

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE**

BRUNO BRIZOTTO

**O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DO LEITOR EM *SE UM VIAJANTE NUMA
NOITE DE INVERNO*, DE ITALO CALVINO**

Caxias do Sul
2014

BRUNO BRIZOTTO

O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DO LEITOR EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*, DE ITALO CALVINO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr. Lisana Teresinha Bertussi

Caxias do Sul
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
 Universidade de Caxias do Sul
 UCS - BICE - Processamento Técnico

B862h Brizotto, Bruno, 1990 -
 O horizonte de expectativas do Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino / Bruno Brizotto. - 2014.
 137 f. : il. : 30 cm

Apresenta bibliografia.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2014.
 Orientador: Profa. Dra. Lisana Teresinha Bertussi

1. Crítica literária. 2. Leitura. 3. Expectativa de vida. 4. Calvino, Italo.
 Se um viajante numa noite de inverno. I. Título.

CDU 2.ed.:821.131.1.09

Índice para o catálogo sistemático:

1. Calvino, Italo, 1923-1985. Se um viajante numa noite de inverno – Crítica literária	821.131.1.09
2. Leitura	028
3. Expectativa de vida	314.118
4. Crítica	82.09

Catálogo na fonte elaborada pela bibliotecária
 Carolina Machado Quadros – CRB 10/2236.

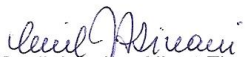
**O horizonte de expectativas do Leitor em
Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino**

Bruno Brizotto

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 15 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:



Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Lisana Teresinha Bertussi
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Maria da Glória Bordini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

AGRADECIMENTOS

À professora, orientadora e amiga Lisana, por todas as contribuições intelectuais que tanto agregaram ao meu crescimento acadêmico e pessoal, e pelo apoio incomensurável.

Ao José Carlos e à Beatriz, pais, pessoas muito importantes que sempre me incentivaram na busca pelo conhecimento e na concretização de meus objetivos.

À professora Heloísa, pelas primorosas interlocuções, as quais deram origem a este trabalho.

Às professoras Cecil e Salete, que, desde meus tempos de Bolsista de Iniciação Científica, contribuíram com seus ensinamentos para que a minha jornada acadêmica e pessoal fosse a mais profícua possível.

Ao professor e amigo José Clemente Pozenato, pelas inesquecíveis aulas de Literatura.

Aos meus amigos, pelo incentivo constante.

À CAPES, pelo subsídio financeiro que oportunizou a dedicação integral ao Mestrado.

Espero que meus leitores leiam em meus livros algo que eu não sabia, mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que eles não sabiam.

Italo Calvino

O leitor deixou de ser parte relativamente passiva. A criação literária é a soma do escrever e do ler, sem a leitura não existe o fenômeno literatura, porque não se cumpre o seu destino.

Fernando Namora

A story is not like a road to follow... it's more like a house. You go inside and stay there for a while, wandering back and forth and settling where you like and discovering how the room and corridors relate to each other, how the world outside is altered by being viewed from these windows. And you, the visitor, the reader, are altered as well by being in this enclosed space, whether it is ample and easy or full of crooked turns, or sparsely or opulently furnished. You can go back again and again, and the house, the story, always contains more than you saw the last time. It also has a sturdy sense of itself of being built out of its own necessity, not just to shelter or beguile you.

Alice Munro

RESUMO

Escrito pelo ficcionista e ensaísta italiano Italo Calvino, e publicado pela Einaudi em 1979, *Se um viajante numa noite de inverno* é uma das mais significativas obras metaficcionalis da literatura ocidental, na medida em que seu autor desvela os mecanismos da narração, desencadeando uma reflexão sobre a prática da escritura e da leitura, bem como sobre as relações entre o escritor, o texto e o leitor dentro da própria obra literária. Assim, esta dissertação busca demonstrar como o romance *Se um viajante numa noite de inverno* opera sobre o horizonte de expectativas do Leitor – o protagonista do romance, tomando como referenciais teóricos a Hermenêutica filosófica, as Estéticas da recepção e do efeito, bem como as concepções provenientes dos estudos de região e regionalidade. São observados, nesse sentido, conceitos e categorias intrinsecamente associados ao horizonte de expectativas do Leitor, tais como experiência hermenêutica, experiência estética, lugares vazios, região e regionalidade.

Palavras-chave: *Se um viajante numa noite de inverno*. Italo Calvino. Leitor. Horizonte de expectativas. Hermenêutica filosófica. Teorias da recepção. Leitura. Região.

ABSTRACT

Written by the Italian novelist and essayist Italo Calvino, and published by Einaudi in 1979, *If on a winter's night a traveler* is one of the most significant metafictional works of Western literature, to the extent that the author reveals the mechanisms of narration, triggering a reflection about the practice of writing and reading, as well as about the relationship between the writer, the text and the reader in the literary work itself. Thus, this dissertation aims to demonstrate how the novel *If on a winter's night a traveler* operates on the horizon of expectations of the Reader – the protagonist of the novel, taking as theoretical references the Philosophical hermeneutics, the Aesthetics of reception and effect, as well as the conceptions derived from the studies of region and regionality. It is observed, in this sense, concepts and categories intrinsically associated with the horizon of expectations of the Reader, such as hermeneutic experience, aesthetic experience, empty spaces, region, and regionality.

Key-words: *If on a winter's night a traveler*. Italo Calvino. Reader. Horizon of expectations. Philosophical hermeneutics. Reception theories. Reading. Region.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS / 10

1 Italo Calvino: aspectos biográficos e escritura literária / 21

2 Hermenêutica filosófica e Estética da recepção em *Se um viajante numa noite de inverno*: diálogos entre Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss e Italo Calvino / 35

3 Teoria do efeito estético em *Se um viajante numa noite de inverno*: diálogos entre Wolfgang Iser e Italo Calvino / 63

4 *Se um viajante numa noite de inverno*: a narrativa como processo combinatório / 92

CONSIDERAÇÕES FINAIS / 122

REFERÊNCIAS / 130

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Do estudo sistemático que realizamos durante os últimos três anos sobre as principais correntes teórico-metodológicas imanentistas¹ e contextualistas² de abordagem do fato literário, foram as teorias da recepção³ (ou teorias orientadas para o leitor) que elegemos como o aporte teórico central para as reflexões que viríamos a fazer nos anos que se seguiriam. Decorrente disso são as publicações⁴ que realizamos tendo como base os estudos desenvolvidos por Hans Robert Jauss (Estética da recepção) e Wolfgang Iser (Teoria do efeito estético), e as comunicações⁵ proferidas em eventos baseadas nessas abordagens. Ao examinar tais autores e suas respectivas teses, observamos que cada um deles enfoca a questão do leitor e suas relações com o texto literário e o autor a partir de uma determinada formação teórica, condizente com a tradição teórica de seu país e das influências que recebeu de outras nações e autores; mas o ponto que os une e que justifica a sua escolha para este trabalho é o fato de atribuírem ao leitor a construção de sentidos para a obra de arte literária. Nesse sentido, o desenvolvimento de tendências orientadas para o receptor nas últimas décadas do século XX contribuiu para a consolidação do elemento “leitor” como peça-chave para os estudos literários deste século. Registremos também que o aprofundamento, em especial das teses de Jauss⁶ e Iser, levou-nos a entrar em contato com dois importantes campos da filosofia, essenciais para a evolução dos estudos literários: a Fenomenologia de Edmund Husserl (1990; 2006) e as Hermenêuticas de Martin Heidegger (2009; 2010) e de Hans-Georg Gadamer (2002; 2007; 2008; 2010).

A culminância da opção pelas teorias orientadas para o leitor dá-se com a presente dissertação, que coloca lado a lado algumas das teses desenvolvidas pelos teóricos das Estéticas da recepção e do efeito e o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, do escritor e ensaísta italiano Italo Calvino (1923-1985), publicado em 1979. Antes de elucidarmos com mais detalhes

¹ Aqui, a ênfase de nossos estudos recaiu no Formalismo (TOLEDO, 1973), no Estruturalismo (BARTHES ET AL, 1976; LIMA, 1973) e no *New Criticism* (BEARDSLEY e WIMSATT, 1983; COHEN, 1983; EMPSON, 1983; TATE, 1983).

² Aqui, nos debruçamos sobre a Sociologia da Literatura (CANDIDO, 2000; GOLDMANN, 1976), as correntes marxistas (JAMESON, 1992; LUKÁCS, 1986; WILLIAMS, 1977), o *Reader-Response Criticism* (TOMPkins, 1980) e a crítica literária feminista (FUNCK, 1994; LAURETIS, 1994; NAVARRO, 1995; SCHMIDT, 1997; SHOWALTER, 1994).

³ O enfoque recaiu nas Estéticas da recepção (JAUSS, 1979a; 1979b; 1982a; 1982b; 1983; 1994; 1995; 2002) e do efeito (ISER, 1978; 1989a; 1989b; 1996; 1999). A leitura de Ingarden (1973) também foi importante nesse momento.

⁴ Cf. Brizotto (2011; 2012b; 2013).

⁵ Cf. Brizotto (2012a); Brizotto e Bertussi (2012).

⁶ Cf. especialmente Brizotto (2013).

o núcleo de nossa dissertação, justifiquemos o percurso que nos levou a ele. Elementos basilares, ao lado das teorias da recepção, foram dois trabalhos seminais de Regina Zilberman: *Estética da recepção e história da literatura* (2009)⁷ e “Recepção e leitura no horizonte da literatura” (2008b). O primeiro auxiliou-nos em uma maior compreensão das teses de Jauss (1983; 1994); já, o segundo situou-nos no aspecto que julgamos essencial para o estudo da literatura: a ação do leitor. De acordo com Zilberman (2008b, p. 96), “a Estética da Recepção aposta na ação do leitor, pois dele depende a concretização do projeto de emancipação que justifica a existência das criações literárias.” Os trabalhos produzidos por Luiz Costa Lima, especialmente a coletânea de textos *A literatura e o leitor*, de 1979 (2ª edição lançada em 2002) e a segunda edição da antologia de textos *Teoria da literatura em suas fontes*, de 1983, também foram essenciais para que nos dedicássemos com maior afinco às teorias da recepção. Entre essas leituras teóricas, encontramos, em 2012, durante uma das várias incursões feitas na Livraria do Maneco, em Caxias do Sul, na seção de Literatura Estrangeira, o romance *Se um viajante numa noite de inverno*. O próprio título da obra já nos causara certo estranhamento na época. Buscando informações em sites da Web, como a página da Editora Companhia das Letras⁸ dedicada a esse romance, começamos a examinar a intrincada e apaixonante trama que o texto viria a nos revelar. No período em que lemos *Se um viajante numa noite de inverno* (março-abril de 2012), fase em que interagimos com o texto, concretizando o movimento dialético da leitura, reafirmamos a nossa convicção da eficiência metodológica das teorias da recepção. E, ao término da leitura, já estávamos com a decisão tomada: o então projeto de dissertação a ser submetido à banca examinadora do processo seletivo para admissão ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul teria como objeto de análise esse romance de Calvino, um dos mais proeminentes de sua escritura literária.

Dito isso, podemos afirmar, sinteticamente, que a história da moderna teoria literária apresenta três fases: a primeira, na qual as atenções estavam postas no autor, como no Biografismo do século XIX; a segunda, em que se tinha como centro das atenções o texto, como no *New Criticism*, na Estilística, no Estruturalismo, entre outros; e, uma terceira, em que se transferiu o papel de protagonista maior para o leitor, como nas Estéticas da recepção e do efeito.

⁷ Originalmente publicado em 1989. A edição que utilizamos consiste em uma 3ª impressão lançada pela Editora Ática em 2009.

⁸ Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11045>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

Observando esses três elementos, constatamos que é o leitor o menos privilegiado dessa tríade.⁹ Isso não se sustenta, já que sem ele não haveria a concretização dos sentidos que o fato literário apresenta em sua estrutura, considerando o traço dialético da leitura, ou seja, a relação entre texto e leitor, em que um atua sobre o outro. Admitindo tais asserções, o ponto que defendemos não é a referida supervalorização de apenas um desses três elementos, pois somente unidos autor, obra e leitor configuram os processos de significação que se materializam na prática da leitura. É nesse sentido que o romance *Se um viajante numa noite de inverno*¹⁰ é construído, na medida em que apresenta e tematiza, em sua tessitura textual, os três elementos citados, além das figuras do tradutor e do editor.

Desde sua publicação, em 1979, *Se um viajante numa noite de inverno* foi objeto de análise de ensaios, artigos, obras críticas, teses e dissertações. Assim, a revisão de literatura retoma alguns trabalhos de destaque.

O artigo de Malmgren (1986) discute aspectos concernentes ao tratamento que é dado à figura do leitor nesse romance de Calvino, na medida em que parte dos dois pólos que compõem a obra, a busca do Leitor pela finalização da leitura de *Se um viajante numa noite de inverno* e a inserção dos dez *incipits* que se interrompem quando começam a ficar interessantes e que também são lidos pelo Leitor. Muratore (1994) examina a mesma obra por meio da relação conflituosa entre autores e leitores. Fink (1991) leva em conta, em sua análise, algumas estratégias narrativas utilizadas pelo autor como meio para manipular a leitura que os leitores fazem do romance, mostrando, assim, que um verdadeiro jogo se constrói na obra. Habermas (2004) atenta para o fato de o autor italiano alcançar em uma única obra diversos níveis de realidade linguística. Jauss (1995), por seu turno, analisa *Se um viajante numa noite de inverno*, explorando a forma como a ficção opera em um texto eminentemente pós-moderno.

A partir de referencial teórico proveniente da Análise do Discurso, a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, Cota (2006) examina o romance de Calvino em uma

⁹ É paradigmática, nesse sentido, a posição do crítico francês Roland Barthes que, em sua fase pós-estruturalista, credita papel de grande importância para o leitor. De acordo com o autor, “o leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 2004, p. 64). O sentido de morte deve ser entendido, aqui, em nível institucional (Cf. Barthes, 2013, p. 35). Em nível textual, “de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no ‘tagarelar’).” (BARTHES, 2013, p. 35).

¹⁰ Utilizamos a edição brasileira publicada pela Companhia das Letras em 1999 e traduzida por Nilson Moulin.

perspectiva dialética, observando como as instâncias enunciativas, autor e leitor, se processam por meio da reversibilidade de papéis: o autor constrói o seu leitor e é por ele construído. Sá (2007a) mostra, através da Estética da recepção de H. R. Jauss, como *Se um viajante numa noite de inverno* concretiza a atitude de colocar o leitor enquanto protagonista do ato da leitura. Em outro trabalho (2007b), a mesma autora analisa alguns traços que fazem do romance de Calvino uma obra metalinguística. Waitz (2005), partindo do pressuposto de que Italo Calvino materializa textualmente a teoria literária neste romance, discute a mistura de papéis que se dá entre autor e leitor, os quais são situados tanto como elemento ficcionalizado como sujeito do processo de recepção. Decorrente desse processo está o questionamento da ficcionalidade do texto. O ensaio de Chaves (1997) apresenta reflexões sobre a estética contemporânea, a partir do romance de Calvino, discutindo temas como a leitura, o mundo escrito e o não-escrito, a literatura e o fora da literatura, a materialidade da obra literária. Considerando que essa obra de Calvino não só joga com as categorias de autor, obra e leitor, Querido (2011) investiga o papel que o tradutor desempenha nessa narrativa, representado pelo personagem Ermes Marana, “o qual serve não só como recurso narrativo para aumentar o grau de desconfiança do leitor como também o leva a questionar o papel do autor e do tradutor dentro do universo literário.” (QUERIDO, 2011, p. 105). Meneghello (2011), também trabalhando na seara dos estudos de tradução, discute a forma como Calvino reflete sobre a tradução de obras literárias, tendo como objeto a metalinguagem de *Se um viajante numa noite de inverno*.

O artigo de Braum (2006) analisa algumas obras de Calvino à luz dos conceitos de transtextualidade e intertextualidade, buscando relacionar esse procedimento ao conceito de biblioteca universal de Jorge Luis Borges.¹¹ A autora também destaca, a partir das obras selecionadas, “alguns tipos de leitores, os quais são definidos de acordo com o seu desejo.” (BRAUM, 2006, p. 153). Esse desejo diz respeito à forma como cada um desses leitores usufrui o ato da leitura. O estudo de Ferraz (2009) realiza uma leitura comparativa entre duas obras de Calvino, *A trilha dos ninhos de aranha* e *Se um viajante numa noite de inverno*, buscando verificar determinados traços que distinguem essas obras, como, por exemplo, técnica, estilo e temáticas. Prado (2009), por seu turno, examina como o processo de representação literária se constitui nos romances *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch.

¹¹ Cf. o conto “A Biblioteca de Babel”, incluído em *Ficções*.

A tese de Rehem (2007) discute o conceito de hipertexto aplicado a três obras de Calvino, *As cidades invisíveis*, *O castelo dos destinos cruzados* e *Se numa noite de inverno um viajante*¹². A dissertação de Vieira (2010) examina o mesmo romance sob duplo aspecto, o ficcional e o da reflexão crítica¹³, buscando “produzir uma análise do romance que fosse capaz de revelar outra dimensão do escritor: a do intelectual que, através da mediação da literatura, reflete sobre a pertinência do gênero romance em momentos diversos da cultura e da sociedade, principalmente italianas.” (VIEIRA, 2010, p. 11). A dissertação de DelConte (2003) explora a relação entre três estruturas narrativas (narrador, narratário e personagem), tendo como objeto de análise diferentes textos literários, entre eles a obra de Calvino em questão.

Obras críticas também analisam a escritura calviniana, com destaque para as citadas a seguir. Tendo como objeto de estudo doze romances de Calvino, Castro (2007) examina as características centrais dos heróis dessas narrativas, na medida em que os confronta com as “referências que o próprio autor faz a respeito deles.” (CASTRO, 2007, p. 15). Costa (2003), por sua vez, examina *Se um viajante numa noite de inverno* com o intuito de formular “uma possível teoria da leitura.” (COSTA, 2003, p. 16). Weiss (1993) constrói um painel da poética calviniana, de aspectos biográficos à explicitação de cada uma de suas fases literárias, dedicando um capítulo para *Se um viajante numa noite de inverno*. Cavallaro (2010) estuda as obras ficcionais de Calvino sob o ponto de vista filosófico desenvolvido pelo autor em seus trabalhos teóricos e críticos.

Pela revisão de literatura realizada, constatamos que foram produzidos trabalhos pertinentes, especialmente os artigos de Malmgren (1986), Muratore (1994) e Fink (1991), contudo ainda há uma lacuna a ser preenchida, expressa pelo nosso objetivo geral: analisar como o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, opera sobre o horizonte de expectativas do Leitor (trata-se do protagonista do romance de Calvino, que compra em uma livraria um romance, cujo título é o mesmo da obra empírica, e que pode, na medida do possível, representar os eventuais leitores reais desse romance, como se pode perceber pelo tratamento dado pelo narrador, que se vale da segunda pessoa narrativa (você) ao se dirigir ao Leitor), levando em consideração as teorizações desenvolvidas pelas Estéticas da recepção e do efeito, a partir de seus principais representantes, respectivamente: Hans Robert Jauss (1921-1997) e

¹² A obra apresenta esse título pelo fato de o autor ter utilizado a tradução portuguesa realizada pela Editora Vega.

¹³ Tal processo se efetiva “através da leitura e análise dos ensaios, notas, entrevistas, artigos jornalísticos do próprio escritor bem como da crítica italiana que recepcionou sua obra.” (VIEIRA, 2010, p. 11).

Wolfgang Iser (1926-2007). São teorizações que estabelecem um profícuo diálogo com a obra de Calvino em questão, conforme buscaremos demonstrar no percurso desta investigação. Além disso, no momento em que nos referimos a Jauss e Iser, faz-se necessário o exame de conceitos provenientes da Hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), tais como experiência hermenêutica, horizonte, historicidade, preconceito, os quais constituem auxílio indispensável para a análise pretendida. Registramos que textos de comentadores e intérpretes dos teóricos supracitados são também levados em conta, como trabalhos que auxiliam na construção da análise do romance de Calvino em questão. Ao lado de tais perspectivas, levamos em consideração para a efetivação desse trabalho algumas teses desenvolvidas por uma área que vem, desde a década de 1970, se destacando no que concerne à análise do fato literário: os “estudos de região e regionalidade”. Os objetivos específicos que auxiliam no desenvolvimento deste trabalho e que dão suporte ao objetivo geral são os seguintes: (a) verificar quais conceitos e categorias provenientes da Hermenêutica filosófica, das Estéticas da recepção e do efeito representam um possível diálogo com o romance de Italo Calvino selecionado; (b) examinar a articulação das categorias autor, obra e leitor; (c) evidenciar a configuração de uma região a partir do processo combinatório que se efetiva mediante as relações entre a narrativa-moldura e os dez *incipit* de romance.

Desse modo, essa investigação trabalha conceitualmente com temas como experiência estética, autor, obra, leitor, recepção, horizonte de expectativas, efeito, elementos que fazem parte do fenômeno literário. Assim, esse estudo é importante por trazer à tona um objeto de análise fundamentalmente experimental, na medida em que a história do Leitor e da Leitora, em busca da completude da leitura de uma narrativa que não se consuma, leva-os a percorrerem os caminhos de leituras de algumas narrativas que não se completam entre si, possibilitando, conforme a análise realizada procura demonstrar, diálogos com conceitos e categorias centrais das abordagens teóricas referidas.

Somado a isso, é importante registrar que a temática dos estudos estético-recepcionais ainda não obteve crédito por parte do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, tornando essa dissertação pioneira na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Regionalidade desse Programa de Pós-Graduação. Acreditamos que uma oportunidade como essa abrirá possibilidades promissoras para futuros trabalhos.

