1)

Assim, há uma função extratextual para que Calvino tenha escrito um romance com este forte apelo para o leitor-modelo de primeiro nível, preencher a lacuna que o gênero de aventuras na Itália deixou. Lembramos que esta pode ser uma das leituras viáveis, a floresta em que se constitui o romance contém vários caminhos, entre os passeios inferenciais que este leitor pode fazer, neste capítulo destacamos as figurações de leitor e a possibilidade de leitura tanto para o leitor-modelo de primeiro e quanto para o de segundo nível.

A resposta de Calvino a Angelo Guglielme nos traz algumas indicações desta mesma leitura, o interesse de Calvino pelo leitor médio, trata-se de um apêndice escrito em dezembro de 1979, mesmo ano da publicação do *Viajante*. Angelo Guglielme identificava os dez romances contidos no livro desta forma:

[...] 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. (GUGLIELME apud CALVINO, 1990b, p. 265 e 266)

Italo Calvino confirma esta leitura ao dizer que Guglielme “define com muita fidelidade e, sobretudo, define com precisão os dez tipos de romances” (CALVINO, 1990b, p. 265). No entanto, nesta lista falta o texto *Numa rede de linhas que se entrecruzam* que o escritor preferiu definir como algo que se constrói “como operação lógica, figura geométrica ou jogo de xadrez” (CALVINO, 1990b, p. 267). Angelo Guglielme em seu texto disparou “Será que Calvino, mesmo inconscientemente, executa por meio de Ludmilla um trabalho de sedução [...] dirigido ao leitor médio” este “que afinal é o verdadeiro leitor (e comprador) do livro de Calvino?” (GUGLIELME apud CALVINO, 1990b, p. 269). A crítica não poderia ser mais ferrenha, dizer que o leitor de Calvino é um leitor médio é como sustentar que o texto não contém mais do que matéria romanesca que interessa o leitor a terminar a narrativa, mas já vimos por meio das reflexões aqui realizadas que as principais discussões do mundo literário também estão vaporizadas ao longo do texto.

A resposta de Calvino a Angelo Guglielme é simples, direta e provocativa: “O que não consigo aceitar nesse discurso é o *mesmo inconscientemente*”, estava com

estas palavras rompendo com quaisquer afirmações de que o leitor-médio ser protagonista da história fosse uma intenção não proposital. Uma vez que o escritor pôs o Leitor como protagonista, afirma com isto que sabia o que estava fazendo e prossegue: “Não esqueço nem por um minuto (dado que vivo de direitos autorais) que o leitor é o *comprador* e que o livro é um objeto que se vende no mercado” (CALVINO, 1990b, p. 269). Isto nos faz lembrar, posto que, fale também a um público especializado (que sabe da “*morte do autor*” e das funções do leitor, das leituras acadêmicas etc.) o *Viajante* ironiza o próprio leitor e sua atividade de leitura. Afinal, ele é o comprador, além de ser reflexivo, jogador e preenchedor de lacunas. Isto é irônico como as demais partes do *Viajante*. Talvez o resumo da obra não seja o leitor que persegue leituras interrompidas, mas o leitor que dá voz à narrativa e ainda do livro como objeto comprado. No entanto, este é um argumento circular que nos leva ao detentor dos direitos autorais: o autor e a editora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O autor Silas Flannery assume “como eu escreveria bem se não tivesse aqui!” (CALVINO, 1979, p.162). Não podemos esquecer que a figuração é irônica quando este afirma “se eu fosse apenas uma mão [...] e começasse a escrever... Mas o que faria essa mão se mover? A multidão anônima? O espírito dos tempos? O inconsciente coletivo?”, ao que o escritor responde “não sei” (CALVINO, 1979, p. 163), se não sua ausência, uma ênfase do leitor.

Este romance-armadilha (cf. CALVINO, 1979, p. 120) nos sugere bem mais que a morte do autor, sua ausência ou como diria Foucault “as marcas demasiado visíveis do autor” (cf. FOUCAULT, 2009, p. 40). É possível entrever, também, as figurações de leitores e suas afirmações sobre a leitura.

Entre estes, há os que valorizam o texto pelo texto, outros que não precisam dele a não ser como trampolim para algum resultado distinto.

Chegamos à conclusão quase irremediável de que no espaço literário também o leitor, em sua representação, pode ser incompleto. Sendo uma figura em transformação, um viajante, muitas vezes, sem nome, sem endereço fixo em uma noite de inverno esfumaçada, que impede que os traços reconhecíveis sejam identificáveis.