No que concerne à abordagem utilizada, valemo-nos da hermenêutica, que visa ao esclarecimento dos significados, constituindo, dessa forma, “uma propedêutica à compreensão dos sentidos” (ROHDEN, 2008, p. 50), a qual, em nosso caso, está ancorada em uma importante afirmativa de Gadamer (2008, p. 29): “Compreender e interpretar textos não é um expediente reservado apenas à ciência, mas pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo.” Entendida dessa forma, a compreensão pode ser vista como uma experiência, pois “compreender uma obra é experienciá-la.” (PALMER, 2006, p. 233). Nesse sentido, a experiência

não é um subesquema no interior do contexto da dicotomia sujeito-objecto; não é um tipo de conhecimento ahistórico, atemporal, abstracto, fora do tempo e do espaço, onde uma consciência vazia e não localizada recebe uma configuração de sensações ou de percepções. A experiência é algo que acontece aos seres humanos possuidores de vida e de história. (PALMER, 2006, p. 233)

O autor também chama a atenção para a temporalidade da experiência:

Ao investigarmos, do exterior, a estrutura da experiência, deparamos imediatamente com o carácter temporal da sua relação com expectativas que se desenrolam no passado, que se sustentam no presente e que se prolongam no futuro. A experiência [...] contradiz as expectativas, e assim é o maior dos mestres, para o qual não há substituto. Tal como a linguagem, a experiência nunca pode ser para nós um objecto e no entanto participa de um modo invisível em todos os eventos da compreensão. (PALMER, 2003, p. 233)

Vista a compreensão enquanto experiência, faz-se necessário introduzir e explicitar um conceito de fundamental importância para uma correta interpretação por parte do intérprete: o preconceito. De acordo com Gadamer (2008, p. 360), “em si mesmo, ‘preconceito’ (*Vorurteil*) quer dizer um juízo (*Urteil*) que se forma antes do exame definitivo de todos os momentos determinantes segundo a coisa em questão.” Assim, os preconceitos podem ser de dois tipos: legítimos, quando válidos, e ilegítimos, quando não-válidos, sendo descartados. O preconceito é da alçada de cada indivíduo, mas o conceito, que será depois formado, é construído socialmente, visto que o mundo que conhecemos se dá na linguagem. Portanto, necessitamos acumular preconceitos para que possamos compreender o conceito, lembrando sempre da abertura, pois quando lemos um texto ou visualizamos uma obra de arte precisamos estar “abertos”, ou seja, receptivos, acessíveis. Através da abertura reconhecemos o outro, estabelecemos relação com ele, o que resulta num processo intersubjetivo.

A importância dos preconceitos também se faz presente quando se realiza um projetar em relação ao texto:

Quem quiser compreender um texto, realiza sempre um projetar. Tão logo apareça um primeiro sentido no texto, o intérprete prelineia um sentido do todo. Naturalmente que o sentido somente se manifesta porque quem lê o texto lê a partir de determinadas expectativas e na perspectiva de um sentido determinado. A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido. (GADAMER, 2008, p. 356)

Vital para a estruturação de nossa abordagem é também a ideia de círculo hermenêutico: “o movimento da compreensão vai constantemente do todo para a parte e desta para o todo. [...] O critério correspondente para a justeza da compreensão é sempre a concordância de cada particularidade com o todo.” (GADAMER, 2008, p. 386). E completa o hermeneuta alemão: “Quando se realiza a compreensão, o círculo do todo e das partes não se dissolve; alcança ao contrário sua realização mais autêntica.” (GADAMER, 2008, p. 388). Contudo, alguém poderia indagar: o círculo é subjetivo e/ou objetivo? É Gadamer (2008, p. 388-389) quem nos auxilia com essa questão, ao afirmar que o círculo hermenêutico

não é objetivo nem subjetivo, descreve, porém, a compreensão como o jogo no qual se dá o intercâmbio entre o movimento da tradição e o movimento do intérprete. A antecipação de sentido, que guia a nossa compreensão de um texto, não é um ato da subjetividade, já que se determina a partir da comunhão que nos une com a tradição. Mas em nossa relação com a tradição essa comunhão é concebida como um processo em contínua formação. Não é uma mera pressuposição sob a qual sempre já nos encontramos, mas nós mesmos vamos instaurando-a na medida em que compreendemos, na medida em que participamos do acontecer da tradição e continuamos determinando-o a partir de nós próprios. O círculo da compreensão não é, portanto, de modo algum, um círculo “metodológico”; ele descreve antes um momento estrutural ontológico da compreensão.

A abordagem hermenêutica de Gadamer (2008) constitui, assim, réplica eficaz contra a introspecção divinatória de Friedrich Schleiermacher e a empática de Wilhelm Dilthey. Isso implica pensar no seguinte: “Não se trata, portanto, de primariamente reconstruir a intenção autoral, mas de apreender, pelo próprio texto, o clima histórico dentro do qual ela se situava.” (LIMA, 2002c, p. 86). Encontramos respaldo para tal ponto em outro escrito de Gadamer (2007), no qual o hermeneuta alemão discute a questão da *intentio auctoris*, afirmando categoricamente que “o termo ‘obra’ não significa outra coisa senão *ergon* e, como qualquer outro *ergon*, é caracterizado pelo fato de ser liberado do produtor e de sua produção.” (GADAMER, 2007, p. 79). Note-se a importância do leitor e o fato de a intenção do autor reconstruir-se pelo próprio texto, conforme salientado acima. E mais adiante escreve Gadamer (2007, p. 79):

Onde lidamos com uma obra de arte, a *intentio* por assim dizer submerge totalmente da obra e não pode mais ser buscada por detrás dela ou à frente dela. Com isso, restringe-se

o valor de todas as intelecções biográficas e histórico-genéticas em relação à obra de arte. Obras de arte são destacadas de seu surgimento e só começam a falar por meio daí, talvez para o espanto de seu criador.

Com base nas considerações feitas, podemos afirmar que não existe escolha estética que seja apenas estética e que pretenda definir-se como uma modalidade desinteressada. Somado a esses importantes conceitos filosóficos, estão presentes, na análise e interpretação da obra de Calvino, as categorias propostas pelas estéticas da recepção e do efeito. Nesse sentido, ao consideramos o intérprete como um ser histórico, que possui um determinado horizonte de expectativas e que realiza uma experiência estética em sua verdadeira forma, isto é, que leva em conta para a sua própria experiência a natureza libertadora da arte, que, por sua vez, funde os papéis transgressor e comunicativo de toda experiência estética, estará ele, o intérprete, realizando, em primeiro lugar, o verdadeiro ato da leitura, para, em seguida, efetuar a análise e interpretação da obra de arte literária. Além disso, é importante ressaltar que tanto a leitura quanto a análise serão motivadas pelo texto, conforme lembra Iser (1996), para que, a partir disso, o intérprete possa efetuar a análise pretendida. E, o analista, como o leitor, deve, no seu processo de análise, realizar previsões dos estados sucessivos do texto literário que está examinando. É aí que a hermenêutica filosófica de Gadamer e as estéticas da recepção e do efeito realizam um de seus maiores intentos: no momento em que reposicionam o intérprete, pode-se definir sua atitude em relação ao processo de construção do sentido.

Para que os objetivos propostos alcançassem sua efetivação, foram realizados os seguintes procedimentos: (a) leitura do romance de Italo Calvino, observando suas relações com as abordagens teóricas selecionadas; (b) leituras teóricas sobre as categorias autor, obra e leitor; (c) leituras teóricas e posterior análise crítica dos conceitos de região e regionalidade, observando suas relações com o ato da leitura; (d) construção de instrumental teórico oriundo das leituras realizadas; (e) interpretação do romance selecionado à luz do instrumental teórico construído.

Por fim, consideramos importante registrar que a presente dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “Italo Calvino: aspectos biográficos e escritura literária”, fornece uma apresentação do autor que constitui o foco de nossas investigações. Ao lado de uma breve exposição da biografia de Calvino, encontra-se um painel de sua escritura literária, bem como uma súmula sobre o romance em exame, *Se um viajante numa noite de inverno*.

O segundo capítulo, intitulado “Hermenêutica filosófica e Estética da recepção em *Se um viajante numa noite de inverno*: diálogos entre Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss e Italo Calvino”, apresenta o primeiro bloco de análise do romance de Calvino (1999). Aqui, valemo-nos de conceitos e categorias provenientes de Gadamer (2002; 2008) e Jauss (1979a; 1979b; 1994; 2002), com o intuito de estabelecer diálogos com o texto calviniano, processo intimamente associado com os objetivos desta dissertação. Do primeiro, são trabalhados conceitos como experiência hermenêutica, horizonte, fusão dos horizontes, historicidade e preconceito. Do segundo, são utilizadas categorias de análise, tais como experiência estética, horizonte de expectativas, historicidade (da literatura), efeito e recepção. A leitura é entendida, assim, enquanto experiência estética, que cumpre uma importante função sobre o leitor: a libertação deste em face de sua realidade exterior, conforme fica evidente pela análise realizada. Justificamos a presença de Gadamer e Jauss no mesmo capítulo pelo fato deste alicerçar a sua teoria estético-recepcional em conceitos provenientes do projeto filosófico daquele, situação que tornamos visível neste primeiro capítulo. Além de Gadamer e Jauss, contamos com análises de comentadores e intérpretes desses dois autores, como, por exemplo, Eagleton (1983), Holub (1984), Lawn (2011), Lima (2002a; 2002b; 2002c), Jouve (2002), Rohden (2002; 2008) e Zilberman (2009).

O terceiro capítulo, intitulado “Teoria do efeito estético em *Se um viajante numa noite de inverno*: diálogos entre Wolfgang Iser e Italo Calvino”, constitui o segundo bloco de análise do texto de Calvino (1999). Nele, utilizamos categorias de análise procedentes de Iser (1978; 1989a; 1989b; 1996; 1999; 2000): lugar vazio, estrutura de apelo do texto, repertório do texto, atualização e pólos da obra de arte literária. A importância desse teórico para a nossa análise reside no fato de ele considerar a obra de arte literária uma construção indeterminada, que possui uma estrutura que recorre às disposições do leitor para que possa ser atualizada, gerando, assim, sentido. Importa mencionar que Iser analisa a dialética obra-leitor sob uma perspectiva particular, isto é, toma o leitor em sua dimensão enquanto sujeito individual, e não em um âmbito histórico, como faz Jauss.¹⁴ Levamos em conta, como no capítulo anterior, trabalhos de comentadores e intérpretes, dos quais se destacam: Batalhone Jr. (2011), Eagleton (1983), Gumbrecht (1983),

¹⁴ Sabendo que a teoria de Jauss constitui uma estética da recepção voltada para a análise da recepção de obras por diferentes públicos ao longo do tempo, pode parecer que tal abordagem não seria pertinente para a presente dissertação. Contudo, as categorias selecionadas mostram-se adequadas para esse estudo, como demonstra a análise do Capítulo 2.

Lima (2002b; 2002c; 2007), Jouve (2002), Ricoeur (1997), Rothe (1980), Warning (1989) e Zilberman (2009).

O quarto capítulo, intitulado “*Se um viajante numa noite de inverno*: a narrativa como processo combinatório”, analisa o romance de Calvino (1999) a partir dos estudos de região e regionalidade, que se caracteriza por uma matriz interdisciplinar, reunindo estudos literários, geografia, antropologia, história, sociologia, filosofia, linguística. Nesse sentido, levamos em conta proposições de autores como Bourdieu (2003), Certeau (1994), Chiappini (2013), Grywatsch (2013), Pozenato (2003; 2009) e Schmitz (2013). Assim, defendemos a tese de que os dez *incipit* de romances, encaixados na narrativa-moldura – entendida como região –, constituem uma regionalidade que, num processo dialético, funciona como um elemento constituinte dessa região. A configuração da narrativa-moldura em uma região se efetiva precisamente no momento em que os lugares nos quais o Leitor percorre a sua jornada tornam-se espaços de sentido, aspecto que ficará evidente no decorrer desse capítulo.

Seguem-se, após esse capítulo, as “Considerações Finais”, que arrematam as questões discutidas ao longo do presente trabalho, bem como buscam evidenciar como compreendemos o ato da leitura por meio da análise do horizonte de expectativas do Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*.

1 ITALO CALVINO: ASPECTOS BIOGRÁFICOS E ESCRITURA LITERÁRIA

Italo Giovanni Calvino Mameli, mais conhecido como Italo Calvino, nasceu em Santiago de Las Vegas, Província de Havana, Cuba, a 15 de outubro de 1923, tendo retornado com sua família logo após seu nascimento para San Remo, na Itália. Nas “Respostas de Italo Calvino à enquete de *Il Caffè*”, o autor registra suas origens:

Nasci em 15 de outubro de 1923, em Santiago de Las Vegas, um lugarejo nas cercanias de Havana, onde meu pai, liguriano de San Remo, dirigia uma Estação Experimental de Agricultura, e minha mãe, da Sardenha, botânica, era sua assistente. Não recordo nada de Cuba, infelizmente, porque em 1925 já estava na Itália, em San Remo, para onde meu pai voltou com minha mãe com o objetivo de dirigir uma estação experimental de floricultura. De meu nascimento de além-mar só guardo um dado biográfico difícil de transcrever, uma bagagem de memórias familiares, e o nome de batismo, inspirado pela *pietas* dos emigrados para com seus Lares e que na pátria, ao contrário, ecoa intensamente sonoro e carducciano. Vivi com meus pais em San Remo até os vinte anos, em um jardim de plantas raras e exóticas, e pelos bosques do interior com meu pai, velho e incansável caçador. (CALVINO, 2006a, p. 21-22)

Ao atingir a idade de ingressar na universidade, Calvino matriculou-se no curso de agronomia, ainda que “por tradição familiar” e sem ter “vocação”, visto que “já tinha a cabeça nas letras.” (CALVINO, 2006a, p. 22). Nesse meio tempo, entretanto, o jovem precisou interromper o curso universitário, devido à ocupação alemã em terras italianas. Seguindo uma velha convicção, o autor luta ao lado dos *partigiani* garibaldinos pela libertação do jugo nazista, “nos mesmos bosques que meu pai me fizera conhecer desde garoto.” (CALVINO, 2006a, p. 22). Finda a guerra, Calvino retorna à academia e se inscreve no curso de letras, em Turim, formando-se, em sua opinião, depressa demais¹⁵, em 1947, com uma monografia sobre a obra de Joseph Conrad: “Cursei a universidade muito depressa, e me arrependo disso; mas naquela época minha cabeça estava em outra coisa: na política, da qual participava com paixão, e não me arrependo disso; no jornalismo, porque era colaborador do diário *l’Unità*, e escrevia sobre os temas mais variados [...]” (CALVINO, 2006a, p. 28).

A inserção de Calvino na vida literária italiana se dá em fins de 1945, “na atmosfera da revista *Il Politecnico*, de Vittorini” (CALVINO, 2006a, p. 22), que publicou um dos seus primeiros contos. Mas deve-se ao escritor e poeta italiano Cesare Pavese (1908-1950) a leitura e posterior recomendação para publicação do primeiro conto do autor de *Se um viajante numa noite*

¹⁵ Isso se deve ao fato de o autor ter se matriculado “diretamente no terceiro ano, devido às facilidades para os veteranos”, tendo prestado “todos os exames dos quatro anos durante 1946”, e até conseguindo “algumas boas notas.” (CALVINO, 2006a, p. 28).

de inverno. Afirma ele: “Mas precisamente meu primeiro conto já fora lido por Pavese e por ele apresentado à revista *Aretusa*, de Muscetta, que o publicou.” (CALVINO, 2006a, p. 22). Pavese é, ainda, considerado por Calvino (2006a, p. 22) como o seu mentor no ofício de escritor: “Aos ensinamentos de Pavese, de quem estive diariamente próximo nos últimos anos de sua vida, devo minha formação de escritor.” Percebe-se que Calvino inicia a sua trajetória literária bem cedo, aos 22 anos, escrevendo diversos contos e publicando-os em variadas revistas italianas. E em dezembro de 1946, ano em que ainda cursava a faculdade, escreve em vinte dias o seu romance de estreia, intitulado *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha dos ninhos de aranha*), sendo publicado no ano seguinte e recebendo o Prêmio Riccione. É nessa época que Calvino começa a trabalhar como redator para a Editora Einaudi, que viria a publicar várias obras de sua autoria. Os temas dessas primeiras produções estão marcados pela experiência do autor durante a luta contra o regime nazi-fascista, no final da Segunda Guerra Mundial, conforme assevera Weiss (1993, p. 3):

A experiência de guerra com todo o seu horror deixou uma marca indelével na consciência social de Calvino e lhe forneceu a matéria-prima para as suas primeiras bem-sucedidas tentativas literárias. Na verdade, o seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha dos ninhos de aranha*), está ambientado entre os partidários nas montanhas da Ligúria e retrata suas atividades, conforme observado por um pequeno menino chamado Pin.¹⁶

Com a publicação de *A trilha dos ninhos de aranha*, Calvino inicia a sua imponente e prestigiada carreira literária.¹⁷ Esta pode ser dividida em três fases¹⁸: a primeira (1947-1952, aprox.), referente ao neorrealismo, que deve ser entendido muito mais do que como uma simples escola literária, caracterizando-se como uma maneira de sentir comum aos jovens escritores que, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), se sentiam depositários de uma realidade social nova. *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) e *Ultimo viene il corvo* (*Por último vem o corvo*)

¹⁶ No original: “The war experience with all its horror left an indelible mark on Calvino's social consciousness and provided him with the raw material for his first successful literary attempts. In fact, his first novel, *Il sentiero dei nidi di ragno* (*The Path to the Nest of Spiders*), is set among the partisans in the Ligurian mountains and depicts their activities as observed by a small boy named Pin.” Todas as traduções são de responsabilidade do autor da dissertação.

¹⁷ Sobre a recepção das obras de Calvino na Itália, Berardinelli (1999, p. 107) informa que “nenhum dos seus inúmeros livros foi mal recebido ou considerado com reservas substanciais.” No que tange à recepção do escritor italiano em países como a França e os Estados Unidos, Cf. Calvino (2006a, p. 245-246). No caso do Brasil, percebemos que a tradução e publicação das narrativas e ensaios de Calvino pela editora Companhia das Letras têm garantido uma positiva recepção do autor de *A trilha dos ninhos de aranha*.

¹⁸ A divisão feita aqui se restringe a apresentar ao leitor um breve painel da escritura literária de Calvino, apresentando as principais obras que caracterizam as três fases. Para uma exposição bem mais detalhada, cf. Cavallaro (2010) e Weiss (1993).

(1949), livro de contos, são obras dessa época. A segunda fase (1952-1963, aprox.) compreende a produção fantástica de Calvino, na qual o autor constrói tramas, como *Il visconte dimezzato* (*O visconde partido ao meio*) (1952), *Il barone rampante* (*O barão nas árvores*) (1957) e *Il cavaliere inesistente* (*O cavaleiro inexistente*) (1959), que foram reunidas em 1960, formando a trilogia *Os nossos antepassados*. Inseridos em enredos fantásticos, “essas três personagens permitem a Calvino elaborar configurações complementares de ação recíproca de presença e ausência na construção de identidades humanas.” (CAVALLARO, 2010, p. 17).¹⁹ Juntamente com a trilogia, pertencem a esse período mais dois livros: *Marcovaldo* (1963) e *La giornata di uno scrutatore* (*O dia de um escrutador*) (1963). Por fim, a terceira fase (1963-1985, aprox.), denominada de combinatória, pois Calvino vale-se de uma nova forma de fazer literatura: como um jogo combinatório. Segundo essa óptica, o autor deve fazer visível a estrutura da narração para o leitor e, assim, aumentar a sua participação na narrativa. Além disso, diz-se combinatória, visto que o mesmo mecanismo que permite escrever assume um papel central no interior da obra. Essa nova concepção literária de Calvino é fruto de numerosas influências: o estruturalismo, a semiótica, a aproximação com o Oulipo²⁰, a escritura labiríntica de Jorge Luis Borges, bem como da releitura de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Calvino põe essas novas ideias em prática com a escrita de *Il castello dei destini incrociati* (*O castelo dos destinos cruzados*) (1969), *Gli amori difficili* (*Os amores difíceis*) (1970, contos), *Le città invisibili* (*As cidades invisíveis*) (1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Se um viajante numa noite de inverno*) (1979) e *Palomar* (1983). Escritores como Umberto Eco e Salman Rushdie, bem como as ficcionistas Aimee Bender e Amanda Filipacchi foram influenciados por essa modalidade da escritura literária calviniana.

¹⁹ No original: “these three characters enable Calvino to elaborate complementary configurations of the interplay of presence and absence in the construction of human identities.”

²⁰ Criado, em 1960, sob a inspiração de Raymond Queneau, o Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, algo como *Oficina de literatura em potencial*) é uma corrente literária formada por escritores e matemáticos que busca a libertação da literatura, valendo-se de técnicas muito originais para a criação literária: as “restrições” (*contraintes*) literárias. De acordo com Rezende (1995, p. 13-14), “não sem humor, o nome se refere aos ateliês (*ouvroires*) de corte e costura das freirinhas. Quanto à literatura potencial, trata-se de pesquisar matrizes formais que possam em seguida encontrar aplicação em obras literárias. I-Ching, Tarô, jogos retóricos do período alexandrino, formas poéticas dos trovadores provençais... e, sobretudo, recursos lógico-matemáticos. O grupo, que teve o seu período áureo nos anos 60, e incluía, entre outros, Italo Calvino e Georges Perec, continua existindo, e já publicou três atlas para expor seus achados.” Outros membros notáveis são os poetas Oskar Pastior, Jean Lescure e o poeta e matemático Jacques Roubaud. Para maiores informações, Cf. <<http://oulipo.net/>>.

Como lembra o próprio Calvino (2006a, p. 255), o caminho criativo por ele encetado ao longo de suas obras caracteriza-se por uma “mudança de rota para dizer alguma coisa que, com a abordagem anterior, não teria conseguido dizer.” Portanto,

toda a narrativa do Calvino poderia ser lida como uma estratégia bem-organizada e astuta para desobstruir a área do romance, esse gênero literário embaraçante e de empenho excessivo: épica cotidiana de indivíduos que formulam projetos e, sem querer, encontram um destino que quase sempre contradiz suas expectativas. (BERARDINELLI, 1999, p. 99-100)

O ano de 1964 é fundamental na vida de Calvino: além de se casar com Judith Esther Singer (afetuosamente chamada Chichita), uma tradutora da UNESCO, o autor se muda para Paris, onde entra em contato com o já citado Oulipo. Calvino continua o seu trabalho editorial na Einaudi. No ano seguinte, nasce a filha do casal, Abigail. No texto “Eremita em Paris”, Calvino (2006a, p. 183) registra algumas impressões de sua estada na capital francesa:

Quando eu vinha para cá como turista, ainda era aquela Paris que visitava, era uma imagem já conhecida que eu reconhecia, uma imagem à qual eu não podia acrescentar nada. Agora os acasos da vida me trouxeram a Paris com uma casa, uma família: se quisermos, ainda sou um turista, porque minha atividade, meus interesses de trabalho estão sempre na Itália, mas enfim o modo de estar na cidade é diferente, determinado pelos cem pequenos problemas práticos da vida familiar. Talvez, ao se identificar com minha história pessoal, com a vida diária, perdendo aquela aura que é o reflexo cultural, literário de sua imagem, Paris poderia tornar a ser uma cidade interior, e me seria possível escrever sobre ela. Não seria mais a cidade da qual tudo já foi dito, mas uma cidade qualquer em que por acaso vivo, uma cidade sem nome.

Na conclusão do texto, o escritor italiano deixa claro o que a cidade de Paris representa para ele:

Assim, tenho de concluir que minha Paris é a cidade da maturidade: no sentido de que já não a vejo como o espírito de descoberta do mundo, que é a aventura da juventude. Passei, em minhas relações com o mundo, da exploração à consulta, isto é, o mundo é um conjunto de dados que estão lá, independentemente de mim, dados que posso comparar, combinar, transmitir, talvez de vez em quando, moderadamente, desfrutar, mas sempre meio do lado de fora. (CALVINO, 2006a, p. 189-190)

Calvino é, assim como o título de seu texto indica, um eremita. Apesar de ser um indivíduo que conhece a cidade, da qual faz múltiplas e interessantes leituras, toma uma atitude de distanciamento em relação a ela, característica que fica evidente pelo trecho supracitado e por este que transcrevemos agora: “Há um ponto invisível, anônimo, que é aquele do qual se escreve, e é por isso que definir a relação entre o lugar em que escrevo e a cidade que o cerca me é difícil.” (CALVINO, 2006a, p. 186).

Somente em 1980, a família de Calvino deixa Paris e se estabelece em Roma. Nesse ano, o autor intensifica a sua colaboração com o diário *La Repubblica*, e publica a sua primeira coleção de ensaios, intitulada *Una pietra sopra (Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade)*. Em 1984, Calvino realiza uma mudança de casa editorial: deixa a Einaudi pela Garzanti, que publica o conjunto de narrativas intitulado *Cosmicomiche vecchie e nuove (Todas as cosmicômicas)*, bem como um novo volume de ensaios, *Collezione di sabbia (Coleção de areia)*.

Ainda em 1984, precisamente no dia 6 de junho, o escritor italiano é “oficialmente convidado a fazer as Charles Eliot Norton Poetry Lectures: um ciclo de seis conferências que se desenvolvem ao longo de um ano acadêmico (o de Calvino seria o ano letivo de 1985-86) na Universidade de Harvard, em Cambridge, no estado de Massachussets”, explica sua esposa Esther, em texto que precede a primeira conferência de *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990, p. 5). Pelo exame da obra, fica claro que Calvino só chegou a compor cinco das seis conferências previstas e obrigatórias. As cinco conferências publicadas foram escritas por Calvino antes de partir para os Estados Unidos, sendo que a sexta estava prevista para ser escrita em Harvard. “Falta a sexta, ‘Consistency’, sobre a qual só sei que devia fazer referências ao *Bartleby*, de Herman Melville”, declara Esther Calvino (1990, p. 6).

Contudo, em 6 de setembro de 1985, Calvino foi internado no antigo Hospital de Santa Maria della Scala, em Siena, onde veio a falecer durante a noite, entre 18 e 19 de setembro, vítima de uma hemorragia cerebral. Foi enterrado no cemitério de Castiglione della Pescaia. As conferências foram publicadas, postumamente, em 1988, na Itália, com o título *Lezioni Americani: Sei proposte per il prossimo millenio*, e, em 1993, foram traduzidas para o inglês, com o título *Six Memos for the Next Millennium*. A versão portuguesa (português do Brasil) foi publicada em 1990 pela Companhia das Letras. Outros textos de Calvino são publicados postumamente: *Sotto il sole giaguaro (Sob o sol-jaguar)*, em 1986; *La strada di San Giovanni (O caminho de San Giovanni)*, em 1990; *Perché leggere i classici (Por que ler os clássicos)*, em 1991.

Na apresentação de *O visconde partido ao meio*, o autor, a partir de um questionamento feito por um estudante mais de trinta anos depois do lançamento, em 1983, tece algumas considerações sobre a feitura de tal romance, as quais podem ser aplicadas ao conjunto da escritura literária calviniana: “esta é a minha moral: alguém comprou o livro, despendeu dinheiro,

investe parte de seu tempo nele, deve divertir-se. [...] Penso que o divertimento seja uma coisa séria.” (CALVINO, 2011, p. 7). Quem é esse “alguém” que “comprou o livro, que deve divertir-se”? É o leitor, elemento de suma importância para que o aludido divertimento possa ocorrer. De fato, o leitor, como observaremos em diversos momentos dessa dissertação, possui o seu papel no ato da leitura, contudo, sem autor que produziu o texto, e sem texto escrito, o leitor nada realiza. É fundamental que esses três elementos interajam concomitantemente, perfazendo um verdadeiro sistema literário, conforme explicita Candido (2000; 2009). Quer dizer, a verdadeira função da literatura deve ser o prazer estético que ela oferece no momento em que estivermos lendo uma determinada obra de arte literária. Ao trazer à tona esse posicionamento, não estamos negando a literatura enquanto arte útil, isto é, que por meio de sua leitura se alcance uma determinada finalidade, seja esta uma forma de evasão, como, por exemplo, o poema “Meus oito anos” ou de conhecimento, como *O tempo e o vento* ou “Poema retirado de uma notícia de jornal”, um exercício catártico, como *Édipo rei* ou *Chapeuzinho vermelho*, ou mesmo um agente de transformação social, no qual a arte está comprometida com a realidade, como é o caso de *Vidas secas* e *Porteira fechada*, constituindo uma forma de *littérature engagée*, conforme defende Jean-Paul Sartre em *O que é literatura?* (1947). Acreditamos, assim, que a verdadeira função da literatura deva ser conduzida pelos objetivos que o leitor tem no momento em que realiza o ato da leitura. É ele quem escolherá a ênfase do rumo que a leitura deverá seguir: prazer estético desinteressado, posição defendida por Immanuel Kant na sua terceira crítica, a *Crítica do juízo*, de 1790, e/ou com determinada finalidade. Cavallaro (2010, p. 3-4) também tece importantes considerações sobre a escritura literária calviniana:

a versatilidade evidenciada pela obra de Calvino, em todos os níveis, é espelhada por um quadro comparativamente amplo de referência histórica e teórica. Assim, as obras repetidamente remetem aos clássicos, à Idade Média, ao Renascimento e ao Iluminismo, enquanto também se engajam com debates críticos recentes e em curso gerados pelo formalismo, estruturalismo, pós-estruturalismo, semiologia, psicanálise e teoria da recepção.²¹

Esse último aspecto da versatilidade da obra de Calvino apontada pela estudiosa é o caso de *Se um viajante numa noite de inverno*, texto literário que se engaja no debate crítico contemporâneo gerado pelas tendências teórico-críticas supracitadas. É uma obra que une o

²¹ No original: “The versatility evinced by Calvino's opus at all levels is mirrored by a comparable broad frame of historical and theoretical reference. Thus, the works repeatedly hark back to the Classics, the Middle Ages, the Renaissance and the Enlightenment, while also engaging with recent and ongoing critical debates spawned by formalism, structuralism, poststructuralism, psychoanalysis, semiology and reception theory.”

prazer voraz da leitura às tortuosas questões da vanguarda literária, como fica evidente pela análise realizada nos capítulos que seguem. E é justamente esse caráter de vanguarda que torna *Se um viajante numa noite de inverno* um romance imprescindível para a História da Literatura ocidental, na medida em que “Jauss concorda em que só criações altamente experimentais, como as do século XX, podem acordar o sujeito de sua alienação numa sociedade reificada. [...] por isso, cumpre investir no diferente, que não precisa coincidir necessariamente com o novo [...]” (ZILBERMAN, 2009, p. 56).

Em relação à morte de Calvino, Weiss (1993, p. 7) afirma que “a perda da criatividade e do talento de Calvino não foi somente da Itália, mas também do mundo”²². Calvino legou às letras ocidentais, especialmente ao cânon ocidental, uma técnica literária singular, que vai de um neorrealismo, passa por uma fase fantástica, até culminar em uma complexa rede combinatória. Se as obras canônicas devem causar um efeito de estranhamento de maior impacto em relação às não canônicas²³, como sugere Bloom (2010), certamente Calvino pertence ao panteão canônico, pois suas obras são verdadeiros labirintos que jogam constantemente com o horizonte de expectativas de seus leitores. Nesse sentido, “quando se lê pela primeira vez uma obra canônica, encontra-se mais um estranho, uma surpresa misteriosa, do que uma realização de expectativas.” (BLOOM, 2010, p. 13). As obras de Italo Calvino possuem o que *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto Parte Dois*, *Hadji Murad*, *Peer Gynt*, *Ulysses* têm em comum, isto é, o “seu mistério, sua capacidade de fazer-nos sentir estranhos em casa.” (BLOOM, 2010, p. 13). Enfim, como sugere Castro (2007, p. 29), “há ainda muitos ‘Calvinos’ por descobrir.” Entre os prêmios que o romancista italiano recebeu, podemos arrolar os seguintes: o Prêmio *l’Unità* (dividido com Marcello Venturi) pelo conto “Campo di mine” (1946); o já referido Prêmio Riccione por *A trilha dos ninhos de aranha* (1947); o Prêmio Viareggio por *O barão nas árvores* (1957); o Prêmio Bagutta (1959); o Prêmio Salento por *Os nossos antepassados* (1960); o Prêmio Internacional Charles Veillon por *O dia de um escrutinador* (1963); o Prêmio Feltrinelli por *As cidades invisíveis* (1972); o Prêmio Nacional Austríaco de Literatura Europeia (1976); a Ordem Nacional da Legião de Honra (1981), entre outros. “Difícil imaginar um destino literário mais bem realizado e feliz do que o de Italo Calvino”, afirma Berardinelli (1999, p. 97).

²² No original: “The loss of Calvino’s creativity and talent was not Italy’s alone, but also the world’s.”

²³ O que torna canônicos o autor e as obras é, na maioria das vezes, “a estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha.” (BLOOM, 2010, p. 13). No primeiro caso, está Dante Alighieri. Já, no segundo, William Shakespeare. Walt Whitman, “sempre contraditório, partilha dos dois lados do paradoxo.” (BLOOM, 2010, p. 15).

Na conferência proferida por Calvino, em 1967, em várias cidades italianas, intitulada “Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, o autor analisa o impacto que o estruturalismo e a semiótica tiveram sobre a literatura, bem como os problemas que os escritores precisariam enfrentar frente à narrativa (pós)moderna. Tão importante quanto esse tema, Calvino ainda prevê que o autor de obras literárias deverá desaparecer, dando lugar para um indivíduo mais capaz de engendrar a produção e a concretização de sentidos da obra: o leitor. Nas palavras do ficcionista italiano:

Desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura. Nesse sentido, mesmo que entregue à máquina, a literatura continuará sendo um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de toda sociedade e de toda época. A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê; o que desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos a atribuir funções que não lhe competem, o autor como expositor da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como usuário de órgãos sensoriais e interpretativos mais receptivos que a média; o autor, esse personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, declamador de conferências nos círculos culturais. [...] Desapareça, então, o autor – esse *enfant gaté* da inconsciência –, para deixar seu lugar a um homem mais consciente, que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona. (CALVINO, 2006b, p. 206)

Apesar de Calvino (2006b) considerar a função do autor como desnecessária para a criação literária, situação que lembra Barthes (2004; 2013) e a “morte do autor”, a qual ao extingui-lo enquanto instituição²⁴ possibilitaria o nascimento do leitor, defendemos a tese de que somente juntos – autor, obra e leitor – constituem o processo de significação que se materializa no ato da leitura. Essa coexistência entre os três elementos pressupõe uma ordem, ou seja, necessita-se, em primeiro lugar, de um autor²⁵, que escreve uma obra, para que, depois, exista um leitor que venha a dar significação ao fato literário. É um movimento dialético, conforme argumenta Candido (2000, p. 74):

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

²⁴ “Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa [...]”, declara Barthes (2013, p. 35).

²⁵ Ao adotarmos a teoria de Gadamer (2008) quanto ao papel da tradição e do preconceito, é fundamental assinalar que o autor, antes mesmo de se constituir enquanto tal, é um leitor, que não está imune aos preconceitos e à tradição.

Situemos, agora, o romance que constitui a base das reflexões desta dissertação. *Se um viajante numa noite de inverno* é uma das mais significativas obras metaficcionalis²⁶ da literatura ocidental, pois Calvino (1999) desvela os mecanismos da narração, desencadeando uma reflexão sobre a prática da escritura e da leitura e sobre as relações entre o escritor, o texto e o leitor dentro da própria obra literária. O romance em questão é formado por dez capítulos, na verdade dez *incipit* de diferentes romances²⁷, inseridos em uma moldura, na qual é narrada a história da relação do Leitor²⁸ e Ludmilla Vipiteno, a Leitora, em uma aventura tradicional (estilo romance policial²⁹), à qual não falta um final feliz. A narrativa inicia com o Leitor que vai à livraria comprar um exemplar do romance de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Após algumas páginas, descobre que o livro está defeituoso, isto é, está composto por segmentos narrativos todos iguais. Volta, então, à livraria e ali encontra Ludmilla (a quem ocorreu o mesmo). Assim inicia uma trama composta só por princípios de romances. A cada vez que Ludmilla e o Leitor mergulham no universo ficcional de uma novela pela qual se apaixonam, a narração interrompe pelos mais diversos motivos. Ao final, o Leitor não conseguirá completar a leitura dos romances, mas se casará com a Leitora, a quem, na cama, antes de apagar a luz, dirá que está terminando de ler *Se um viajante numa noite de inverno*. Os dez inícios de que se compõe o livro correspondem cada um a um tipo diferente de narração. Com esse “exercício de

²⁶ Seguimos a perspectiva de Hutcheon (1984, p. 1), que define metaficção como sendo a “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.” No original: “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

²⁷ São eles: *Se um viajante numa noite de inverno*, *Fora do povoado de Malbork*, *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, *Sem temer o vento e a vertigem*, *Olha para baixo onde a sombra se adensa*, *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, *Ao redor de uma cova vazia* e *Que história espera seu fim lá embaixo?*.

²⁸ “O que é surpreendente é que Calvino dirige o seu romance para nós, os leitores tradicionais e, ao mesmo tempo, cria uma nova categoria de leitor – o leitor que também é protagonista do romance que está lendo.” (WEISS, 1993, p. 169). No original: “What is striking is that Calvino addresses his novel to us, the traditional readers, and at the same time he creates an entirely new category of readership – the reader who is also a protagonist of the novel he is reading.”

²⁹ Das várias influências (estruturalismo, semiótica, aproximação com o Oulipo, releitura de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne) que Calvino recebeu na escritura de *Se um viajante numa noite de inverno* está a narrativa breve de Jorge Luis Borges, em especial “A aproximação a Almotásim”, que “consiste numa revisão da segunda edição de uma obra imaginária de mesmo nome (*The Approach to Al-Mu'tasim*) escrita por Mir Bahadur Ali, um advogado indiano, publicada em 1934.” (BRIZOTTO; BERTUSSI, 2013, p. 134). Tanto o romance de Calvino quanto a narrativa de Ali pertencem ao gênero romance policial. A análise dessa e de outras relações intertextuais entre as duas obras citadas pode ser constatada em Brizotto e Bertussi (2013).

estilo”, à moda de Raymond Queneau (1903-1976)³⁰, Calvino exemplifica quais são os modelos e os estilos do romance contemporâneo (desde o de neovanguarda até o neorrealista, desde o existencial ao fantástico e surreal).³¹ Na base da narração está a estrutura ficcional das *Mil e uma noites* (interrupção da história precisamente no momento em que ela atinge o clímax), na qual Calvino coloca as sugestões e as solicitações provenientes do romance contemporâneo.

Apesar de *Se um viajante numa noite de inverno* constituir um jogo entre escritor, narrador e leitor, é um jogo sério, quase dramático, na medida em que mostra a impossibilidade de se atingir o conhecimento total da realidade. Na quinta conferência de *Seis propostas para o próximo milênio*, “Multiplicidade”, o autor afirma ser *Se um viajante numa noite de inverno* um exemplo de uma proposta sua de romance, o “hiper-romance”³²: “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, 1990, p. 134-135). Na sequência, o autor cita *O castelo dos destinos cruzados* como outro exemplo de “hiper-romance”, em que “o mesmo princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável constitui a base” (CALVINO, 1990, p. 135) da obra. E completa: “[*O castelo dos destinos cruzados*] procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô.” (CALVINO, 1990, p. 135). O escritor italiano ainda cita *La vie mode d’emploi* (1978) (*A vida: modo de usar*, Companhia das Letras, 1991), de Georges Perec, como exemplo de “hiper-romance”: “[...] romance extremamente longo mas construído com muitas histórias que se cruzam (não é por nada que no subtítulo traz *Romans* no plural),

³⁰ Fazemos referência aos *Exercises de Style* (*Exercícios de estilo*), obra publicada em 1947, que traz 99 versões absolutamente diferentes para um mesmo microconto. Existe tradução para o português realizada por Luiz Rezende e publicada pela Editora Imago em 1995. A propósito, Cf. Queneau (1995).

³¹ Esses diferentes estilos do romance contemporâneo constituem objeto de análise do Capítulo 4.

³² O hiper-romance “seria uma narrativa relativamente longa (ou “macrotexto”, como o denomina Maria Corti) que desenvolve uma história-moldura que pode conter (ou ser a soma de) outras micro-histórias modulares relativamente autônomas, em uma estrutura que torne possível estabelecer múltiplos percursos de leitura, todos coerentes, permitida inclusive a exclusão de módulos.” (FRITOLI, 2012, p. 215). Tal definição de hiper-romance sistematiza por Fritoli (2012) não se restringe somente a *Se um viajante numa noite de inverno*, podendo se estender, por exemplo, a *O castelo dos destinos cruzados*, *As cidades invisíveis*, *A vida: modo de usar* (Georges Perec), bem como ao romance brasileiro *Avalovara* (Osman Lins). Cada uma dessas narrativas é uma forma distinta de hiper-romance, variando a forma como o seu autor decide organizar a narrativa-moldura e as micro-histórias. O estudioso também lembra que “Calvino não inventou a forma do hiper-romance, já pensado e realizado por tantos outros, como enfatiza sobretudo no texto das *Lezioni americane* [...]” (FRITOLI, 2012, p. 214). Se a forma não foi criada pelo escritor italiano, foi ele quem cunhou o termo em italiano (*iper-romanzo*), usado pela primeira vez em *Ti con zero* (1967).

renovando o prazer dos grandes ciclos *à la Balzac*.” (CALVINO, 1990, p. 135). Vale registrar que esse romance de Perec foi escrito segundo os preceitos do Oulipo.

Sobre a gênese de *Se um viajante numa noite de inverno*, a entrevistadora Francine du Plessix Gray (1981) perguntou a Calvino se a redação desse romance provou ser mais fácil ou mais difícil em relação às obras anteriores. Eis a resposta:

A execução foi mais difícil do que qualquer coisa que eu escrevi. *Minha ideia principal era escrever um livro no qual o leitor não estaria lendo o texto de um romance, mas uma descrição do ato de ler per se*. Eu carreguei essa ideia em torno de mim por muitos anos sem ser capaz de continuar com ela, porque eu tinha um problema em escrever partes de romances que eu mesmo – na voz do Leitor – devo louvar como maravilhoso e fascinante. Eu estava tão torturado por esse problema que parei de escrever completamente ficção durante três anos, depois que a ideia do livro veio a mim. Escrevi para jornais, trabalhei duro no meu trabalho editorial na Einaudi. Sou definitivamente o tipo de escritor torturado – Eu sofro, sofro, é a única coisa que eu faço bem, mas eu sofro muito em tais períodos de inatividade... (CALVINO, 1981 *apud* GRAY, 1981, p. 1, grifo nosso)³³

Romance de difícil execução não só para seu autor, mas também para os seus leitores (incluído também o Leitor), *Se um viajante numa noite de inverno* “é muito provavelmente o livro mais complicado que você (e Você³⁴, também) alguma vez lerá”³⁵, afirma Salman Rushdie (1981). E, ainda, de acordo com o autor de *Versos satânicos*:

Mas o truque de magia de Calvino funciona porque ele torna as complicações engraçadas e faz você (embora não Você) compartilhar a piada. As dez transformações da história eternamente-começada são realizadas com uma inventividade tão deslumbrante, que nunca se tornam cansativas; a tecelagem gradual junto aos textos e seus leitores é nada menos que – para usar uma gíria arcaicamente apropriada – supimpa. Calvino deixou Stevenson muito para trás; ele evitou soar como imitação de Borges, que é o que acontece com ele quando não está em sua melhor forma; e seu grande dom, a capacidade de dar escala humana ao mais extravagante de suas invenções, nunca foi tão evidente. (RUSHDIE, 1981)³⁶

³³ No original: “The execution was more difficult than anything I’ve written. My principal idea was to write a book in which the reader would not be reading the text of a novel but a description of the act of reading per se. I carried this idea around with me for many years without being able to proceed with it, because I had a problem about writing portions of novels which I myself - in the voice of the Reader - must praise as marvelous and fascinating. I was so tortured by this problem that I stopped writing fiction altogether for three years after the idea of the book came to me. I wrote for newspapers, I worked hard at my editorial job at Einaudi. I am definitely the tortured type of writer - I suffer, I suffer, it’s the only thing I do well, but I suffer greatly in such periods of fallowness...”

³⁴ Aqui, o autor se dirige tanto ao leitor empírico quanto ao Leitor (personagem).

³⁵ No original: “is quite possibly the most complicated book you (and You, too) will ever read.” As citações de Rushdie (1981) não apresentam paginação, visto que o texto foi obtido em site da Web. Cf. as referências para maiores detalhes.