Deste reflexo que pode ser apenas a contraparte, precisamos pensar ainda que o leitor do mundo não-escrito tem várias formas de lidar não somente com a Literatura, mas também na leitura, isto quando passado para a escrita se torna produto diverso.

Não podemos esquecer que nossa experiência com a leitura também é irrepresentável, às vezes somos leitores de primeiro nível, às vezes de segundo, queremos ser o Leitor-protagonista ou mesmo queremos contar nossa narração das cidades esfumaçadas ao imperador.

À pergunta que guia esta dissertação: “Quem é o autor?”, o *Viajante* problematiza a ideia de que não importa quem fala ao trazer a figura de Silas Flannery (cf. CALVINO, 1979, p. 163). Este autor que não pode negar a existência de um corpo por trás da mão e esse “ser” constituído que afirma “Somente quando me for natural utilizar o verbo ‘escrever’ impessoalmente” isto resultará em poder “esperar através de mim se exprima alguma coisa menos limitada que a individualidade do homem singular” (CALVINO, 1979, p. 167). Nesta perspectiva, quando o autor puder escrever de forma impessoal poderá conter e expressar algo além de sua subjetividade. Ademais, Calvino “gostaria que cada livro que” escreve “fosse o primeiro, queria que a cada vez” seu “nome fosse o de um escritor novo” (CALVINO, 2015, p. 123) e esta é uma das regras com a qual o autor se aplicou ao escrever o *Viajante*, a criação de autores apócrifos para escritos apócrifos com os quais a autoria é questionada (cf. CALVINO, 2015, p. 125).

Estes escritos apócrifos de diversos leitores imaginários contribuem para criar uma multiplicidade de métodos interpretativos, a respeito disso Calvino declarou:

[Os] livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1990b, p. 131)

Não é este uma forma de vermos o *Viajante* um texto armadilha da realidade bem como dos métodos interpretativos existentes? Cremos que sim.

Entendemos, portanto, que submeter o *Viajante* à perspectiva da teoria é um problema que tende a demonstrar sua complexidade de discursos e não simplificar as questões relativas ao *autor* e ao *leitor*. O que nos leva a pensar que Italo Calvino conseguiu formar um texto, cuja interpretação nenhum método exclusivo é suficiente. Dizer que a *morte* do autor é a perspectiva mais eficaz, o melhor método, porque o *Viajante* contém uma narrativa sobre o leitor, e o nascimento do leitor paga-se com a morte do autor (BARTHES, 2004), é negar e simplificar que Italo Calvino também era alguém que conhecia tais argumentos (por ser contemporâneo dos discursos sobre a morte do autor e também pelo intertexto que a fala de Hermes Marana faz com a pergunta de Beckett trazida por Foucault em *O que é um autor?* – FOUCAULT, 2009, o que nos parece um argumento a favor de que estas discussões fazem parte do repertório do autor), é fechar os olhos e teimar que não interessa o jogo de *contraintes* isto para a leitura ou ainda o desejo de multiplicidade. No entanto, se entendermos a “morte do autor” literalmente como seria a nossa leitura, se não houvesse Barthes, Foucault contemporâneos de Italo Calvino, como entenderíamos o *Viajante* com o que relacionaríamos o texto? Apenas com ele mesmo? E o texto acadêmico? Simplificaria que a “morte do autor” é algo que podemos comparar com diversas passagens no texto do *Viajante*, mas a certeza de que isto fazia parte do repertório do autor é improvável? Todavia, as palavras no texto teriam surgido do acaso?

Como nos lembra Compagnon “toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção”, seja ela do autor ou leitor, “se a intenção do autor é negada, uma outra intenção toma seu lugar”, quando extraímos uma obra “de seu contexto literário e histórico, e” damos-lhe “uma outra intenção (um outro autor: o leitor)”, resulta em “fazer dela uma outra obra, e não mais a obra que interpretamos” (COMPAGNON, 2001, p. 95). Em contrapartida, quando “invocamos as regras

linguísticas, o contexto histórico, assim como a coerência e a complexidade, para comparar interpretações, invocamos a intenção” (COMPAGNON, 2001, p. 95), ora, estes temas falam de um universo em que autor-empíricos vivem.

Se entendermos a “morte do autor” radicalmente deveríamos também excluir qualquer contextualização bibliográfica e linguística, porque elas evidenciam o momento em que o autor escreveu. Verificamos por meio do estudo apresentado por esta dissertação as demais nuances e o que a “morte do autor” abrange: uma crítica ao autor como “muleta” do leitor não faz o texto mover suas “engrenagens”.