³⁶ No original: “But Calvino’s conjuring trick works because he makes the complications so funny, and makes you (though not You) share the joke. The ten transformations of the eternally-beginning story are carried off with an inventiveness so dazzling that it never becomes tiresome; the gradual weaving together of the texts and their readers is nothing less than – to use an archaically appropriate piece of slang – wizard. Calvino has left Stevenson far behind; he has avoided sounding like imitation Borges, which is what happens to him when he isn’t on peak form; and his

Ao discutirmos sobre o processo de criação literária desse romance de Calvino (1999), uma questão inevitável se coloca: por que exatamente dez romances? Uma resposta possível é dada pelo próprio autor, conforme fica evidente pela leitura do “Apêndice” de *Se um viajante numa noite de inverno*. Afirma o romancista italiano: “eu podia ter optado por escrever doze, ou sete, ou setenta e sete, quanto bastasse para comunicar o sentido da multiplicidade” (CALVINO, 1999, p. 271), o qual pode ser observado no momento em que o autor tece suas considerações sobre o “hiper-romance” (CALVINO, 1990). No entanto, o crítico Angelo Guglielmi não concorda com essa resposta dada pelo autor de *Por que ler os clássicos*. Vejamos: “Calvino identifica com demasiada sabedoria as dez possibilidades para não revelar suas intenções totalizantes e sua substancial indisponibilidade para uma partida mais incerta.” (GUGLIELMI, 1979 *apud* CALVINO, 1999, p. 271). Refletindo sobre essa afirmação de Guglielmi, Calvino (1999, p. 272) anota que sempre teve “certa alergia à idéia de totalidade”, não se reconhecendo “nas ‘intenções totalizantes’.” Porém, “a tinta [...] denuncia: eu mesmo falo – ou fala minha personagem Silas Flannery – justamente de ‘totalidade’, de ‘todos os livros possíveis’. O problema concerne não só ao *todos*, mas aos *possíveis* [...]” (CALVINO, 1999, p. 272). Para tentar resolver esse dilema, o escritor italiano faz uma pergunta a si mesmo: “por que aqueles dez romances e não outros?” Eis a resposta:

É claro que, se escolhi aqueles dez tipos de romance, foi porque me pareciam ter mais significado para mim, porque resultavam melhores, porque me divertia mais escrevê-los. Continuamente se apresentavam a mim outros tipos de romance que eu poderia acrescentar à lista, mas ou não tinha certeza de sair-me bem, ou não apresentavam para mim interesse formal suficientemente forte, ou de algum modo o esquema do livro já estava bastante carregado e eu não queria ampliá-lo. (CALVINO, 1999, p. 272)

No final das contas, *Se um viajante numa noite de inverno* representaria para Calvino (1999, p. 273), “uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos.” Essas dez narrativas correspondem, portanto, aos romances potenciais, cujo valor essencial é o de representar um possível modelo do narrável, mais do que uma realização do “verdadeiro romance”.

É fundamental destacarmos, nessa apresentação de *Se um viajante numa noite de inverno*, o caráter pós-moderno que essa obra abriga em sua estrutura. No oitavo capítulo do livro, “Do

great gift, the ability to give human scale to the most extravagant of his inventions, has never been more in evidence.”

diário de Silas Flannery” (o escritor irlandês Flannery³⁷ funciona como *alter-ego* de Calvino), o leitor fica a par da concepção de escritura desse ficcionista:

Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um *incipit*, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas como se poderia constituir tal livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente as preliminares? Encadear uns aos outros os inícios de narração, como nas *Mil e uma noites*? (CALVINO, 1999, p. 181)

Teríamos, assim, apenas inícios de romances, ou seja, fragmentos. Nesse sentido, Hassan (1987, p. 19) nota que “a fragmentação – a literatura como pedaços e partes e não como uma totalidade integrada”³⁸ – é uma característica básica do pós-modernismo literário. Esses fragmentos, os *incipit*, lembra o teórico norte-americano, nos dão a impressão de que são parte de uma “matriz oculta, ou síntese.”³⁹ Já que o romance de Calvino (1999) está voltado para questões como a criação de uma história, sua escritura, narração, leitura, assim como com a realidade fundamental de um texto, a obra, em sua totalidade, não conta uma história completa. Ao invés disso, o romance oferece a si mesmo, ou seja, é dada ao leitor empírico e ao Leitor a possibilidade de explorar os meandros da criação literária, bem como de sua recepção. Nessa linha de reflexão, Bencivenga (1986, p. 4) assevera que

a única coisa que importa aqui é o processo de escrever e ler histórias. [...] O livro não quer ter nenhuma história. O livro quer colocar todas as histórias possíveis entre parênteses, e o faz tendo diferentes histórias cancelando umas às outras. O livro quer falar sobre o texto e suas vicissitudes, sobre estar sendo escrito e imediatamente transformado por seus leitores.⁴⁰

Ainda que *Se um viajante numa noite de inverno* apresente em sua estrutura os traços sintetizados pela estudiosa italiana, seria inviável se não possuísse uma moldura, isto é, um espaço romanesco que faça com que o caráter metaficcional da narrativa funcione com êxito. Esse espaço faz-se necessário, na medida em que é nele que a jornada do Leitor se desenvolve.

³⁷ Weiss (1993, p. 186) levanta algumas hipóteses da escolha de Calvino pelo nome Silas Flannery: “Calvino pode ter escolhido o nome de Silas Flannery por causa de sua associação com o de Flannery O’Connor ou *Silas Marner*, de George Eliot; ou talvez aquela do ator de cinema, Sean Connery. Em “A Good Man Is Hard to Find”, de O’Connor, um assassino psicopata mata na tentativa de forçar Deus a se revelar.” No original: “Calvino may have chosen the name Silas Flannery because of its association with that of Flannery O’Connor or George Eliot’s *Silas Marner*; or perhaps that of movie actor, Sean Connery. In O’Connor’s “A Good Man Is Hard to Find”, a psychopathic murderer kills in an attempt to force God to reveal himself.”

³⁸ No original: “fragmentation - literature as bits and pieces rather than as an integrated totality”.

³⁹ No original: “hidden matrix, or synthesis.”

⁴⁰ No original: “the only thing that matters here is the process of writing and reading stories. [...] The book wants to have no story. The book wants to put all possible stories in parentheses, and does so by having different stories cancel each other. The book wants to talk about the text and its vicissitudes, about being written and immediately transformed by its readers.”

Portanto, a narrativa-moldura fornece a base para que Calvino (1999) experimente diferentes modalidades de escritura literária, sem que os leitores se percam no labirinto de inícios de romance.

Por fim, Weiss (1993, p. 168) resume a escritura calviniana em *Se um viajante numa noite de inverno*: “Assim, Calvino se torna o que Barthes chama um *écrivain*, não um *scripteur*, que escreve em um modo intransitivo e cuja preocupação não é nada, mas a própria atividade de escrever.”⁴¹ Rushdie (1981) também se posiciona sobre a escritura literária calviniana, não só a executada no romance de 1979, mas em toda a ficção do escritor italiano: “Ao ler Calvino, você está constantemente acometido pela noção de que ele está escrevendo o que você sempre soube, a não ser que você nunca tenha pensado nisso antes. Isso é altamente irritante: felizmente, você geralmente está muito ocupado rindo para enlouquecer.”⁴² Berardinelli (1999, p. 97) igualmente efetua apreciação positiva: “Sua obra [de Calvino] constitui um dos breviários estéticos mais usados e citados da língua italiana contemporânea.” Italo Calvino é, assim, um autor indispensável para todo leitor que tenha como objetivo aumentar o seu repertório de leituras, bem como que busque o prazer estético inerente à obra de arte literária.

⁴¹ No original: “Thus Calvino becomes what Roland Barthes call an *écrivain*, not a *scripteur*, who writes in an intransitive mode and whose concern is nothing but the activity of writing itself.”

⁴² No original: “Reading Calvino, you’re constantly assailed by the notion that he is writing down what you have always known, except that you’ve never thought of it before. This is highly unnerving: fortunately, you’re usually too busy laughing to go mad.”

2 HERMENÊUTICA FILOSÓFICA E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*: DIÁLOGOS ENTRE HANS-GEORG GADAMER, HANS ROBERT JAUSS E ITALO CALVINO

Tomando como ponto de partida o conhecido “confronto” entre os pensadores que, de um lado, caracterizam a Filosofia Analítica da Linguagem, podendo ser citados como exemplos autores como Frege, Russell, Wittgenstein, Quine, Austin, Grice, Searle, Rorty, Putnam e, de outro, os pensadores de diversas correntes que configuram o que se convencionou chamar de Filosofia Continental, como é o caso de Husserl, Heidegger, Ricoeur, Derrida, Foucault, Barthes, Deleuze, Adorno, Habermas, podemos, sem dúvidas, situar a presente dissertação na linha continental de filosofia e, poderíamos acrescentar, na orientação dos estudos literários também continentais. Fazemos essa afirmação pelo fato de os autores centrais deste estudo – Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser – procederem dessa modalidade de vinculação dos estudos literários e filosóficos. Em criterioso e pertinente estudo sobre essas duas distinções de abordagem filosófica, D’Agostini (1999, p. 22) elucida tal divisão da seguinte maneira:

Estão em jogo dois modos diversos de conceber a práxis filosófica: uma “filosofia científica”, fundamentada na lógica, nos resultados das ciências naturais e exatas, e uma filosofia de impostação “humanística”, que considera determinante a história e pensa a lógica como “arte do *lógos*”, ou “disciplina do conceito”, mais do que como cálculo ou como computação.

A consequência da cisão entre analíticos e continentais para o campo filosófico e para outros ligados a ele, como os estudos literários, “reproduz [...] a antítese entre a cultura científica e a cultura humanística (entre lógica e retórica, para lembrar o contraste tematizado por Giulio Preti em 1968 [...]).” (D’AGOSTINI, 1999, p. 22). É uma discussão da qual a filosofia jamais se libertou totalmente e ainda que, em raros momentos de sua trajetória, tenha-se procurado desenvolver alguma espécie de diálogo entre analíticos e continentais, como o caso de Ernst Tugendhat, filósofo alemão analítico, que, partindo de Heidegger, tenta uma integração entre “os dois aspectos mais extremos das duas formas de racionalidade, a ontologia e a lógica, e tenta uma integração de uma e de outra com base na ‘virada lingüística’” (D’AGOSTINI, 1999, p. 363), a situação de encontrar convergências satisfatórias se mostra difícil. A filósofa italiana ainda lembra que “quem quer que hoje comece a ocupar-se de filosofia é de certo modo obrigado a decidir-se entre os autores, as temáticas, o ‘estilo’ dos analíticos e autores, estilo e temáticas

continentais.” (D’AGOSTINI, 1999, p. 23). De fato, é uma escolha que o estudioso precisa realizar. Opção que não impede, entretanto, que o indivíduo estude o outro segmento de autores, seja ele analítico ou continental. O fato de optarmos pelos continentais não implica absolutamente nossa negligência em relação aos trabalhos desenvolvidos pelos analíticos. No momento em que selecionamos o romance de Calvino (1999), decidimo-nos pela tradição continental, por duas razões: a primeira, relativa à abordagem utilizada, a hermenêutica, e a segunda, pelo crédito que damos às teorias ditas continentais.

É nesse contexto de filosofia e estudos literários continentais que se situam H.-G. Gadamer e H. R. Jauss, autores que fornecem os conceitos e categorias fundamentais para o desenvolvimento desse capítulo, que, ao tomar considerações importantes dos referidos autores, busca dialogar com trechos de *Se um viajante numa noite de inverno*, observando de que forma se dá a construção e o desenvolvimento da experiência hermenêutica e estética do Leitor, em suas inúmeras tentativas de alcançar a concretude da leitura do romance de Calvino (1999).

Antes de situarmos Gadamer e a hermenêutica por ele desenvolvida, é necessário discorrermos sobre a hermenêutica da facticidade de Martin Heidegger (1889-1976), mentor e principal influência para os trabalhos de Gadamer.⁴³ Através das leituras de Friedrich D. E. Schleiermacher, Johann Gustav Droysen e Wilhelm Dilthey, Heidegger e o seu *Sein und Zeit*⁴⁴ (*Ser e tempo*) (1927) transformaram completamente a disciplina da hermenêutica. Na perspectiva de Heidegger, a hermenêutica não deve se ocupar com a questão da compreensão da comunicação linguística. Também não deve se preocupar com o estabelecimento de uma base metodológica para as ciências humanas. O interesse de Heidegger está no fato de que a hermenêutica é ontologia: é sobre as condições mais fundamentais do ser humano no mundo que a hermenêutica deveria se debruçar. O filósofo alemão deixa isso claro no § 7 de sua *magnum opus*: “A filosofia é uma ontologia fenomenológica e universal que parte da hermenêutica da presença, a qual, enquanto analítica da *existência*, amarra o fio de todo questionamento filosófico

⁴³ Sobre essa questão, Gadamer (2002, p. 550-551), em seu tempo de estudante universitário, escreve: “O que é que nos atrai, a mim e a outros, a Heidegger? É claro que então eu não sabia responder a isso. Hoje, vejo-o assim: Aqui as configurações de pensamento da tradição filosófica ganhavam vida, porque eram compreendidas como respostas a perguntas reais. A descoberta da história de sua motivação dava a essas perguntas um caráter de ineludibilidade. As questões compreendidas não são um mero tomar conhecimento. Convertem-se em verdadeiras perguntas.” Juntamente com Heidegger, outros filósofos desempenharam profunda influência sobre Gadamer, como Platão, Aristóteles, Kant, Hegel, Husserl.

⁴⁴ A versão lançada em 1927 apresenta o que Heidegger denominou de “Parte I” de *Ser e tempo*, contudo uma “Parte II” nunca veio a público.

no lugar de onde ele *brot*a e para onde *retorna*.” (HEIDEGGER, 2009, p. 78). No entanto, a volta de Heidegger à ontologia não separa o seu projeto filosófico das hermenêuticas anteriores.

Ao denominar o seu projeto filosófico de uma “hermenêutica da facticidade”, Heidegger rompe com a fenomenologia transcendental de seu mestre, E. Husserl⁴⁵, e propõe uma destruição da história da ontologia anterior a sua *magnum opus*. Em relação a Husserl, o ponto de sua discórdia com Heidegger consiste no fato de que o pai da fenomenologia considera o ego transcendental como ontologicamente neutro, situação que o autor de *A caminho da linguagem* não admite. Para ele, baseando-se na historicidade de Dilthey e dando-lhe um *status* livre de metodologismo, o ser humano é histórico e não neutro, mesmo que ocorra a redução fenomenológica proposta por Husserl, a qual Heidegger recusa peremptoriamente. Isto é, se Husserl parte do sujeito transcendental, este não será compartilhado por Heidegger, visto que ele rejeita o ponto de partida de seu mestre, partindo “da reflexão sobre a irredutível ‘condição dada’ da existência humana, ou o *Dasein*, como ele a chama.” (EAGLETON, 1983, p. 67). Para revelar todas as potencialidades do *Dasein* (o ser-aí), Heidegger em *Ser e tempo*, realiza uma retomada da questão do ser (§1-4) e uma destruição da história da ontologia (§ 6).⁴⁶

Nesse sentido, a questão central que se coloca para o hermeneuta alemão é a seguinte: como a ontologia fundamental poderia ser realizada, e, assim, responder à questão do sentido do ser? É aqui que Heidegger (2009, p. 42-43) introduz a noção de *Dasein* (ser-aí): “Designamos com o termo *presença*⁴⁷ [...] esse ente que cada um de nós mesmos sempre somos e que, entre outras coisas, possui em seu ser a possibilidade de questionar.” Dito isso, é preciso ter cuidado com o tipo de entidade que está sendo referida aqui. O ser-aí não deve ser entendido como “o ser humano biológico”, bem como também não pode ser visto como “a pessoa”. Haugeland (2005, p. 423) argumenta que o ser-aí é “*uma forma de vida* compartilhada pelos membros de alguma comunidade.”⁴⁸ Como observa Haugeland, há uma analogia aqui, que o próprio Heidegger

⁴⁵ Para uma exposição e análises da fenomenologia husserliana, sugerimos a leitura de Ales Bello (2006), Cescon (2009), Bordini (1990), Depraz (2007), Eagleton (1983), Fragata (1956) e Tourinho (2012), bem como textos do próprio Husserl (1990; 2006).

⁴⁶ Com o intuito de não tornar a exposição demasiado longa, apresentamos a posição de Heidegger (2009, p. 61) sobre a destruição da história da ontologia nesta nota: “De acordo com a tendência positiva da destruição, deve-se perguntar de saída se, e até onde, no curso da história da ontologia, a interpretação de ser está tematicamente articulada com o fenômeno do tempo e se, e até onde, a problemática da temporaneidade, aqui necessária, foi e podia ter sido elaborada em princípio.”

⁴⁷ Na edição de *Ser e tempo* utilizada neste trabalho, *presença* é a tradução utilizada para *Dasein*; contudo, muitos estudiosos de Heidegger – dentre eles, Ernildo Stein – discordam dessa tradução e defendem a expressão *Ser-aí* como sendo a melhor opção.

⁴⁸ No original: “*a way of life* shared by the members of some community.”

estabelece, com a maneira pela qual podemos pensar em uma linguagem existindo como uma entidade, isto é, como uma forma comunitariamente compartilhada de falar. Esse apelo à comunidade irá assumir uma forma distinta como argumento filosófico, conforme *Ser e tempo* mostra em sua continuidade.

Com a virada para a ontologia operada por Heidegger, os problemas filológicos tornam-se secundários. A hermenêutica lida agora com o sentido ou a falta de sentido da vida humana: ela é transformada em uma tarefa existencial. Após a publicação de *Ser e tempo*, o filósofo deixa de se envolver com questões explicitamente hermenêuticas, assim como a terminologia da compreensão, da interpretação e do círculo hermenêutico. Sua atenção volta-se para a análise, ainda que hermenêutica, de filósofos, como Platão, e poetas, como Rainer Maria Rilke e Johann Christian Friedrich Hölderlin.⁴⁹ O aspecto do pensamento heideggeriano notadamente hermenêutico, no entanto, é assumido por seu discípulo, H.-G. Gadamer, que amplia e discute as teses de seu mentor, em trabalhos que deram nova feição aos estudos filosóficos e literários.

Gadamer trabalha dentro do paradigma heideggeriano, na medida em que aceita plenamente a virada ontológica. No entanto, explora as consequências de tal virada para a compreensão dos seres humanos acerca das ciências humanas. Essa compreensão, de acordo com o hermeneuta alemão, só pode ser feita se deixarmos para trás o quadro da hermenêutica romântica, tanto na versão de Schleiermacher quanto na de Dilthey. A mudança operada por Gadamer diz respeito ao seu projeto hermenêutico e ao de Schleiermacher. Segundo Lima (2002c, p. 76), “enquanto este era conduzido pelo propósito de estabelecer uma metodologia científica da interpretação, Gadamer desvincula a hermenêutica da problemática metodológica e científica e a enraíza na experiência geral do cotidiano.” De acordo com Gadamer (2008, p. 31),

a hermenêutica que se vai desenvolver aqui não é uma doutrina de métodos das ciências do espírito, mas a tentativa de entender o que são na verdade as ciências do espírito, para além de sua autoconsciência metodológica, e o que as liga ao conjunto de nossa experiência de mundo.

⁴⁹ Essa mudança é registrada por Gadamer (2002, p. 383): “Como se sabe, mais tarde Heidegger abandonou o conceito de hermenêutica porque viu que por essa via não poderia romper o feitiço da reflexão transcendental. Seu filosofar, que procurou separar-se do conceito do transcendental sob o signo da ‘virada’, levou-o a uma crescente penúria no âmbito da linguagem até o ponto de muitos leitores crerem encontrar na nova linguagem de Heidegger mais poesia do que pensamento filosófico. Essa interpretação parece-me um erro.” Após essa sentença, Gadamer (2002, p. 383), em nota de rodapé, indica uma compilação de estudos seus que investigam a obra tardia de Heidegger.

Note-se o porquê da teoria hermenêutica de Gadamer ter estabelecido um novo paradigma na história da filosofia contemporânea: a hermenêutica filosófica. Conforme explica Rohden (2008, p. 50),

a hermenêutica filosófica não se limita ao entendimento instrumental dos significados. Ao ultrapassar a exploração do âmbito das respostas dadas ela abre às possibilidades inesgotáveis do sentido de se instaurar através de um procedimento que não se atém à letra, mas àquilo que, na história, chamou-se espírito (*Geist*). O esclarecimento dos significados constitui uma propedêutica à compreensão dos sentidos convertendo-se, portanto, num pressuposto básico da hermenêutica filosófica. O projeto hermenêutico filosófico realiza uma leitura diacrônica do ser. A leitura sincrônica acaba sendo sempre maculada pela história. E o filosofar, como uma eterna busca de palavras para dizer quem somos e o que desejamos, como um argumentar sem fim sobre nossa ânsia de perguntar e de responder, é marca da nossa finitude, da nossa historicidade.

Esse, em geral, é o projeto de *Wahrheit und Methode* [*Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*], lançada em 1960, obra que Gadamer levou quase dez anos para escrever.⁵⁰ Palmer (2006, p. 167), ao apresentá-la, já adianta a estrutura da *magnum opus* de Gadamer: “Num único volume apresenta-nos não só uma revisão crítica da estética moderna e da teoria da compreensão histórica, numa perspectiva heideggeriana, como também uma nova hermenêutica filosófica baseada na ontologia da linguagem.” A “revisão crítica da estética moderna” é assunto para a primeira parte, “A liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte”; a revisão da “teoria da compreensão histórica” faz-se presente na segunda parte, “A extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito”; e, por fim, a “nova hermenêutica filosófica baseada na ontologia da linguagem” fecha a obra em sua terceira parte, intitulada “A virada ontológica da hermenêutica no fio condutor da linguagem”.

A linguagem, por exemplo, ocupa centralidade na hermenêutica filosófica de Gadamer (2008, p. 612), fato que o levou a afirmar que “o ser que pode ser compreendido é linguagem.” É através da linguagem que o mundo está aberto para nós. Aprendemos a conhecer o mundo aprendendo a dominar uma língua. Por isso não podemos entender a nós mesmos se não nos entendermos como situados em uma cultura histórica linguisticamente mediada. É importante registrarmos que “a centralidade na linguagem está no âmago das tradições filosóficas, dentro das quais trabalha Gadamer”, o que não implica que a linguagem nesse autor constitua “uma

⁵⁰ Sobre a questão do título do livro, Gadamer (2002, p. 562) declara o seguinte: “A questão a respeito do título do livro tornou-se árdua. Meus colegas compatriotas e estrangeiros esperavam a obra como uma hermenêutica filosófica. Mas, quando propus esse título o editor me perguntou: E isso o que é? Na realidade, foi melhor relegar a expressão ainda estranha para o subtítulo.”

mudança linguística” (LAWN, 2011, p. 103), tal como a “virada linguística”, operada na filosofia analítica do século XX.

Questão igualmente importante para a hermenêutica filosófica é a problemática do método. Lawn (2011, p. 52-53) elucida essa questão:

A história do desenvolvimento do método e da justificativa filosófica, desde a época de Descartes até os tempos modernos, oferece um contexto e um plano de fundo importantes ao trabalho de Gadamer. Opondo-se tenazmente ao fluxo geral do pensamento modernista e iluminista, Gadamer questiona a condição do método e problematiza a superdependência da Modernidade sobre a qual, como uma matriz e um movimento procedural, surge a busca pelo conhecimento indubitável. A dependência em métodos racionalmente autorizados, por todos seus benefícios progressivos e revolucionários – incluindo a agenda modernista da liberdade política e autonomia, as aplicações da tecnologia e da ciência à medicina –, se distancia do mundo que a precede. Apesar da descoberta do método apresentar algo assim como uma ruptura radical com o passado, o passo em si está, sob um determinado ponto de vista, sempre conosco e seria um erro esquecer que formações maiores, como a tradição, por exemplo, estão sempre presentes e são o contexto apropriado, dentro do qual devemos colocar o aparentemente radical, o revolucionário e o descontínuo.

Dessa forma, Gadamer (2008) questiona a autosssegurança da era moderna e resgata conceitos fundamentais que foram mal compreendidos quando se adotaram as doutrinas e crenças do Iluminismo, como tradição, preconceito e autoridade. O hermenêuta alemão deposita enorme importância na tradição, pois “o estabelecimento de um novo método para fundamentar o conhecimento precisa sempre se reconciliar com a força mais fundamental [...] [dessa], através da qual toda atividade cultural é apresentada e sustentada.” (LAWN, 2011, p. 53). Nas palavras de Gadamer (2008, p. 373): “A tradição é essencialmente conservação e como tal sempre está atuante nas mudanças históricas.” Além do mais, é um elemento vivo, que carrega a historicidade inerente ao ato da compreensão, segundo Gadamer, que não está contra o método, porque considera que ele deva estar coadunado com a tradição.

O que Gadamer (2008) enfatiza com a escrita de *Verdade e método* é o fato de a primeira não ser alcançada somente a partir da utilização de determinado método, mas também através da arte, da compreensão histórica e da linguagem. Tal questionamento é feito por Gadamer (2002, p. 565): “Até que ponto o método é uma garantia da verdade? A filosofia deve exigir da ciência e do método que reconheçam sua parcialidade no conjunto da existência humana e de sua racionalidade.” Tal exposição surpreende o leitor, seja ele estudioso de filosofia ou de literatura, pelo fato de não só estarem presentes as teses defendidas por Gadamer, mas também porque

apresenta um exercício hermenêutico de diálogo com diferentes personalidades da filosofia e de outros campos do conhecimento.

É importante mencionarmos também o impacto que *Verdade e Método* causou nas conjunturas da hermenêutica contemporânea. Isso só pode ser considerado se levarmos em conta a forma como, ao longo dos últimos 40 anos, a discussão da hermenêutica filosófica tem sido, em geral, uma discussão do trabalho de Gadamer. Nesse sentido, diversos autores discutiram as proposições da hermenêutica gadameriana, como Emilio Betti, Eric Donald Hirsch, Jr., Jürgen Habermas, Terry Eagleton, Jacques Derrida, Paul Ricoeur, Richard Rorty, John McDowell, Hans Robert Jauss, entre outros. Partidários ou não da abordagem de Gadamer, tais personalidades ajudaram a desenvolver ainda mais o importante e produtivo⁵¹ campo da hermenêutica filosófica. Tal desenvolvimento faz-se presente com grande representatividade nos estudos literários. De acordo com Eagleton (1983, p. 72),

o estudo central de Gadamer, *Verdade e Método* (1960), coloca-nos na arena dos problemas que nunca deixaram de atormentar a moderna teoria literária. Qual o sentido de um texto literário? Que relevância tem para esse sentido a intenção do autor? Poderemos compreender obras que nos são cultural e historicamente estranhas? É possível o entendimento “objetivo”, ou todo entendimento é relativo à nossa própria situação histórica?

Questões como as referidas pelo crítico marxista inglês constituem o foco das atenções, ainda que sob diferentes matizes, especialmente para os projetos estético-recepcionais de Jauss e Iser. A conexão entre o pensamento de Gadamer e a Estética da recepção de Jauss está assentada no fato desse teórico estruturar grande parte de suas teses tendo como base a teoria hermenêutica daquele. Segundo Santos (2008, p. 46), um “aspecto importante a ser distinguido na estética da recepção ‘jausseriana’ é sua profissão de fé hermenêutica, situando-a no campo das ciências do sentido [...]”. Além disso, Jauss não abandona as conquistas da aproximação estruturalista e o seu projeto não tem como objetivo uma exegese imanente, com o fim de atingir uma pretensa objetividade. Situemos, então, a teoria estético-recepcional de H. R. Jauss, levando em conta o contexto no qual surge e se desenvolve.

A situação pela qual a Alemanha passava nos anos que antecederam e que se seguiram à década de 1960 é de fundamental importância para o surgimento da Estética da recepção, bem

⁵¹ De acordo com Lima (2002c, p. 93), “o grande serviço prestado pela hermenêutica contemporânea consiste em ultrapassar o psicologismo da *Erlebnis* diltheyana, e, ao mesmo tempo, em demonstrar o falso problema do Ser como substância apriorística, de que os entes seriam os ‘descendentes’.”

como para a teoria do efeito estético. Ao lado de um descontentamento público relacionado aos problemas econômicos (trata-se de uma Alemanha em plena Guerra Fria, que se encontrava dividida em República Federal da Alemanha e República Democrática Alemã), instaurava-se uma crescente insatisfação no âmbito acadêmico. Um bom exemplo desse último aspecto é o “Memorando para a Reforma do Estudo da Linguística e da Literatura”, escrito por Jauss, Iser, Siegfried J. Schmidt e outros, que defendiam uma drástica mudança metodológica e institucional para as universidades alemãs. Especificamente, começaram a se instaurar dúvidas dentro da comunidade acadêmica alemã sobre os métodos e valores relativos ao ensino dos estudos literários, sendo que o ápice da crise foi atingido no momento em que os paradigmas dominantes começaram a mostrar ineficácia para o estudo do fenômeno literário. Como afirmamos acima, o panorama teórico-literário alemão estava dividido, basicamente, da seguinte forma: de um lado, um imanentismo que dominava a Alemanha Ocidental, e de outro, um marxismo reflexológico, que imperava na Alemanha Oriental, apesar de esse lado da Alemanha ter conhecido os estudos de um ex-discípulo de Erich Auerbach, Werner Krauss. Isso sem falar na ascensão do estruturalismo francês, através da revista *Communications* e de obras de seus próprios integrantes.

Tais abordagens, juntamente com a estética formalista, não evidenciaram o papel do leitor como elemento vital para a concretização e atualização da obra de arte literária, pelo fato de centrarem as suas atenções na “importância estética da obra.” (LIMA, 2002b, p. 16). Questão basilar para os estudos literários, essa, a da função do leitor, raramente era discutida nos colóquios e encontros universitários. O aspecto que as referidas tendências não conseguiam ver em suas análises pode ser resumido na seguinte asserção: é somente através das experiências daqueles que leem, interpretam e fazem uso dos sentidos veiculados pelos textos que as tradições literárias são formadas. O cânon, por exemplo, não é estruturado apenas pelo próprio autor, por outros autores (influências, coevos, sucessores) e pela crítica especializada.⁵² Instituições de ensino (escolas, universidades), centros de pesquisa, círculos literários, saraus literários, histórias da literatura, indústria e comércio do livro, etc., ao apresentarem toda uma gama de leitores ávidos pela leitura e interpretação de uma obra literária, auxiliam na edificação de um cânon inclusivo, que abriga distintas produções literárias, tanto de escritores quanto de escritoras.⁵³

⁵² Cf. Bloom (2010).

⁵³ Excelentes discussões sobre a relação entre cânon e autoria feminina podem ser encontradas em Schmidt (1997).

Frente a esse panorama que não dava a devida importância à função do leitor na série literária, Jauss (1979a, p. 47-48) chega à seguinte conclusão: “Via então a oportunidade de uma nova teoria da literatura, exatamente não no ultrapassee da história, mas sim na compreensão ainda não esgotada da historicidade característica da arte e diferenciadora de sua compreensão.” Tal proposição serviria como pedra angular para uma nova história da literatura⁵⁴:

Urgia renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da “écriture”, e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si. Tal propósito não seria alcançável através da panacéia das taxinomias perfeitas, dos sistemas semióticos fechados e dos modelos formalistas de descrição, mas tão só através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta. (JAUSS, 1979a, p. 47-48)

Percebe-se pelo argumento do teórico alemão que a nova modalidade de história literária estaria alicerçada em conceitos da hermenêutica filosófica de Gadamer (2008), como a dialética da pergunta e resposta. Uma das estratégias que Jauss utiliza, nesse momento, para propagar as suas novas ideias⁵⁵ é a paradigmática conferência apresentada a 13 de abril de 1967, durante as atividades de abertura do ano letivo da recém fundada (1966) Universidade de Constança, convenientemente intitulada “O que é e com que fim se estuda história da literatura” ao que veio a ter depois o título “A história da literatura como provocação à ciência da literatura” (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*).⁵⁶ Nessa conferência, o autor apresenta claramente sua intenção:

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do

⁵⁴ O modelo de história da literatura que vigorava nas universidades alemãs no período que antecede a formulação das teses de Jauss (1994) fundamentava-se em uma perspectiva historicista, que consagrou a história da literatura oitocentista. Cf. Souza (2003) para um painel detalhado dessa questão.

⁵⁵ De acordo com Batalhone Júnior (2011, p. 164), baseado em Holub (1984), “o surgimento dos estudos de *Teoria e Estética da Recepção* estava vinculado ao surgimento de uma nova geração de acadêmicos alemães. Estes professores recém-egressos no mercado de trabalho intelectual encontraram um sistema acadêmico bastante conservador. Segundo Holub, a maior vantagem a que esta nova geração de estudiosos alemães poderia recorrer era o recurso à originalidade intelectual para a disputa dos cobiçados cargos nas universidades. Afirmar uma mudança de paradigma, assim como rever os cânones nacionais seriam partes desse processo.”

⁵⁶ No Brasil, a tradução dessa conferência ficou a cargo de Sérgio Tellaroli, que a traduziu com o título de *A história da literatura como provocação à teoria literária*, publicada pela editora Ática, em 1994. Observe-se a diferença na tradução do original alemão para o português brasileiro. No lugar de ciência da literatura, o tradutor optou por teoria da literatura. Isso se deve ao fato de “o termo *Ciência da Literatura (Literaturwissenschaft)* [constituir] uma preferência léxica da língua alemã, em que vem sendo empregado, independentemente da configuração de qualquer disciplina específica no campo dos estudos literários, pelo menos desde meados do século XIX [...]” (SOUZA, 1987, p. 99). A tradução inglesa também optou por teoria da literatura (“Literary History as a Challenge to Literary Theory”). A propósito da versão inglesa, Cf. Jauss (1982b).

destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor - relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta -, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. (JAUSS, 1994, p. 23)

Comentando a conferência do teórico alemão, Zilberman (2009, p. 29) assinala que “o Autor parece ter a intenção de polemizar com as concepções vigentes de história da literatura. Investe contra seu ensino e propõe outros caminhos, assumindo uma atitude radical que confere ao texto a marca de ruptura e baliza o começo de uma nova era.”

Está manifesto que a conferência de Jauss (1994), na medida em que reestrutura a história da literatura, institui uma revolução paradigmática, evidenciando, assim, a historicidade da literatura, a qual se encontra, nesse momento, em constante relação com a figura do leitor. Mais adiante, voltaremos a esse ponto da teoria estético-recepcional do autor alemão. A respeito de paradigma, Selden, Widdowson e Brooker (2005, p. 50) afirmam que Jauss

toma emprestado da filosofia da ciência (T. S. Kuhn) o termo ‘paradigma’, que se refere à estrutura científica de conceitos e pressupostos que operam em um determinado período. A ‘ciência normal’ faz o seu trabalho experimental dentro do mundo mental de um paradigma particular, até que um novo paradigma desloque o velho e levante novos problemas e estabeleça novas suposições.⁵⁷

Tal situação é análoga à operada por Gadamer (2008) e Heidegger (2009) na esfera filosófica. É justamente a renovação do interesse pelas hermenêuticas da facticidade e, sobretudo, pela hermenêutica filosófica, que guiam os estudos de Jauss na edificação de suas teses no âmbito dos estudos literários.

A reestruturação da história da literatura, bem como a estruturação de uma teoria baseada na experiência estética⁵⁸, propiciou a Jauss o *status* de figura fundamental e principal no que diz respeito a uma das mais representativas formas de renovação dos estudos literários no século XX, com consequências para o século seguinte. Restituir ao leitor sua função na intrincada e complexa rede que forma os estudos literários não consistiu, para o teórico alemão, tarefa fácil, pois, como observamos, ele precisou lutar em diferentes frentes, tais como a história da literatura,

⁵⁷ No original: “[Jauss] borrows from the philosophy of science (T. S. Kuhn) the term ‘paradigm’ which refers to the scientific framework of concepts and assumptions operating in a particular period. ‘Ordinary science’ does its experimental work within the mental world of a particular paradigm, until a new paradigm displaces the old one and throws up new problems and establishes new assumptions.”

⁵⁸ Cf. a sequência deste trabalho para maiores informações sobre a experiência estética e sua relação com o romance de Calvino (1999).

a teoria da literatura, a crítica literária, a estética e a própria hermenêutica, disciplina que constitui a base essencial de seus trabalhos.

Observemos, agora, como se efetiva o processo de experiência do Leitor durante a sua jornada em *Se um viajante numa noite de inverno*. Tratando-se de um romance metaficcional, não é de se surpreender que o núcleo do enredo do livro esteja na própria obra, como fica evidente pelas palavras do personagem-escritor Silas Flannery, espécie de *alter ego* de Calvino, em seu diário:

Veio-me a idéia de escrever um romance feito só de começos de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que é continuamente interrompido. O Leitor adquire o novo romance A do autor Z. Mas é um exemplar defeituoso, e ele não consegue ir além do início... O leitor volta à livraria para trocar o volume... Poderia escrevê-lo todo na segunda pessoa: você, Leitor... Poderia também incluir uma Leitora, um tradutor falsário, um velho escritor que mantém um diário similar a este... Mas não gostaria que a Leitora, para escapar do Falsário, terminasse nos braços do Leitor. Farei de modo que o Leitor saia na pista do Falsário, o qual se esconde em algum país muito distante, de modo que o escritor possa ficar sozinho com a Leitora. Claro, sem uma personagem feminina a viagem do Leitor perderia a animação: é preciso que encontre alguma outra mulher em seu percurso. A Leitora poderia ter uma irmã... (CALVINO, 1999, p. 202)

Ao lado da sinopse relativa à jornada do Leitor, está uma grande ligação entre o prazer da leitura e o prazer de estar junto com as mulheres, condição *sine qua non* para que o percurso do Leitor possa ocorrer com sucesso e proveito. Assinala-se, assim, a importância do sujeito feminino enquanto componente que lê, representado por Ludmilla e Lotaria, personagens que possuem um repertório de leituras muito maior que o do Leitor. De um lado, temos Ludmilla, que “leu muito mais romances que você, especialmente estrangeiros, e tem uma memória minuciosa, alude a episódios precisos” (CALVINO, 1999, p. 37), e, de outro, Lotaria, uma estudante universitária, que está escrevendo uma tese sobre os romances de Flannery com o objetivo de “encontrar neles o que já estava convencida de achar ali antes de tê-los lido.” (CALVINO, 1999, p. 189). Está manifesto que são duas modalidades de leitoras muito diferentes, mas o ponto em comum é o gosto pela leitura, ainda que ela venha servir a distintos propósitos.

Juntamente a essas personagens, está o Leitor, protagonista do romance e alvo de nossa investigação. É por meio de um jornal, espécie de indício⁵⁹, que ele fica sabendo que *Se um viajante numa noite de inverno*, “o novo livro de Italo Calvino, que não publicava nada havia

⁵⁹ Como lembra Jauss (1994, p. 28), “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predis põe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.”

vários anos” (CALVINO, 1999, p. 13), tinha sido lançado. Após ir à livraria, encontrar o livro na estante, pegar um exemplar e levá-lo ao caixa “para ver reconhecido o seu direito de possuí-lo” (CALVINO, 1999, p. 14), instaura-se no Leitor uma gama de expectativas em relação ao texto que tem em mãos. É importante, nesse sentido, a categoria analítica de horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*) proposta por Jauss (1994), essencial para a abordagem estético-recepcional desse autor. Retomando o conceito filosófico de horizonte (*Horizont*), proveniente de Gadamer, que afirma ser de uso corrente na linguagem filosófica, sobretudo em Nietzsche e Husserl, é surpreendente ressaltar que Jauss (1994) não parte somente da noção exposta por Gadamer (2008), mas volta-se para a definição do historiador da arte Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001), autor de um dos livros mais populares entre os adotados pelas instituições de ensino de História da Arte, *The Story of Art (A História da Arte)*, publicado em 1950.⁶⁰ Enquanto que para Gadamer (2008, p. 399), “horizonte é o âmbito da visão que abarca e encerra tudo o que pode ser visto a partir de um determinado ponto”⁶¹, para Gombrich (1959, p. 53), o “horizonte de expectativas” é a “configuração mental, que registra os desvios e as modificações com exagerada sensibilidade”⁶², que permite ao espectador decifrar uma obra de arte.

Levando em conta tais afirmações, para Jauss (1994, p. 27) um horizonte pode ser visto “a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas” que surgem no momento histórico do aparecimento de cada obra. Tais expectativas podem ir desde o conhecimento prévio do gênero, passando pela forma e temática de obras já conhecidas, até chegar à oposição entre linguagem literária e não-literária. Antes de expor essa conceituação, Jauss (1994, p. 26) afirma enfaticamente que “a literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experenciar a obra.” Robert Holub (1984), intérprete dos trabalhos de Jauss e Iser, fornece uma definição que ajuda a compreender o uso que Jauss faz do termo horizonte de expectativas. De acordo com o crítico norte-americano, o horizonte de expectativas consistiria em um “sistema intersubjetivo ou estrutura de expectativas, um ‘sistema de referências’ ou um

⁶⁰ Zilberman (2009) também oferece indícios que corroboram a tese de que Jauss não se baseia somente em Gadamer para a configuração da categoria de horizonte de expectativas. De acordo com a autora, “[...] principalmente nessa conferência [de 1967], [Jauss] assimila ao horizonte as características do código estético, conforme os estruturalistas tchecos o caracterizaram.” (ZILBERMAN, 2009, p. 34-35).

⁶¹ Fica evidente que o conceito de horizonte, em Gadamer, se refere, principalmente, ao mundo histórico no qual vivemos e que é constituído pelos preconceitos que herdamos de nossa tradição.

⁶² No original: “[...] mental set, which registers deviations and modifications with exaggerated sensitivity.”

esquema mental que um indivíduo hipotético poderia trazer a qualquer texto.”⁶³ (HOLUB, 1984, p. 59). Vejamos como se mostra o horizonte de expectativas do Leitor, após ter adquirido o romance na livraria:

Um livro recém-publicado lhe dá um prazer especial, não é apenas o livro que você está carregando, é também a novidade contida nele, que poderia ser apenas a do objeto saído há pouco da fábrica, é a beleza diabólica com a qual os livros se adornam, que dura até que a capa amarelece, até que um véu de poeira se deposita nas bordas das folhas e os cantos da lombada se rasgam, no breve outono das bibliotecas. *Você espera encontrar sempre a novidade verdadeira, que tendo sido novidade uma vez continue a sê-lo para sempre. Ao ler um livro recém-saído, você se apropria dessa novidade do primeiro instante, sem precisar depois persegui-la, encurralá-la. Será desta vez que isso acontecerá? Nunca se sabe.* (CALVINO, 1999, p. 15, grifo nosso)

Visto dessa forma, o horizonte de expectativas se refere às perspectivas que o Leitor traz para o novo romance de Calvino, ou como diria Gombrich (1959, p. 53): “Viemos para a sua obra com os nossos receptores já sintonizados.”⁶⁴ Ainda que o Leitor construa esse sistema de referências com base em suas expectativas, ele não está imune aos preconceitos que carrega consigo. Retomamos o conceito de preconceito de Gadamer (2008, p. 360), para quem “em si mesmo, ‘preconceito’ (*Vorurteil*) quer dizer um juízo (*Urteil*) que se forma antes do exame definitivo de todos os momentos determinantes segundo a coisa em questão.” O preconceito, na perspectiva de Jauss (1994, p. 28), é um elemento fundamental para a realização da experiência literária:

Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um “saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. [...] Ela [a obra] desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.

É justamente isto, o preconceito, o “saber prévio” que o Leitor dá a conhecer, conforme anuncia a voz narrativa:

Não que você espere algo de especial deste livro em particular. Você é daquelas pessoas que, por princípio, já não esperam nada de nada. Há tanta gente, mais jovem ou mais velha que você, que vive à espera de experiências extraordinárias – dos livros, das pessoas, das viagens, dos acontecimentos, de tudo que o amanhã guarda em si. Você

⁶³ No original: “[...] to an intersubjective system or structure of expectations, a ‘system of references’ or a mind-set that a hypothetical individual might bring to any text.”