Nesta dissertação, analisamos um pouco do contexto histórico de Italo Calvino, a partir dos discursos de Barthes e Foucault que viveram em um período muito próximo ao de Calvino e a complexidade das diversas declarações paralelas também foram conclamadas para este estudo.

Portanto, lidar com o leitor, figura do *Viajante*, à luz da teoria é problematizar e relacionar este com os escritos, mas este romance-armadilha pode prender os desavisados.

As editoras também são locais privilegiados quando o assunto é *o que o autor disse antes e após a publicação de sua obra x*, o livro *Mundo escrito e mundo não escrito* (CALVINO, 2015) possui uma sequência de artigos, entrevistas e conferências realizadas por Italo Calvino, dentre as quais destacamos um artigo de 1983 com o mesmo título do livro, uma conferência lida na “Universidade de Nova York como ‘James Lecture’” no mesmo ano de 1983 (CALVINO, 2015, p. 105). Calvino afirma pertencer a uma porção da humanidade “que passa boa parte de suas horas de vigília em um mundo especial, um mundo feito de linhas horizontais” (CALVINO, 2015, p. 105), o mundo escrito é apresentado como produzido por palavras, parágrafos e sua sequência, um “mundo que pode ser muito rico, quem sabe até mais rico que o mundo não escrito” (CALVINO, 2015, p. 105) e que requer um “ajustamento especial para se situar dentro dele” (CALVINO, 2015, p. 105).

O autor reafirma o papel de sua literatura ao confirmar o de seus leitores, o texto literário contém regras em sua escrita que precisam ser respeitadas, e esses podem reconhecer como mundo escrito àquilo que a linguagem traz aos diversos textos.

O Leitor-personagem do *Viajante* deseja continuar a leitura de romances que não lhe são dados, antes um novo texto lhe é reservado, na editora o livro está “sob

a forma de matéria bruta, peças de reserva, engrenagens para desmontar e remontar” (CALVINO, 1979, p. 111) e isto ameaça com o “temor de ter passado também para ‘o outro lado’” e de ter “perdido esta privilegiada relação com o livro que é só do leitor” (CALVINO, 1979, p. 111). Este privilégio tem que ver com o “poder de considerar o que está escrito como alguma coisa finda e definitiva” (CALVINO, 1979, p. 111). Em contraposição a esta ideia o livro é confeccionado na editora, sabe-se lá por quantas provas alguns livros passam antes de ter sua impressão final e sua publicação.

Este desejo inocente de uma “leitura inocente” como chamou Italo Calvino (cf. CALVINO, 1979, p. 111) é uma possibilidade que pode reconfortar o leitor, uma vez que o editor Cavedagna ainda mantém o mesmo desejo mesmo dentro destas fronteiras editoriais.

Italo Calvino quatro anos após a publicação do *Viajante* declara:

Enquanto espero que o mundo não escrito se esclareça a meus olhos, há sempre uma página escrita ao alcance da mão, na qual posso tornar a mergulhar; e é o que logo faço, com a maior satisfação: pelo menos ali, ainda que só consiga entender uma pequena parte do conjunto, posso cultivar a ilusão de estar mantendo tudo sob controle. (CALVINO, 2015, p. 106)

Espera-se que edição após edição o livro permaneça o mesmo, que daqui cinquenta anos as palavras “você vai começar o novo romance de Italo Calvino [...]” (CALVINO, 1979, p. 9), posto que carcomido pelo tempo, a junção das palavras permanecerá a mesma, talvez não o significado que delas advém, mas a sequência esteja ali segura e firme. O desejo de Italo Calvino é reconhecido por ele como uma ilusão cultivada de que neste campo tudo esta sob controle, assim como o Leitor que considera o escrito como algo findo e definitivo (cf. CALVINO, 1979, p. 111). É possível conviver com uma dúvida das que são passíveis de ser levantadas pelos diversos textos literários, mas conviver com o mundo não escrito com suas “inumeráveis circunstâncias que escapam” ao nosso entendimento é mais humano, assim como Calvino faz, “suspender o juízo” sobre tais coisas o que pode de alguma forma nos aliviar (cf. CALVINO, 2015, p. 106). Por outro lado, o autor fala a respeito de uma realidade outra proporcionada pelo mundo escrito: aquilo que é lido, no momento da leitura, ocorre apenas nos livros. Em contraposição, o mundo não

escrito “jamais deixa de surpreender” de “assustar” e “desorientar” (CALVINO, 2015, p. 106).