⁶⁴ No original: “We come to their work with our receivers already attuned.”

não. Você já aprendeu que o melhor que se pode esperar é evitar o pior. É essa a conclusão a que chegou, tanto na vida privada como nas questões gerais e nos problemas do mundo. E quanto aos livros? Aí está: justamente por ter renunciado a tantas coisas, você acredita que seja certo conceder a si mesmo o prazer juvenil da expectativa num âmbito bastante circunscrito, como este dos livros, em que as coisas podem ir bem ou mal, mas em que o risco da desilusão não é grave. (CALVINO, 1999, p. 12)

Pelo fato de não esperar “nada de nada” e devido a acreditar que as coisas nos romances podem “ir bem ou mal, mas em que o risco da desilusão não é grave”, o Leitor está apto a levar adiante esse juízo. Contudo, ele o manterá até o ponto em que iniciar de fato a leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, pois, principiada a apreciação do texto, ele se enreda em uma intrincada rede de leituras, que jogam com a sua própria vida, “em que o risco da desilusão” é bastante grave.⁶⁵ Ao chegar a sua casa, o Leitor, “no quarto, tranqüilo, [...] abre o livro na primeira página – não, na última, antes você quer saber a extensão dele. Não, por sorte não é muito longo. Hoje em dia, escrever romances longos é um contra-senso [...]” (CALVINO, 1999, p. 16).⁶⁶ A seguir, o narrador oferece mais algumas dicas ao Leitor, nesse primeiro “passeio ao redor do livro”:

Revire o livro entre as mãos, percorra o texto da contracapa, das orelhas, são frases genéricas que não dizem muito. Melhor isso que um discurso que pretenda sobrepor-se de forma indiscreta àquele que o livro deve comunicar diretamente, àquilo que, pouco ou muito, *you mesmo extrairá dele*. É certo que esse passeio ao redor do livro – ler o que está fora antes de ler o que está dentro – também faz parte do *prazer da novidade*, mas, como todo prazer preliminar, este também deve durar um tempo conveniente e pretender apenas conduzir ao *prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito*. (CALVINO, 1999, p. 16-17, grifo nosso)

Essa condução ao “prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito” é o objetivo central do Leitor, que o perseguirá continuamente em todo o seu percurso. No momento em que o Leitor “está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página” (CALVINO, 1999, p. 17), novas expectativas surgem, desde a relacionada ao conhecimento prévio do estilo do autor, até a que diz respeito ao que esperar da leitura desse romance:

Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem estilo

⁶⁵ Isso se comprova não só pelas constantes frustrações de expectativas, mas também no momento em que o Leitor se encontra em um presídio, instantes após chegar à Ataguitânia.

⁶⁶ Na sequência do parágrafo, o narrador discute a dimensão temporal da escrita de romances: “a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem. A continuidade do tempo só pode ser reencontrada nos romances da época em que o tempo, conquanto não parecesse imóvel, ainda não se estilhaçava. Um período de cerca de cem anos.” (CALVINO, 1999, p. 16)

inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. No entanto, parece que este livro nada tem a ver com os outros que ele escreveu, pelo menos com aqueles dos quais você se lembra. Está desapontado? Vejamos. De início você talvez experimente certo desnorteamento, como o que sobrevém quando somos apresentados a uma pessoa que pelo nome parecia identificar-se com determinada fisionomia, mas que, ao tentarmos fazer coincidir os traços do rosto que vemos com os daquele de que lembramos, percebemos não combinar. Mas depois você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler, independentemente daquilo que você esperava do autor. O livro é o que desperta sua curiosidade; pensando bem, você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é. (CALVINO, 1999, p. 17)

Se tais expectativas de nosso protagonista vão se concretizar ou não, é tarefa que logo descobriremos. No momento em que o Leitor inicia a leitura das páginas do romance de Calvino (1999), uma importante situação se descortina: entra em cena a historicidade da literatura, elemento discutido por Jauss (1994) em sua aula inaugural. Sobre essa categoria, o teórico alemão afirma que ela não “*repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida post festum, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores.*” (JAUSS, 1994, p. 24). Esse intercâmbio da obra com o Leitor traz à tona a relação dialógica que os constitui: o efeito e a recepção. O efeito é “o momento condicionado pelo texto”, já a recepção é “o momento condicionado pelo destinatário” (JAUSS, 1979a, p. 49-50). Somente dessa forma a concretização do sentido de uma obra se efetiva, chegando o Leitor à compreensão desta. No momento em que o Leitor empreende a leitura dos *incipit* dos dez romances, ele os historiciza, visto que historicidade coincide com atualização, ou seja, mesmo que o texto pertença a outro horizonte (o horizonte do texto), o Leitor o estará atualizando, na medida em que o estiver lendo. A compreensão a que chega o Leitor se dá por meio da fusão dos horizontes (do texto e do Leitor), conceito procedente da hermenêutica de Gadamer (2008, p. 404-405):

Na verdade, o horizonte do presente está num processo de constante formação, na medida em que estamos obrigados a pôr constantemente à prova todos os nossos preconceitos. Parte dessa prova é o encontro com o passado e a compreensão da tradição da qual nós mesmos procedemos. O horizonte do presente não se forma pois à margem do passado. Não existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. *Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos.* [...] A vigência da tradição é o lugar onde essa fusão se dá constantemente, pois nela o velho e o novo sempre crescem juntos para uma validade vital, sem que um e outro cheguem a se destacar explícita e mutuamente.

A fusão dos horizontes, como se depreende pelo argumento do hermeneuta alemão, se sustenta num plano intersubjetivo, isto é, reside na linguagem, possibilitando a emergência de aspectos que não estão colocados explicitamente pelos partícipes. A fusão dos horizontes, em

última instância, significa que Leitor e obra literária se constituem enquanto seres históricos nesse processo de interlocução, ou seja, na relação dialética que os une.

É através da leitura realizada pelo Leitor dos dez romances, ainda que constantemente interrompida pelos mais diferentes fatores, que podemos operar com o conceito de experiência, tanto em nível hermenêutico quanto em nível estético. Nesse sentido, Lawn (2011, p. 86) explica que as “expectativas são frustradas quando as ‘certezas’ dos padrões normais diários confrontam o inesperado.” Transpondo isso para o nosso objeto de análise, podemos dizer que a certeza do padrão normal diário⁶⁷ que é frustrada no romance de Calvino (1999) resume-se no seguinte aspecto: o Leitor que, após ler umas trinta páginas de *Se um viajante numa noite de inverno*, “já começa a se apaixonar pela história” (CALVINO, 1999, p. 32), tem as expectativas contrariadas pelo fato de se dar conta de que a narrativa apresenta uma série de problemas de edição:

Você leu umas trinta páginas e já começa a se apaixonar pela história. Em certa altura, observa: “Mas esta frase, parece que a conheço. Creio que li todo este trecho”. É verdade: há motivos que retornam, o texto é tecido por esse vaivém destinado a exprimir a imprecisão do tempo. Você é um leitor sensível a esses refinamentos, pronto a captar as intenções do autor, nada lhe escapa. Mas, ao mesmo tempo, está um pouco desapontado: justamente quando você começava a interessar-se de fato, eis que o autor se acha na obrigação de recorrer a um desses exercícios de virtuosismo próprios dos literatos modernos – repetir um parágrafo tal qual. Como? Um parágrafo?! Mas é uma página inteira, pode cotejar, nem sequer uma vírgula foi mudada? E, depois, o que acontece? Nada, a narração se repete idêntica à das páginas que você leu há pouco! Um momento, olhe o número da página. Não é possível! Da página 32 você retornou à 17! O que você considerava um rebuscamento estilístico do autor não passa de erro de impressão: repetiram duas vezes as mesmas páginas. O erro se deu durante o processo de encadernação: um livro é feito de cadernos; cada caderno é uma grande folha na qual se imprimem dezesseis páginas, que depois são dobradas em oito; no momento da colagem dos cadernos, pode ocorrer que dois cadernos iguais sejam inseridos no mesmo volume; é um acidente que acontece de vez em quando. Você folheia ansiosamente as páginas seguintes para encontrar a de número 33, se é que ela existe; um caderno em duplicata seria um inconveniente de pouca importância; o dano irreparável ocorre quando o livro vem com um caderno a menos, que de certo foi parar em outro exemplar, no qual ele será uma duplicata. Seja como for, você quer retomar o fio da leitura, nada mais lhe importa, chegou a um ponto em que não pode saltar nenhuma página. Eis de novo a página 31, 32... E o que vem depois? De novo a página 17, pela terceira vez! Mas que raio de livro lhe venderam? Encadernaram juntas diversas cópias do mesmo caderno, não há mais nenhuma página boa no livro inteiro. (CALVINO, 1999, p. 32-33)

O problema é ainda maior, como se percebe pela continuação da jornada do Leitor, que se dirige novamente à livraria com o intuito de questionar o livreiro sobre os erros de edição presentes em *Se um viajante numa noite de inverno*. Aqui teríamos o inesperado de que fala

⁶⁷ O padrão normal diário consiste no fato de a trama seguir uma linearidade, sem quebras, interrupções, como é o caso de romances como *Os três mosqueteiros*, por exemplo.

Lawn (2011), pois, na verdade, é imprevista a árdua tarefa que o Leitor terá pela frente: tentar ler os *incipit* dos nove romances que se apresentarão a ele e a Ludmilla. Corolário dessa tentativa é o fato de que cada novo romance “nada tem a ver com aquele” (CALVINO, 1999, p. 40) que estava sendo lido anteriormente. Vejamos: em primeiro lugar, *Se um viajante numa noite de inverno*, do escritor italiano Italo Calvino (primeiro romance lido), como já citado, interrompe-se por erros de encadernação no livro; em segundo, *Fora do povoado de Malbork*, do polonês Tatus Bazakbal (segundo romance lido) é interditado pelo fato de em dado momento da narração alternar-se “duas páginas brancas com duas páginas impressas.” (CALVINO, 1999, p. 49); em terceiro, *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, “o único romance que nos deixou um dos mais promissores poetas cimérios do primeiro quarto do século, Ukko Ahti” (CALVINO, 1999, p. 59), é constituído apenas pelo fragmento que o professor universitário Uzzi-Tuzii lê para o Leitor e nada mais. Isso se deve graças a uma “crise depressiva que o conduziu [Ahti], em poucos anos, a três tentativas de suicídio fracassadas e uma bem-sucedida.” (CALVINO, 1999, p. 76).

Em quarto, *Sem temer o vento e a vertigem* é, na verdade, *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, romance inacabado de Ukko Ahti que, segundo Lotaria, “foi concluído, não está escrito em cimério, e sim em cimbriço”, sendo que “o título foi posteriormente mudado para *Sem temer o vento e a vertigem*, e o autor se assinou com pseudônimo: Vorts Viljandi.” (CALVINO, 1999, p. 79). O início desse romance é lido por Lotaria num seminário de obras literárias da universidade, com o objetivo de utilizá-lo como objeto de análise para que tal seminário possa se realizar. Na vã tentativa de procurar a continuação, as outras páginas do romance de Viljandi, é dada uma informação que perturba o horizonte de expectativas do Leitor e que comprova a interrupção de mais esse texto: os grupos de estudo da universidade “eram muitos, e, como a biblioteca do Departamento Hérulo-Altaico só tinha um exemplar, resolvemos dividi-lo; foi uma partilha um tanto difícil, o livro foi despedaçado, mas creio ter conseguido a melhor parte” (CALVINO, 1999, p. 95), declara Lotaria; em quinto, *Olha para baixo onde a sombra se adensa*, do belga Bertrand Vandervelde⁶⁸, é lido pelo Leitor nas dependências da editora, pois o editor, o senhor Cavedagna, informa que “este é um documento importante, não pode sair daqui, é o corpo de delito, pode levar a um processo por plágio.” (CALVINO, 1999, p. 106). A leitura desse romance é embargada pelo fato de nem mesmo o editor saber onde a continuação foi parar:

⁶⁸ Trata-se de um texto em francês, traduzido por Ermes Marana, que “o fez passar por cimério, por cimbriço, por polonês...” (CALVINO, 1999, p. 104). Tem-se, aqui, um caso de contrafação.

“Todos os papéis do caso Marana sumiram. As cópias datilografadas, os textos originais, cimbriico, polonês, francês. Ele desapareceu, tudo desapareceu, de um dia para o outro.” (CALVINO, 1999, p. 119); ainda, *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, do irlandês Silas Flannery, interrompe-se porque o Leitor “não consegue mais ler”, devido ao fato de “o romance fica[r] bloqueado na página que você tem diante dos olhos, como se apenas a chegada de Ludmilla pudesse fazer a cadeia dos acontecimentos retomar seu curso.” (CALVINO, 1999, p. 144). Somado a isso, está o fato de o Leitor precisar se dirigir à casa de Ludmilla, pois ela não consegue ir até o café onde eles marcaram um encontro. Após fazer um reconhecimento da casa da Leitora e conversar com Irnerio, o não-leitor, que busca livros para o seu trabalho, o qual consiste em fazer esculturas, quadros com os livros, na casa de Ludmilla, Leitor e Leitora tem uma relação sexual. Depois disso, o Leitor não consegue achar o exemplar do romance de Flannery (o livro havia sido roubado) a fim de mostrá-lo para Ludmilla. Mas isso não tem importância, visto que a Leitora tem outro exemplar, igual àquele que o Leitor tinha em mãos. Entretanto, “igual até certo ponto. A cinta O ÚLTIMO SUCESSO DE SILAS FLANNERY encobre a última palavra do título. Basta que você a levante para perceber que este volume, ao contrário do outro, não se intitula *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, mas sim *Numa rede de linhas que se entrecruzam*.” (CALVINO, 1999, p. 164).

Por outro lado, *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, também de Silas Flannery, interrompe-se devido ao fato de o livro ter sido roubado do Leitor por “uma comitiva de rapazes com aspecto de escoteiros” (CALVINO, 1999, p. 187), “um bando de dementes que se lançaram sobre seu livro” (CALVINO, 1999, p. 199), os quais “improvisaram em torno do livro uma espécie de rito: um deles o erguia, e os demais o contemplavam com profunda devoção.” (CALVINO, 1999, p. 199-200). O roubo acontece momentos antes de o Leitor encontrar Flannery, nos Alpes suíços, onde este mantém um chalé, no qual escreve os seus romances; ainda, *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, do japonês Takakumi Ikoka, interrompe-se graças à ação de um grupo de policiais, que confiscam o livro do Leitor (o protagonista encontra-se na Ataguitânia, procurando o tradutor Ermes Marana), os quais afirmam que se trata de um livro proibido em seu país; já, *Ao redor de uma cova vazia*, do ataguitano Calixto Bandera, interrompe-se por apresentar um grande problema após o seu *incipit*: pelo fato de o texto estar armazenado em unidades de memória de um terminal eletrônico, que “pode reproduzir o romance palavra por palavra do princípio ao fim” (CALVINO, 1999, p. 221), e devido ao fato de a

memória eletrônica ter sido anulada “por uma desmagnetização instantânea dos circuitos” (CALVINO, 1999, p. 224), uma séria consequência ocorre: “O livro se decompôs, dissolveu-se, é impossível recompô-lo, como uma duna varrida pelo vento.” (CALVINO, 1999, p. 224); finalmente, *Que história espera seu fim lá embaixo?*, do ircaniano Anatoly Anatolin, é impedido de ser lido em sua totalidade pelo Leitor, pois o autor, ao entregar o manuscrito para o Leitor, precisou “dividir as páginas entre os diferentes bolsos, para que o volume não desse na vista.” (CALVINO, 1999, p. 247). Contudo, antes que Anatolin pudesse entregar o manuscrito completo ao Leitor, “dois agentes à paisana surgem da sebe” (CALVINO, 1999, p. 247) e prendem o autor.⁶⁹

Apesar de os dez romances terem sido interrompidos pelos fatores aludidos, o Leitor lamenta “não poder acompanhar a história até o fim” (CALVINO, 1999, p. 200), ou seja, ele quer terminar a leitura de cada um dos livros, pois, sendo um leitor que gosta de ler romances devido ao prazer estético que estes lhe proporcionam, apaixona-se pelo enredo de cada um dos textos, passando por uma experiência.

No início de sua exposição, Gadamer (2008, p. 453) adverte para o fato que “por mais paradoxal que possa parecer, o conceito de experiência me parece um dos conceitos menos elucidados que temos.” Isso se deve ao fato de o conceito de experiência ter sido reduzido à concepção das ciências da natureza (lógica da indução). Mas não só. Filósofos como Husserl e Bacon também são criticados por Gadamer (2008, p. 454-458), no que se refere às abordagens de tais autores do conceito em questão.⁷⁰ Na obra do hermeneuta alemão, por seu turno, como assevera Buck (1981 *apud* ROHDEN, 2002, p. 79-80),

a experiência não mais aparece primariamente como um processo de apropriação cumulativa assegurada metodicamente de conclusões, que são meios para o possível domínio de uma ordem objetiva refletida nela. Experiência [...] é definida aqui como uma coisa que precede o processo metódico de armazenamento de conhecimento científico, e como um fator emergindo da e revertendo na vida prática que, como um

⁶⁹ No Capítulo 4, voltaremos a essa discussão sobre a “interrupção” dos dez romances, bem como a sua ligação com a narrativa-moldura.

⁷⁰ Tanto a concepção de Husserl quanto a de Bacon são teleológicas: em Husserl “o pensar retorna da experiência científica ao mundo da vida, para encontrar nesta sua fundamentação original de sentido e a verdade”, ao passo que “o caminho de Bacon vai na direção contrária, da insuficiência e da incerteza da experiência científica, na qual a indução encontra seu aperfeiçoamento científico em favor de uma generalização metódica bem ordenada (indução).” (WIEHL, 1996, p. 24 *apud* ROHDEN, 2002, p. 81). Além disso, “Husserl não conseguiu chegar até a experiência concreta do mundo da vida, porque ele a conecta às condições da subjetividade transcendental, que, diferentemente das idealizações das ciências, permanece presa a idealizações lingüísticas, [...] o aperfeiçoamento das induções do mundo da vida de Bacon permanece preso a preconceitos que se devem à tradição das ciências especulativas dos princípios.” (WIEHL, 1996, p. 24 *apud* ROHDEN, 2002, p. 81).

modo de tal vida prática, pode até mesmo dar diretrizes à cognição empírica do tipo objetivo. [...] a ocorrência da experiência hermenêutica tem a estrutura de uma performance prática acontecendo como uma unidade de ação-projeto e reflexão crítica dentro do limite do agente. Experiência, aqui, não é tanto um processo de acumulação de conhecimento objetivo, mas, ao invés, a *história* descritível biograficamente *de uma educação*.

A experiência hermenêutica adquirida pelo Leitor tem, como apontado acima, “a estrutura de uma performance prática acontecendo como uma unidade de ação-projeto e reflexão crítica dentro do limite do agente.” Ora, essa performance prática é o ato da leitura, colocado em prática toda vez em que o Leitor empreende a leitura de cada um dos dez romances. É uma unidade de ação-projeto e reflexão crítica, na medida em que ele realiza uma ação, projetando-se frente ao inesperado, e, ao final de cada livro lido, obtém uma reflexão crítica, seja sozinho ou junto com as demais personagens. O limite do agente diz respeito aos preconceitos, às expectativas e, obviamente, às limitações que a existência desse Leitor apresenta, pois “na experiência hermenêutica não é possível um domínio absoluto dela. Nesse sentido, não é pensada, *a priori*, teleologicamente.” (ROHDEN, 2002, p. 82). A unidade universal da experiência é, assim, um acontecer. A configuração do conceito de experiência em Gadamer (2008) é realizada em três momentos: no primeiro, o hermenêuta alemão recorre a Aristóteles (experiência como posição intermediária entre percepção e ciência); no segundo, a Hegel (caráter dialético da experiência; historicidade da experiência); e, no terceiro, a Ésquilo (historicidade interna da experiência, expressa pela fórmula do aprender pelo sofrer, ou no original grego, *pathei mathos*).⁷¹

A fórmula acima referida “não significa somente que nos tornamos inteligentes através do dano e que devemos alcançar o verdadeiro conhecimento apenas pela ilusão e desilusão.” (GADAMER, 2008, p. 466). Assim, o Leitor aprende através do sofrimento e “percebe seus limites compreendendo-se como ser *finito* e, portanto, *histórico*.” (ROHDEN, 2002, p. 93, grifo nosso). Esse ser finito e histórico lembra a concepção heideggeriana do *Dasein*, concepção que “fundamenta e representa essa dimensão da experiência.” (ROHDEN, 2002, p. 93). A experiência hermenêutica se dá, portanto, no plano existencial, como finitude⁷², isto é, a imprevisibilidade do ser que compreende atuará sobremaneira neste caso. Pelo fato de constituir-se como elemento

⁷¹ Para uma exposição mais detalhada, cf. Gadamer (2008, p. 458-472).

⁷² De acordo com Gadamer (2008, p. 466-467), “experiência é, portanto, experiência da finitude humana. É experimentado, no autêntico sentido da palavra, aquele que tem consciência dessa limitação, aquele que sabe que não é senhor do tempo nem do futuro. O homem experimentado conhece os limites de toda previsão e a insegurança de todo plano.”

histórico e finito, o ser do Leitor está carregado de imprevisibilidade, característica fundamental para que a sua jornada literária se efetive. Um exemplo disso é a forma como a sua jornada termina, prova cabal da finitude humana. Na biblioteca, o sétimo leitor se dirige ao Leitor e diz:

– O senhor acredita que toda história precisa ter princípio e fim? Antigamente, a narrativa tinha só dois jeitos de acabar: superadas todas as provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último ao qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida, a inevitabilidade da morte. Você se detém um instante para refletir sobre tais palavras. Depois, de modo fulminante, decide que deve casar-se com Ludmilla. (CALVINO, 1999, p. 262)

Fica claro que o Leitor é um ser atuante na história, na medida em que a escolha que faz acarreta uma série de consequências: ele será um indivíduo casado, terá obrigações para com a sua esposa, terá que gerenciar uma vida a dois, entre outras responsabilidades. Enfim, ao tomar tal decisão, o Leitor constitui-se como um ser histórico, pois “a experiência faz parte da essência histórica do homem.” (GADAMER, 2008, p. 465). Esse excerto do pensamento gadameriano pode ser aplicado à totalidade da jornada literária empreendida pelo Leitor, visto que uma situação corriqueira como o ato de ler configura-se como uma experiência inerente à essência histórica do homem. Segundo Gadamer (2008, p. 467), “a verdadeira experiência é assim experiência da própria historicidade.” A experiência humana é finita, e, entretanto, “a finitude da consciência e sua experiência não excluem de maneira nenhuma uma consciência da infinitude da experiência.” (WIEHL, 1996, p. 33 *apud* ROHDEN, 2002, p. 95). Finitude e historicidade são traços indissociáveis da experiência hermenêutica, conforme lembra Rohden (2002, p. 97): “[...] o princípio da experiência é ontológico: o ser é e se diz de muitos modos na história. Ele é sob os condicionamentos e condições do tempo do ser-que-está e é-aí.” A experiência é mais do que uma simples teleologia; ela implica colocar em jogo as próprias expectativas que estruturam a vida dos sujeitos, nesse caso, do Leitor.

Importante traço da experiência hermenêutica é a negatividade. Baseado em Hegel, Gadamer (2008, p. 464) conclui que “a experiência é [...] sempre experiência da negatividade (*Nichtigkeit*). Não é como havíamos suposto.” Visto que a experiência é parte integrante da essência histórica do homem, podemos afirmar com Gadamer (2008, p. 465, grifo nosso) que

a experiência pressupõe necessariamente que se frustrem muitas expectativas, pois somente é adquirida através disso. O fato de a experiência ser eminentemente dolorosa e desagradável não corresponde a uma visão pessimista, mas provém, como se pode ver, da essência da própria experiência. Como já sabia o próprio Bacon é só através de instâncias negativas que se chega a uma nova experiência. *Toda experiência digna desse nome teve que se livrar de algum tipo de expectativa.*

Logo, o conjunto de situações inesperadas que frustram as expectativas do Leitor durante a leitura dos *incipit* dos dez romances implica para o protagonista “a apreensão de um saber mais amplo e autêntico.” (ROHDEN, 2002, p. 100). Nesse sentido, Jaus (1994, p. 52) já afirmava que “tanto para o progresso da ciência quanto para o avanço da experiência da vida, o momento mais importante é o da ‘frustração de expectativas’.” Se o Leitor estivesse frente a um romance que não o provocasse e no qual suas expectativas não fossem constantemente frustradas, ele figuraria como um ser passivo frente ao texto literário. Não haveria relação dialética entre eles. Conforme Fetz (1979, p. 10-11 *apud* ROHDEN, 2002, p. 100), “*fazer uma experiência* significa que o que a gente tinha por verdadeiro não o era e que nós sabemos melhor o que ele é agora mais do que o que ele é. A experiência corrige, pois, um falso saber, trazendo uma apreensão mais adequada da realidade.” Tais considerações permitem que entre em jogo a categoria de experiência negativa. Essa categoria é proposta por Jaus (1994), conforme desenvolvida por Buck (1967, p. 70 *apud* JAUS, 1994, p. 70):

[A experiência negativa] não é apenas instrutiva porque nos leva a reviver o contexto de nossa experiência passada de tal maneira que o novo se integra na unidade corrigida de um sentido objetivo. [...] Não é apenas o objeto da experiência que se apresenta diverso, mas a própria consciência daquele que a experimenta se inverte. A obra da experiência negativa é um fazer-se consciente de si. Aquilo de que nos tornamos conscientes são os motivos que norteavam a experiência e que, como tais, não foram questionados. A experiência negativa tem, pois, primordialmente, o caráter da auto-experimentação que nos liberta para uma modalidade qualitativamente nova da experiência.

Portanto, o caráter de negatividade da experiência deixa claro o sentido produtivo que se pode adquirir com ela. Passar por uma experiência como a que o Leitor passa ensina que a literatura, enquanto *medium* entre autor, texto e leitor, transforma a realidade que nos cerca. Um excerto do romance de Calvino (1999, p. 151), no momento em que o narrador tece conjecturas sobre a modalidade de leitora que Ludmilla poderia vir a ser, permite que visualizemos o traço negativo da experiência: “Será que sabe que, em toda experiência, é inevitável uma insatisfação que só é compensada pela soma de todas as insatisfações?” Dessa forma, “o ser histórico do homem contém, como um momento essencial, uma negação fundamental que aparece na relação essencial entre experiência e discernimento⁷³.” (GADAMER, 2008, p. 465). Retoma-se, assim, a

⁷³ De acordo com Gadamer (2008, p. 466), “discernimento é mais que conhecimento desse ou daquele estado de coisas. Contém sempre um retorno de algo em que estávamos presos por cegueira. Nesse sentido, implica sempre um momento de autoconhecimento e representa um aspecto necessário do que chamamos experiência num sentido autêntico. Também isto é afinal uma determinação do próprio ser humano, a saber, possuir discernimento e ser perspicaz.”

fórmula do *pathei mathos* de Ésquilo como fundamental para a compreensão humana da realidade.

Frente a essas considerações, poderíamos perguntar: onde reside a verdade da experiência hermenêutica? Para Gadamer (2008, p. 465), “a verdade da experiência contém sempre a referência a novas experiências.” No caso do Leitor, ele passa por uma série de micro-experiências, ou seja, as tentativas frustradas de ler cada um dos dez romances, as quais se coadunam com a macro-experiência, qual seja, “a de ler um livro do princípio ao fim.” (CALVINO, 1999, p. 260). Somado a isso, está o fato de “a pessoa a quem chamamos experimentada não [ser] somente alguém que se tornou o que é *através* das experiências, mas também alguém que está aberto *a* experiências.” (GADAMER, 2008, p. 465). E mais: “A dialética da experiência tem sua própria consumação não num saber concludente, mas nessa abertura à experiência que é posta em funcionamento pela própria experiência.” (GADAMER, 2008, p. 465). Eis mais um traço caracterizador da experiência hermenêutica: a sua capacidade de abertura. A efetivação dessa característica se dá no momento em que o Leitor realmente lê cada um dos dez romances. Nessa operação, ele abre o seu horizonte de expectativas em direção ao horizonte do texto, reconhecendo esse horizonte não como um mero outro, mas como um parceiro. Observe-se: “É uma vez que aqui o próprio objeto da experiência possui um caráter de pessoa, essa experiência se torna um fenômeno moral, tanto quanto o saber adquirido nessa experiência, a compreensão do outro.” (GADAMER, 2008, p. 468).

Tendo o Leitor aceitado o texto como ele é, com as suas idiossincrasias, mais receptivo se torna o texto, constituindo a relação dialógica que materializa a leitura. “Sem essa abertura mútua”, declara Gadamer (2008, p. 472), “tampouco pode existir verdadeiro vínculo humano. A pertença mútua significa sempre e ao mesmo tempo ouvir uns aos outros.” Corolário dessas afirmações é o fato de a abertura para o outro implicar, pois, “o reconhecimento de que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o faça valer contra mim.” (GADAMER, 2008, p. 472). O Leitor, durante a sua jornada, reconhece que deve estar disposto a deixar valer algo contra ele, pois é dessa forma que atinge a compreensão daquilo que está lendo, ainda que, num primeiro momento tal compreensão se mostre enganadora: “A seqüência do livro interrompido, que lhe comunicava uma excitação especial porque você a procurava ao lado da Leitora, não é outra coisa senão a busca por Ludmilla, que lhe escapa num sem-número de mistérios, de enganos, de disfarces...” (CALVINO, 1999, p. 155).

É crucial que o Leitor reconheça essas provações, pois, dessa maneira, ele será capaz de se compreender e de compreender aquilo que está nos livros. Além disso, por mais frustrantes que as interrupções nos livros possam ser para o Leitor, ele reconhece em tais suspensões “uma excitação especial”, pois, agora, a sua jornada está ancorada em sua busca por algo mais: a paixão pela Leitora. Instaure-se, assim, uma fusão entre a busca pelos livros e por Ludmilla. Portanto, a capacidade de abertura evidenciada pela experiência hermenêutica mostra-se bastante eficaz. Enfim, “a teoria da experiência gadameriana é, em poucas palavras, uma dialética da experiência na forma dialógica, a qual se designa como execução do compreender.” (TAKEDA, 1981, p. 25 *apud* ROHDEN, 2002, p. 106).

A experiência estética é o aspecto fundamental de toda teoria fundada na recepção, constituindo-se como o produto do relacionamento entre obra e leitor. Em relação a essa modalidade de compreensão, Jauss apresenta, a 11 de abril de 1972, no XIII Congresso Alemão de História da Arte, a conferência intitulada *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (*Pequena apologia da experiência estética*)⁷⁴, procurando salvar a experiência estética “de seus detratores e recuperar a validade do prazer decorrente, negada pelas recentes teorias da literatura, como condição de compreender o sentido e importância social da arte.” (ZILBERMAN, 2009, p. 53). O ponto de partida da apologia desenvolvida por Jauss (2002) reside na oposição entre *trabalhar* e *desfrutar*, antinomia que constituía as bases da sociedade alemã de então. O autor é bastante claro nesse ponto:

Minha apologia parte desta oposição. Por isso, não quero começar com a habitual justificativa de que a atitude de prazer com a arte seja *uma coisa*, e a reflexão científica, histórica ou teórica sobre a experiência artística, *outra*. Considero, ao invés, que o postulado clássico de que a reflexão teórica sobre a arte tenha que ser algo completamente separado de sua mera recepção prazerosa seja um argumento de má consciência. (JAUSS, 2002, p. 31)⁷⁵

Levando isso em conta, Jauss (2002, p. 31) toma como aspecto central para esse trabalho a merecida e urgente restituição da “boa consciência para o investigador que desfruta e reflete

⁷⁴ JAUSS, Hans R. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Konstanz: Verlag der Universität Konstanz GMBH, 1972. Utilizamos a tradução espanhola da conferência, publicada em 2002. Corolário das teorizações e aplicações em textos literários sobre o processo da experiência estética é a seminal obra *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (*Experiência estética e hermenêutica literária*), publicada em 1982. Aqui, o teórico alemão erige as bases de um ramo da hermenêutica, a hermenêutica literária, que é exigida e sistematizada por ele para ser o modelo teórico de suas investigações. A versão inglesa também data de 1982 (Cf. Jauss, 1982a).

⁷⁵ No original: “Mi apología parte a propósito de esta oposición. Por eso no quiero comenzar con la habitual justificación de que la actitud de goce con el arte sea *una cosa*, y la reflexión científica, histórica o teórica sobre la experiencia artística, *otra*. Yo considero más bien que el postulado clásico de que la reflexión teórica sobre el arte haya de ser algo completamente separado de su mera recepción placentera es un argumento de mala conciencia.”

sobre a arte”⁷⁶, desfazendo a oposição já saturada entre trabalho e prazer. Corolário desse argumento é a seguinte tese proposta pelo autor: “A atitude de prazer, que desencadeia e possibilita a arte, é a experiência estética primordial; não pode ser excluída, mas deve converter-se novamente em objeto de reflexão teórica [...]” (JAUSS, 2002, p. 31).⁷⁷

Tratando-se de uma apologia, o teórico alemão busca demonstrar o valor que a experiência estética desempenha no contexto da teoria da literatura e da estética alemãs de seu tempo. Jauss (2002) acredita que o significado de uma obra não pode ser alcançado sem ter sido vivenciado esteticamente: não se concebe o conhecimento sem prazer, nem a recíproca, fato que o leva a formular o par de conceitos compreensão fruidora e fruição compreensiva. Tais conceitos, que se efetivam como processos, “ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia.” (ZILBERMAN, 2009, p. 53). Ao mesmo tempo, como lembra Zilberman (2009, p. 53),

só pelo resgate e valorização da experiência estética é possível justificar a presença social e continuidade histórica da arte. Para Jauss, o desprestígio do prazer estético determina a rejeição da arte por inteiro, conduta implícita em teorias que se recusam a aceitar a validade da experiência do leitor ou que a discriminam, encarando-a tão-somente como efeito da indústria cultural e dos produtos destinados ao consumo.

Depreende-se disso que a oposição mais incisiva de Jauss dirige-se a Theodor W. Adorno, um dos expoentes da Escola de Frankfurt, especialmente à sua *Teoria estética* (*Ästhetische Theorie*), de 1968. Adorno (1970) erige uma estética da negatividade, que rejeita a função comunicacional da arte, vista como um sintoma de sua massificação, valorizando apenas o experimentalismo. Ora, isso significa que a obra de arte não deseja se comunicar com o público ou, aspecto ainda mais negativo, que o leitor não sente prazer diante de obras originais e avançadas. O objetivo de Jauss não é “pensar outros caminhos para a arte contemporânea, e sim contradizer a interpretação dada ao relacionamento entre o sujeito e o objeto estético” (ZILBERMAN, 2009, p. 54), conforme defendido por Adorno (1970). Além de considerar o fato de a experiência estética causar simultaneamente prazer e conhecimento para o público, Jauss atribui-lhe uma função transgressora. De acordo com o autor, mesmo que a obra contrarie um “sistema de respostas” ou um código de valores, é agindo como tal que o processo de comunicação se intensificará: “a obra se livra de uma engrenagem opressora e, na medida em que

⁷⁶ No original: “[...] buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte [...]”

⁷⁷ No original: “La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica [...]”

recebida, apreciada e compreendida pelo seu destinatário, convida-o a participar desse universo de liberdade.” (ZILBERMAN, 2009, p. 54). Ganha destaque nesse processo a emancipação, isto é, a finalidade e o efeito alcançado pela arte, liberando o destinatário de percepções usuais e conferindo-lhe uma nova visão da realidade, além de servir como mediadora entre a natureza simultaneamente comunicativa e libertadora da obra de arte.

Vista a experiência estética em sua natureza libertadora da arte e sabendo que ela é capaz de fundir os papéis transgressor e comunicativo da arte, pode-se visualizá-la por meio de suas três atividades simultâneas e complementares, a saber: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, denominadas por Jauss (1979a, p. 43) como “as atividades produtiva, receptiva e comunicativa”, respectivamente. A concretização de tal unidade tríplice depende do grande resultado que o Leitor vem a ter frente ao texto literário: a libertação. Essa formulação aparece na segunda tese da *Pequena apologia*:

A libertação pela experiência estética pode se realizar em três planos: a consciência produtiva, ao criar um mundo como sua própria obra; a consciência receptiva, ao aproveitar a oportunidade de perceber o mundo de forma diferente e, finalmente – deste modo a subjetividade abre-se à experiência intersubjetiva – ao aprovar um julgamento exigido pela obra ou identificar-se com as normas de ação esboçadas e que posteriormente serão determinadas. (JAUSS, 2002, p. 41)⁷⁸

É importante registrar que as três categorias fundamentais da fruição estética desenvolvidas pelo teórico alemão não são criadas por ele. Jauss (1979b, p. 79) deixa claro que a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis* são “três conceitos da tradição estética, que sempre encontramos na retrospectiva sobre a história do prazer estético [...]”. Através de uma perspicaz retrospectiva, Jauss (1979b) insere essas três categorias como fundamentais para a estruturação da experiência estética. A *poiesis* envolve a participação ativa do Leitor na construção do objeto estético (os dez romances). De acordo com Jauss (2002, p. 42, grifo do original), a *poiesis* é vista

como “capacidade poiética”, [que] significa a experiência estética fundamental de que o homem, através da produção de arte, pode satisfazer a sua necessidade universal de *encontrar-se no mundo como em casa*, privando o mundo exterior de sua *estranheza elusiva*, fazendo sua própria obra, e obtendo nesta atividade um saber que se distingue

⁷⁸ No original: “La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva–, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar.”

tanto do conhecimento conceitual da ciência como da práxis instrumental do ofício mecânico.⁷⁹

A *aisthesis* diz respeito ao prazer que procede do ato de ver, perceber e reconhecer. É o conhecimento que o Leitor apreende a partir das possibilidades de que ele toma consciência na leitura dos romances. Para Jauss (2002, p. 42), a *aisthesis*

designa a experiência estética fundamental [...] [pois] uma obra de arte pode renovar a percepção das coisas, embotada pelo hábito, do qual resulta que o conhecimento intuitivo, em virtude da *aisthesis*, opõe-se novamente com pleno direito a tradicional primazia do conhecimento conceitual.⁸⁰

Finalmente, a *katharsis* se refere à forma pela qual a revelação e o reconhecimento das possibilidades percebidas na *aisthesis* transformam a autocompreensão do Leitor, mudam as suas crenças, e o libertam para que possa considerar novas perspectivas sobre o mundo. A *katharsis*, segundo Jauss (2002, p. 43), “se refere à experiência estética fundamental de que o espectador, na recepção da arte, pode ser liberado da parcialidade dos interesses vitais práticos mediante a satisfação estética e ser conduzido também a uma identificação comunicativa ou orientadora da ação.”⁸¹ Reiteramos que essas três categorias não estão dispostas numa hierarquia de camadas, “mas sim como uma relação de funções autônomas: não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de seqüência.” (JAUSS, 1979b, p. 81).

Comentando as teses de Jauss sobre a experiência estética, Lima (2002a, p. 46-47) afirma que

a experiência estética, portanto, consiste no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade, para estar no outro, mas não habita o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si.

Temos, aqui, a realização do prazer estético por meio da dialética do prazer de si no prazer no outro (*Selbstgenuss im Fremdgenuss*), conforme proposta por Jauss (1979b). Isso se

⁷⁹ No original: “como ‘capacidad poética’, designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de *encontrarse en el mundo como en casa*, privando al mundo exterior de su *esquiva extrañeza*, haciéndolo obra propia, y obteniendo en esta actividad un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico.”

⁸⁰ No original: “designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre, de donde se sigue que el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual.”

⁸¹ No original: “designa la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción.”

deve ao fato de o próprio ato da leitura estar assentado na relação dialética entre texto e leitor. Nessa dialética do prazer de si no prazer do outro, o Leitor de romances conhece-se no outro, ou seja, no texto literário, trazendo a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo que se projeta nessa alteridade. Nesse sentido, Jauss (1979b, p. 77) afirma: “O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo de experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético.”

Ler, como observa Jouve (2002, p. 109, grifo nosso), “é uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a *experiência*: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção.” Viagem que o Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno* realiza como uma verdadeira odisseia, na medida em que, ao deixar a realidade e entrar no universo fictício, para depois voltar ao real, transforma o seu horizonte de expectativas. A experiência hermenêutica mostra que o Leitor, enquanto ser finito e histórico, não está imune às imprevisibilidades do destino, situação que leva às frustrações de suas expectativas. O traço negativo dessa modalidade de experiência ensina que o verdadeiro saber só é atingido após duras provações, ou seja, o Leitor precisa sofrer para aprender. A abertura do Leitor para o texto e vice-versa deixa claro que somente dessa forma se atingirá o verdadeiro objetivo da leitura: o prazer estético. A experiência estética comprova que o prazer da leitura pode se converter em uma capacidade exploradora da arte, na medida em que o Leitor age sobre a obra e é influenciado por ela. Tão importante quanto isso é a condição *sine qua non* da experiência estética: a não realização de uma leitura final. Portanto, tanto a experiência hermenêutica quanto a experiência estética permitem que o Leitor adquira conhecimentos que transformam a sua vida, aspecto que a obra de arte literária empreende com eficácia.

3 TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*: DIÁLOGOS ENTRE WOLFGANG ISER E ITALO CALVINO

Apesar de a teoria estético-recepcional de Hans Robert Jauss ser uma das mais referidas quando se consideram questões associadas às teorias da recepção e o seu resgate da figura do leitor para os estudos literários⁸², é fundamental para todo estudioso de teoria, história e crítica literárias reconhecer que outros modelos teóricos também buscam compreender as relações entre texto ficcional e leitor, sem negligenciar a figura autoral. Estamos falando dos trabalhos de Wolfgang Iser, teórico de renome internacional na esfera dos estudos literários.⁸³ Como os autores examinados no capítulo precedente, é na tradição continental que se situa esse teórico, que fornece as categorias analíticas fundamentais para o desenvolvimento desse capítulo, o qual, ao tomar considerações importantes de Iser, busca dialogar com trechos de *Se um viajante numa noite de inverno*, observando de que forma se constitui a interação entre texto ficcional e Leitor, levando em conta as inúmeras tentativas do protagonista de alcançar a concretude da leitura do romance de Calvino (1999).

Tal como Jauss, Iser também estudou em Heidelberg, fazendo aí o seu doutorado e recebendo a sua *Habilitationen* (título aproximado à nossa Livre-Docência). Esse não é um dado meramente informativo. Pelo fato de ter estudado em Heidelberg, Iser entrou em contato com os mesmos campos filosóficos que Jauss: a fenomenologia husserliana e a hermenêutica gadameriana. Além disso, a teoria fenomenológica dos estratos de Roman Ingarden⁸⁴ foi

⁸² É o caso do importante estudo de Zilberman (2009), que continua apresentando positiva recepção no meio universitário brasileiro, figurando na maioria das ementas das disciplinas de teoria e história literária dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras do país, o que é um exemplo do que mencionamos no início deste capítulo. No entanto, as antologias organizadas por Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor* e *Teoria da literatura em suas fontes*, que também contribuíram para a expansão dos trabalhos de Jauss, incorporam igualmente textos de Iser, Stierle, Gumbrecht, Weinrich, ou seja, nomes igualmente importantes para a teoria da recepção alemã.

⁸³ Reconhecida internacionalmente, a Estética do efeito postulada por Iser é uma das teorias da recepção mais complexas já produzidas. Resenhando, em 1977, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, Gumbrecht (1983, p. 434) chega à seguinte conclusão: “O efeito imediato do livro de Iser – isto é, referências explícitas em obras posteriores de teoria da literatura – é surpreendentemente pequeno se comparado à importância atribuída, com razão, ao *Ato da leitura*, nesta antologia brasileira. Este fato pode ser devido à complexidade e precisão do pensamento do autor, incomuns para os teóricos da literatura.” Batalhone Jr. (2011, p. 167) também elucida o reconhecimento de Iser: “Também professor na *Universidade de Constança*, Iser era mais bem conhecido fora da Alemanha Ocidental devido a alguns fatores, como por exemplo, ter se dedicado ao estudo da literatura inglesa. Sua polêmica com Stanley Fish acerca da *Estética da Recepção* também colaborou para difundir-lo nos círculos acadêmicos norte-americanos, embora Holub ressalte que, ainda assim, não seja o caso de uma difusão considerável até a década de 1980.”

⁸⁴ Ainda que tenha produzido um modelo teórico para explicar a obra de arte literária com base na fenomenologia husserliana, principalmente aquela exposta por Husserl em *A ideia da fenomenologia*, Ingarden dela se afasta por não

importante para seus estudos, ainda que dela tenha se distanciado em alguns momentos, como ficará evidente a seguir. É por meio das bases teóricas de tais autores⁸⁵ que Iser construirá o seu modelo teórico, a saber: a Teoria do efeito estético, também denominada Estética do efeito. A edificação de tal teoria parte de dois pressupostos fundamentais: primeiro, o texto ficcional apresenta uma função comunicativa⁸⁶, que o diferencia dos demais textos; segundo, a relação texto-leitor não foi devidamente levada em conta pela crítica literária de então, a qual focalizou demasiadamente ora a figura do autor, ora aspectos intrínsecos ao texto literário.