Outra temática desta dissertação revela a editora e sua dupla face: publicadora real de livros do mundo escrito, o autor empírico e modelo, a voz narrativa e seu tom ora coletivo, ora singular, o narrador que pode ser confundido com o autor, o leitor que é o você da narrativa. Todas estas categorias estão representadas no livro do *Viajante*, esfumaçadas, vaporizadas e ambíguas. A “morte do autor”? Uma metáfora. O livro? Um romance de romances.

O *Viajante* é o resultado de muitas das reflexões de Calvino dentre elas a discussão da Literatura e Matemática proporcionados pela OULIPO. A análise combinatória fazia parte destas reflexões e Calvino vê este jogo combinatório com bons olhos ao declarar que ele “ultrapassa o plano dos conteúdos” e seu “objeto de discussão” proposto é “a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor” o que é a “problemática mais árdua da narrativa contemporânea” (CALVINO, 2009, p. 199) e neste caso, Italo Calvino amplia a questão das narrativas orais e as fábulas para a literatura. Entendemos que a questão autor/narrador ou voz narrativa e o leitor – assuntos desta dissertação – são, portanto, a temática mais complexa da contemporaneidade e os escritos de Calvino – neste caso o *Viajante* – relatam este processo e problematizam estas relações ao longo do livro.

O escritor francês Genette afirma e salienta ainda mais a discussão autor/obra/leitura:

[N]ão digo que seja necessário saber disso [sobre a homossexualidade de Proust e sua semi-ascendência judaica]: digo apenas que aqueles que sabem não leem da mesma forma que aqueles que não sabem, e que aqueles que negam essa diferença estão zombando de nós”. (GENETTE, 2009, p. 15)

Parafraseando esta citação a partir do *Viajante* poderíamos pensar que desconsiderar aquilo que Italo Calvino disse sobre a sua obra, seus escritos e conferências e a participação na OULIPO fariam deste trabalho um produto diverso, dizer que estes dados são irrelevantes é zombar do trabalho do leitor que relaciona o texto do livro com os demais textos de fora deste.

Nestas considerações finais, ainda gostaríamos de destacar o caráter subjetivo desta dissertação, afinal, fazemos parte do programa do *Mestrado em*

Linguagem, Identidade e Subjetividade e nossa linha é Subjetividade, Texto e Ensino. Analisando a escolha de *Se um viajante numa noite de inverno* vemos que tivemos conteúdo principalmente para duas áreas de nossa linha: a Subjetividade e o Texto. Em primeiro lugar, a subjetividade direta ou indiretamente discutida quando pensamos na realidade autor frente ao texto literário e estes ligados ao leitor. Juntamente à questão do *estilo* que surgiu quando percebemos o tom irônico que a narrativa contém e marca pessoal de Italo Calvino. Em segundo lugar, o texto e sua relação com as demais instâncias humanas: os autores e os leitores.

Este trabalho sobre o *Viajante* não está acabado pretendemos continuar nossa pesquisa pensando ainda no mesmo livro, desta vez, temos algumas possíveis linhas para discussão posterior: seria o leitor um jogador que move a máquina textual apenas no *Viajante*? Como ocorre esta figuração no livro *Nossos Antepassados*, anterior a este período em que Calvino escreveu suas principais obras e mais aclamadas? Ou ainda gostaríamos de continuar o projeto que fez este nascer: uma análise da hermenêutica e de como a teoria literária “pós-moderna” é o resultado rebelde da análise de textos do cânon bíblico. Estas perguntas e hipóteses guiam de alguma forma nosso próximo trabalho, mas ainda precisamos refletir a respeito disto.

Referências

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O Grau Zero da Escritura*. s/d. Disponível em: <<<http://www.eduardoguerreiroloso.com/BARTHES-O-Grau-Zero-Da-Escritura.pdf>>>, acesso em 24/11/16.

BERARDINELLI, Alfonso (1991). *Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo*. Trad. Maria Betânia Amoroso. Rev. Novos Estudos. CEBRAP. N. 54, julho, 1999, pp. 97-113. Disponível em: <<http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/88/20080627_calvino_moralista.pdf>>, acesso em: 14/07/2017.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado* – discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Fábulas Italianas*. Trad. Nilson Moulin. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Lettere (1940-1985)*. A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Cronologia a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Avvertenza di Luca Baranelli. 2ª ed. Milano: Mondadori, 2001.

_____. *Mundo escrito e mundo não escrito* – artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *O barão nas árvores*. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014a.

_____. *O cavaleiro inexistente*. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014b.

_____. *O visconde partido ao meio*. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014c.

_____. *Prefácio*. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014d.

____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. São Paulo: Círculo do livro, 1979.

____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

____. *Apêndice*. In: CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990c.

____. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Disponível em: <<http://italiano.sismondi.ch/letteratura/autori/Calvino/italo-calvino-se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore-1/at_download/file>>, acesso em 25/11/16.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, s/d. Disponível em: <<<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlma/NA%20SALA%20DE%20AULA%20Candido.pdf/view>>>, acesso em 03/11/16.

CERVANTES, Miguel de. O ciumento. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas exemplares*. Trad. Darly Nicolana Scorsienchi. São Paulo: Abril, 1970. Coleção Os imortais da literatura universal, vol. 4.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto (1990). *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo Perspectiva, 2010.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7. ed. Lisboa: Nova Vega: Passagens, limitada, 2009.

FUX, Jacques; SANTOS, Darlan Roberto dos. *A contemporaneidade do OULIPO*. Rev. Estação Literária, Londrina, Volume 9, p. 250-263, jun. 2012.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALO Junior. *Conta outra*. São Paulo: Pesquisa Fapesp, 2005. Disponível em: << <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2005/09/88a91-outra-115.pdf>>>, acesso em 12/07/17.

GREENBLATT, Stephen. *Novo historicismo: ressonância e encantamento*. Trad. Francisco de Castro Azevedo. Revisão Dora Rocha. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991, p. 244 – 261. Disponível em: <<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323/1462>>>, acesso em 27/10/16.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ILÍDIO, Rone; GOULART, Natã. *A história do computador*. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/prof_ngoulart/notas_aula/AEDS1/A_historia_do_computador.pdf>>, acesso em 07/07/17.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In.: LIMA, Luiz Costa (org.) *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

JOUBE, Vicent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

MICHAELIS. *Dicionário online Italiano-Português*. Disponível em: <<<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Gj3Qq>>>, acesso em: 25/11/16.

NETO, Anselmo Pessoa. *Índice/Moldura: a técnica compositiva de Italo Calvino*. Rev. Signótica. 1: 1 - 16, jan./dez., 1995.

OLIVEIRA, Alberto de. *Textos escolhidos*. Disponível em: <<<http://www.academia.org.br/academicos/alberto-de-oliveira/textos-escolhidos>>>, acesso em: 22/11/16.

OLIVEIRA, N. C. N. *Análise combinatória*. Disponível em: <<<http://www.infoescola.com/matematica/analise-combinatoria/>>>, acesso em: 03/08/17.

OXFORD. *Dictionary Living Oxford*. Disponível em: <<<https://en.oxforddictionaries.com/definition/ethos>>>, acesso em 25/11/16.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Arquitetura narrativa e construção do leitor: uma leitura de se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Rev. Línguas & Letras Unioeste, Vol. 15, Nº 29, Segundo Semestre de 2014. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/9662/8018>>, acesso em 29/11/16.

PONCHIROLI, Daniele. Disponível em <<<http://www.ponchiroli.it/daniele-ponchiroli/>>>, acesso em 17/08/16.

PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. "metonímia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, Disponível em: <<<https://www.priberam.pt/dlpo/meton%C3%ADmia>>>, acesso em 31/08/17.

RAMOS, Juliana. *O ensaísmo presente em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino: uma teoria da leitura em um romance metaliterário*. Rev. Anu. Lit., Florianópolis, v. 20, n. Esp 1, p. 156-169, 2015.

RITA, A. *Mise en abyme*. In: CEIA, C. (Org.). *EDicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2>>. Acesso: 11/09/2017.

SEVERINO, Tatiane Aparecida da Silva; BARNI, Roberta. *Sobre um hiper-romance ou a estrutura narrativa de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. Rev. Acta Scientiarum. Language and Culture. Maringá, v. 37, n. 1, p. 57-61, Jan.-Mar., 2015.

VIEIRA, Priscila Malfatti. *Se um viajante numa noite de inverno: o romanesco e o ensaísmo em Italo Calvino*. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária)- Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2010.

WAITZ, Inês Regina. *A essência do romanesco - A materialização da teoria literária na Obra Se um viajante numa noite de inverno de Italo Calvino*. Rev. De Educação, v.8, n. 8, 2005.

WATAGHIN, Lucia. *A fortuna de Calvino na imprensa paulistana: os excessos de uma sintonia*. In: FERRAZ, Bruna et al (org.). *Calvino em jornadas*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

WORD REFERENCE. *Dizionario di lingua italiana*. Disponível em: << <http://www.wordreference.com/definizione/inconfondibile>>>, acesso em: 25/11/16.