A mudança paradigmática que Iser opera no campo da teoria literária é a seguinte: em vez da pergunta pelo significado de um texto ficcional (sua mensagem), a atenção está nos processos estéticos que constituem esse significado, como se pode observar nesta passagem: “Daí segue que devemos substituir a velha pergunta sobre o que significa esse poema, esse drama, esse romance pela pergunta sobre o que sucede com o leitor quando sua leitura dá vida aos textos ficcionais.” (ISER, 1996, p. 53).⁸⁷ Essa é, segundo Gumbrecht (1983, p. 419), “uma legitimação histórico-filosófica da estética da recepção.” E mais: “[...] esta nova questão vale tanto para a teoria do efeito proposta pelo autor [Iser], quanto para estudos concretos da estética da recepção, de orientação histórica ou normativa.” (GUMBRECHT, 1983, p. 419).

A Teoria do efeito estético representa um profícuo diálogo entre filosofia e estudos literários, constituindo processo análogo ao operado por Jauss com sua Estética da recepção. Aqui, cabe uma observação. Ainda que Jauss e Iser tenham preocupações comuns, como a recuperação do papel do leitor na leitura de textos literários, uma diferença fundamental se instala

aceitar a mudança operada por seu mestre em direção ao idealismo transcendental. Por isso, trabalha sob o signo de uma fenomenologia realista. O idealismo transcendental rejeitado por Ingarden diz respeito à posição de que o chamado “mundo real” depende da consciência para que possa ter existência e essência; e de que ele só existe *para* a consciência e, ainda, que se algo além for levado em conta, constitui um “nada”. Embora haja algum debate entre os estudiosos de Husserl sobre a possibilidade ou não dele ter genuinamente operado uma “virada” para o idealismo transcendental em um sentido metafísico, Ingarden claramente viu em Husserl uma transformação a partir do realismo das *Investigações lógicas* em direção a uma forma metafísica de idealismo transcendental, no momento em que o primeiro volume de *Idéias* foi publicado. E, mais, os dois frequentemente debatiam sobre esse tema através de cartas e pessoalmente, durante o período de 1918-1938. Para um estudo mais detalhado sobre as relações entre Husserl e Ingarden, no que toca aos estudos literários, Cf. Bordini (1990).

⁸⁵ O exame dos trabalhos de Iser (1978; 1989a; 1989b; 1996; 1999) evidencia que ele se vale de conceitos e ideias de outros autores (como, por exemplo, J. L. Austin, U. Eco, S. J. Schmidt) para a constituição de suas teses. Apresentamos, aqui, as linhas mestras que alicerçam a sua teoria orientada para o leitor.

⁸⁶ “Un texto literario ni describe objetos ni los produce en el sentido expuesto; en el mejor de los casos describe reacciones producidas por los objetos. Esta es la razón por la cual reconocemos en la literatura tantos elementos que juegan también un papel en nuestra experiencia”, declara Iser (1989b, p. 136). Em outro escrito do autor, lemos: “A comunicação seria desnecessária se ela não transmitisse algo que não fosse desconhecido. Por isso, a ficção se determina como comunicação, pois graças a ela vem algo à luz do mundo que não está aí.” (ISER, 1999, p. 195).

⁸⁷ Mais adiante, retomaremos o contexto de onde essa crítica à mensagem do texto literário se origina.

no momento em que eles refletem sobre tal questão. A distinção é assinalada por Iser (1996, p. 16): “Uma teoria do efeito está ancorada no texto – uma teoria da recepção está ancorada nos juízos históricos dos leitores.” Assim, a Teoria do efeito estético se construiria da seguinte maneira, conforme explica o teórico:

O efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes. Isso significa também que o presente livro entende-se como uma teoria do efeito e não como uma teoria da recepção. Se a análise da literatura se origina da relação com textos, então não se pode negar que aquilo que nos acontece através dos textos seja de grande interesse. (ISER, 1996, p. 16)

Fica clara a diferença entre Jauss e Iser: enquanto Jauss se preocupa com a resposta pública ao texto (*Rezeption*), buscando a construção de histórias da recepção dos leitores ao longo do tempo, Iser investiga a interação entre texto e leitor, bem como o efeito (*Wirkung*)⁸⁸ que determinada obra provoca em seus potenciais leitores, tomando o ato da leitura como um processo individual. Nesse sentido, Zilberman (2009, p. 64) afirma ser essa “especificação importante, pois, por intermédio dela, Jauss procura esclarecer as diferenças entre a pesquisa que desenvolve e a de seu colega de universidade, Wolfgang Iser, sem criar um atrito entre as distintas orientações das investigações respectivas.” A estudiosa parte da perspectiva de Jauss, pois seu estudo baseia-se majoritariamente⁸⁹ (ainda que apresente um espaço para Iser e outros autores ligados à Escola de Constança) nas teses desse teórico; é por isso que declara que Jauss “reconhece a originalidade e importância heurística do trabalho de Iser, diverso do que desenvolve; mas, ao mesmo tempo, dá a entender que o projeto dele é englobado pelo seu.” (ZILBERMAN, 2009, p. 64). A inclusão do trabalho de Iser como possível parte integradora do de Jauss justifica-se pela razão aludida, isto é, o social-histórico engloba o individual. Ainda assim, cada um dos projetos visa abordagens específicas e acreditamos, com Lima (2007), que a

⁸⁸ São fundamentais, nesse sentido, as colocações de Lima (2002b, p. 28): “[...] o operador ‘efeito’ é simultaneamente constante e variável, constante enquanto parte da estrutura da obra e variável porque depende da atualização efetiva que alcança em cada relação empírica e concreta.”

⁸⁹ Na “Apresentação” de seu trabalho, a autora justifica o porquê de ter escolhido Jauss, em detrimento dos demais: “Esta exposição sublinha os temas relacionados à história da literatura, por esta ocupar posição central no pensamento de Jauss; e enfatiza o trabalho deste pensador, por ele desempenhar papel de destaque no desenvolvimento da Escola de Constança. Por causa da primeira decisão, fomos obrigados a reduzir vários tópicos igualmente relevantes no conjunto de suas concepções; por causa da segunda, autores de grande penetração intelectual, como W. Iser e K. Stierle, não são examinados como mereceriam: do primeiro, apresentam-se apenas as idéias relativas às noções de leitor implícito e estrutura de apelo do texto; do segundo, menciona-se tão-somente a orientação de suas pesquisas.” (ZILBERMAN, 2009, p. 7).

teoria de Iser apresenta raízes mais profundas em relação à de Jauss, não desmerecendo com isso o trabalho do autor da *Provocação*.⁹⁰ Afirma o crítico brasileiro:

Ao passo que, por suas carências iniciais, a formulação de Jauss, na prática, se apresentava apenas como “uma história da literatura do leitor” [...] e, depois de sua retificação, como uma teorização carente de revisão, o texto inaugural de Wolfgang Iser, “A Estrutura apelativa dos textos” (1970), nos lançava de imediato na relação intrínseca entre o texto literário e seu efeito (*Wirkung*), empiricamente concretizado pelo leitor. (LIMA, 2002b, p. 23)

Tratando-se de textos inaugurais veiculados publicamente em forma de conferência, é de se esperar que contenham algumas carências, tais como um maior aprofundamento das teses ali expostas. No entanto, tal situação é ajustada com o tempo. Contribuiu, nesse sentido, para a ampliação teórico-metodológica dos referidos projetos a fundação, ainda em 1963, do grupo de discussão *Poetik und Hermeneutik*, em Heidelberg. Além disso, a publicação das respectivas obras-chave de Jauss (1982a; 1982b) e Iser (1996; 1999) no decorrer das décadas de 1960, 1970 e 1980 também auxiliou bastante esse processo. Ainda assim, são textos programáticos que lançam as bases de duas importantes teorias orientadas para o leitor.

Se *A história da literatura como provocação à teoria literária* representa o empenho de Jauss em reabilitar a História da literatura via uma perspectiva que recolocasse a figura do leitor em seu devido lugar, a conferência “A estrutura apelativa dos textos” (*Die Appelstruktur der Texte*)⁹¹, proferida por Iser, em 1970, também na Universidade de Constança, realiza empreendimento similar, ainda que sua preocupação seja de ordem diferente da de Jauss. Neste texto inaugural, bem como nos demais, Iser está interessado em investigar e, conseqüentemente,

⁹⁰ Apesar das diferenças entre Jauss e Iser, acreditamos, com Ricoeur (1997, p. 287), que “na realidade, elas [as estéticas da recepção e do efeito] se pressupõem mutuamente: por um lado, é pelo processo individual da leitura que o texto revela sua ‘estrutura de apelo’; por outro, é na medida em que o leitor participa das expectativas sedimentadas no público que ele é constituído como leitor competente; o ato da leitura torna-se, assim, um elo na história da recepção de uma obra pelo público. A história literária, renovada pela estética da recepção, pode, assim, pretender incluir a fenomenologia do ato de ler.”

⁹¹ Utilizamos a tradução espanhola desta conferência (ISER, 1989b). A tradução inglesa optou por “Indeterminacy and the reader’s response in prose fiction” (Cf. Iser, 1989a). A conferência está organizada em três momentos: “Al llegar a este punto podemos proceder a formular nuestra tarea. Dice así: ¿cómo habrá que describir la relación entre texto y lector?. Intentaremos la solución en tres pasos. En un primer paso se trata de delimitar la especificidad del texto literario con relación a otros tipos de textos. En un segundo paso se denominarán y analizarán las condiciones básicas de los efectos que produce el texto literario. [...] En un tercer paso intentaremos clarificar el incremento en los grados de indeterminación de los textos literarios, fenómeno observable a partir del siglo XVIII.” (ISER, 1989b, p. 134-135). Durante a exposição dessa conferência, faremos menção somente a alguns pontos, visto que Iser os retomada em trabalhos ulteriores.

descrever como uma obra de arte literária produz efeito sobre o leitor.⁹² De acordo com o autor, “se se determina o processo de leitura como a atualização do texto, então podemos perguntarmos se tal atualização é descritível de algum modo, sem cair ao mesmo tempo em uma psicologia da leitura.”⁹³ (ISER, 1989b, p. 133). Tal descrição é realizada extensivamente por Iser (1996; 1999).

Tal “estrutura apelativa”, anunciada no título, diz respeito a uma presença interna ao texto, existente antes mesmo que surja um leitor potencial. Ou seja, o texto ficcional necessita de um leitor para que possa ter existência e para que possa produzir sentido. Portanto, a leitura da *magnum opus* de Gadamer (2008) é fundamental para Iser, pois é a partir dela que o teórico alemão desenvolve a ideia do efeito sobre o leitor. Em determinado momento de sua obra, Gadamer (2008, p. 397-405) apresenta o princípio da história efetual (do efeito ou eficaz).⁹⁴ Antes de chegarmos à sistematização de tal princípio, Gadamer (2008, p. 397-398), como preâmbulo para sua argumentação, tece críticas ao objetivismo histórico, ou seja, “na medida em que apela para seu método crítico, o objetivismo histórico oculta o emaranhado histórico-efetual em que se encontra a própria consciência histórica.” Está claro que o hermeneuta alemão critica a pretensa neutralidade que constitui o método objetivista da ciência histórica. Ora, sabemos que é uma ilusão alcançar a objetividade, ainda mais em se tratando da História. O que dizer, então, dos estudos literários?

A passagem transcrita acima, “portanto, não apenas reitera a crítica gadameriana à pretensão do historiador senão que introduz um termo, *Wirkung*, que nas mãos de Iser, ultrapassará os limites com que se debatia a análise da recepção.” (LIMA, 2002b, p. 24). É interessante, nesse sentido, observarmos a interpretação que o crítico brasileiro faz do princípio da história efetual. Afirma Lima (2002c, p. 76): “Por história eficaz Gadamer designa o fenômeno de manutenção do significado de textos passados no presente. Noutras palavras, a história é eficaz por conta da permanência dos valores e convenções subjacentes ao significado

⁹² O caminho mais direto de indagar essa relação consiste, de acordo com Lima (2002b, p. 24), “em se perguntar por que a obra literária necessita de interpretação.”

⁹³ No original: “Si se determina el proceso de lectura como la actualización del texto, entonces podemos preguntarnos si tal actualización es describable de algún modo sin caer al mismo tiempo en una psicología de la lectura.”

⁹⁴ A tradução do termo alemão *Wirkungsgeschichte*, onde *Wirkung* significa “efeito, consequência” e *Geschichte* “história” apresenta variações conforme as traduções de *Wahreit und Methode*. A edição de *Verdade e método* (2008) utilizada neste trabalho emprega “história efetual”. Na tradução de Jauss (1994), o tradutor optou por “história do efeito”. Na tradução de Jauss (1979a), também é utilizado “história do efeito”. Lima (2002c) emprega “história eficaz”. Para a tradução inglesa (*Truth and method*), utiliza-se “effective history”.

de um certo discurso.” Transportando isso para o campo da Teoria do efeito estético, podemos inferir que a referida “permanência dos valores e convenções subjacentes ao significado de um certo discurso” serão os fatores que produzirão o efeito, o qual, no processo da leitura, será atualizado pelo leitor. Percebe-se, assim, o impacto que a hermenêutica filosófica tem sobre a edificação da teoria iseriana do ato da leitura.

O texto de 1970 serve como plataforma para que Iser esboce a sua teoria. Por essa razão, certos argumentos ali delineados ganham sua plena formulação em obras posteriores (ISER, 1978; 1996; 1999). Vejamos dois exemplos disso. O primeiro evidencia-se através deste excerto: “Os argumentos que desenvolvo nos capítulos que seguem apresentam o esboço de um problema, que publiquei pela primeira vez em 1970, sob o título *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*.” (ISER, 1996, p. 17). O segundo exemplo, que se traduz pelo subtítulo da conferência, “A indeterminação como condição de efetividade da prosa literária”, já deixa claro o que seu autor tem em mente: “[...] a indeterminação de um texto é a possibilidade de entrada do leitor.”⁹⁵ (ISER, 1989b, p. 146). E: “[...] o coeficiente de indeterminação da prosa literária – talvez da literatura em geral – é o principal elemento de comutação entre texto e leitor.”⁹⁶ (ISER, 1989b, p. 147). Aqui, Iser (1989b, p. 137) já apresenta um importante operador de indeterminação⁹⁷ do texto literário: o “lugar vazio” e sua relação com o conceito de “lugar indeterminado” de Ingarden (1973, p. 269-277). Não nos ocuparemos da elucidação dessa categoria analítica agora, pois ela servirá para a análise do romance de Calvino (1999), a ser efetuada mais adiante. Adiantemos apenas que “os lugares vazios de um texto literário não são de nenhuma maneira, como possivelmente poderia se supor, um defeito, senão que constituem um ponto de apoio básico para sua efetividade.”⁹⁸ (ISER, 1989b, p. 138).

Após a conferência de 1970, Iser publica dois importantes livros, os quais sistematizam a sua Teoria do efeito estético: em 1972, *O leitor implícito: formas de comunicação no romance de Bunyan a Beckett* (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*), obra de caráter crítico, na qual Iser (1978) analisa romances de prestigiados autores da

⁹⁵ No original: “[...] la indeterminación de un texto es la posibilidad de entrada del lector.”

⁹⁶ No original: “[...] el coeficiente de indeterminación de la prosa literaria – quizá de la literatura en general – es el principal elemento de conmutación entre texto y lector.”

⁹⁷ É válido ressaltar que a indeterminação não é um traço exclusivo do texto ficcional, mas que nele se acentua.

⁹⁸ No original: “Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera, como quizás pudiera se suponerse, un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad.”

literatura inglesa, tendo em vista o papel do leitor e do efeito. O ensaio também apresenta o clássico ensaio “The Reading Process: A Phenomenological Approach” (ISER, 1978, p. 274-294), que serve como uma espécie de texto preparatório para o que Iser viria a publicar quatro anos depois.⁹⁹ Sobre esses escritos, Gumbrecht (1983, p. 418) chama a atenção para o mérito que eles tiveram para a teoria da recepção: “[...] do ponto de vista da estética da recepção, o texto apenas se ‘concretiza’ através da atuação do leitor e que, devido a isso, não pode simplesmente ser compreendido como uma partitura de instruções que por si própria já assegurassem a sua transformação em forma significativa.” Em 1976, publica a obra teórica que descreve e sistematiza a sua teoria orientada para o leitor: *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*), traduzida para a língua portuguesa e publicada no Brasil em dois volumes (ISER, 1996; 1999).¹⁰⁰

Passemos, então, a um exame da *magnum opus* de Iser (1996; 1999), com vistas à análise do romance de Calvino (1999). Decorre dessa asserção o fato de não explorarmos todas as categorias analíticas da Estética do efeito, situação inviável para os desígnios dessa dissertação, a qual visa, neste capítulo, a um recorte da teoria em questão.¹⁰¹ Ao referir-se a Wolfgang Iser e sua Teoria do efeito estético, Rothe (1980, p. 15-16) escreve: “A seu respeito, saliente-se unanimemente a perspicácia com que soube descrever os diferentes atos que compõem a leitura em geral.” Gumbrecht (1983, p. 419, grifo do original) também reconhece o caráter positivo dessa obra de Iser para a teoria da literatura:

⁹⁹ Iser (1996, p. 19) deixa isso claro, ao afirmar: “Um primeiro estudo do capítulo III, A (vol. 2) foi primeiro publicado sob o título de ‘The Reading Process. A Phenomenological Approach’, in *New Literary History* 3 (1971) e, em versão alemã, no volume publicado por Rainer Warning.” O ensaio em questão também pode ser encontrado na coletânea organizada por Tompkins (1980).

¹⁰⁰ Após a publicação dessas obras, é lançada, em 1989, a coletânea *Prospecção: da resposta do leitor à antropologia literária* (*Prospecting: from reader-response to literary anthropology*), um conjunto de ensaios teóricos e críticos da década anterior, que já no título revela o percurso do autor. Nesses ensaios, Iser (1989a) transcende as fronteiras da recepção estética até chegar a um novo terreno – a antropologia literária, onde elabora as grandes questões sobre o significado da experiência humana. Em 1991, o autor consolida essa nova fase de seu trabalho, com a publicação de *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (*Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*). Os anos 2000 marcaram a publicação dos dois últimos livros de Iser. Nesse ano, é lançado, diretamente em inglês, *O alcance da interpretação* (*The Range of Interpretation*). Aqui, o autor parte da análise da hermenêutica, desde Schleiermacher até Ricoeur, para discorrer sobre os caminhos possíveis do ato de interpretar. Por fim, em 2006, é lançado *Como fazer teoria* (*How to Do theory*), uma introdução sucinta sobre as modernas teorias da literatura e das artes, demonstrando como cada teoria é construída e o que ela pode realizar. A publicação de tais obras originalmente em língua inglesa se deve ao fato de Iser ter assumido, após a década de 1980, a cadeira de professor de inglês na Universidade da Califórnia, em Irvine. Para outras informações sobre a vida e a obra de Iser, Cf. Lima (2007).

¹⁰¹ Para uma exposição detalhada de Iser (1996; 1999), sugerimos a leitura de Gumbrecht (1983).

O Ato da leitura é, por um lado, a tentativa mais abrangente de fundamentar a estética da recepção, por assim dizer, *de dentro*, por enfrentar um problema que, no decorrer da curta existência da escola, reclamava cada vez mais insistentemente uma solução; por outro, este livro apresenta, na parte inicial à “problemática”¹⁰² [...], a defesa até agora mais convincente da estética da recepção *para fora*, pois foi elaborado numa visão histórica do problema, i.e., um confronto com o hábito de interpretação cuja validade ela questiona – de maneira implícita ou polêmica.

A crítica efetuada por Iser e apontada por Gumbrecht (1983) diz respeito à sobrevivência da norma clássica de interpretação, que teve seu auge no século XIX, no qual o crítico era vital para a vida literária de uma nação, pois agia como mediador entre a obra e o público, “à medida que interpretava o sentido da obra de arte para o seu público, como orientação de vida.” (ISER, 1996, p. 27). Somado a isso, estava o fato de a literatura, “enquanto peça central da religião da arte” (ISER, 1996, p. 28), oferecer soluções que as demais áreas não tinham condições de proporcionar. Eis aqui a extraordinária significação histórica que essa situação emprestava à literatura. Ao contrário dos séculos anteriores, “a literatura anexou quase todos os sistemas de explicação ao seu próprio meio e os pôs no texto. Ali, onde se mostravam as fronteiras dos sistemas, a literatura sempre apresentava suas respostas”, informa Iser (1996, p. 29). Graças a esse panorama, julgava-se possível encontrar mensagens na obra literária, isto é, soluções para os problemas que a vida apresentava. Não é gratuita, então, a menção que Iser (1996, p. 23-33) faz à novela de Henry James, *The Figure in the Carpet* (1896). Aqui, um dos personagens, um crítico da novela de James, realiza uma incessante busca por um segredo aberto pela narrativa, na medida em que “só a mensagem ratifica o caráter de arte da obra.” (ISER, 1996, p. 29). Apesar de o crítico literário do século XIX ter desempenhado sua função, seja ela vista positiva ou negativamente, ele fracassa, na opinião de Iser (1996, p. 29). O teórico alemão sustenta sua crítica, no momento em que declara: “[...] a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa.” (ISER, 1996, p. 29). Lembramos nossos leitores(as) que esse é um dos pontos de partida que permitem a Iser desenvolver sua Estética do efeito. Mais precisamente, a sobrevivência dessa norma clássica de interpretação, no século XX, se dá com a tentativa de dominar o estranho provocado pela obra literária através de sua harmonização. De acordo com Iser (1996, p. 47), “[...] se acrescentarmos que a norma clássica de interpretação proporciona um quadro de referências que permite ter acesso ao não-familiar ou até mesmo dominá-lo, então tornam-se claras as razões que asseguraram a perduração de tal norma.” Ora, no momento em que a

¹⁰² Cf. Iser (1996, p. 23-48).

interpretação cessar de tentar encontrar a mensagem da obra e, ao contrário, “mostrar o potencial de efeitos de um texto, desaparece a concorrência fatal que teve de enfrentar quando tentou impor ao leitor a significação apreendida como a mais correta ou a melhor.” (ISER, 1996, p. 48).

Levando em conta o fato de termos como objeto de análise uma obra de arte literária moderna¹⁰³, “assim como de muitas recepções de obras literárias” (ISER, 1996, p. 48) desse formato, torna-se premente afirmarmos, juntamente com Iser (1996, p. 48, grifo nosso), que “o [Leitor] não mais pode ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois ele não existe em uma forma sem contexto. *Mais instrutivo seria analisar o que sucede quando [se lê] um texto.*” Assim, a Estética do efeito ocupa-se, como já indicado, da relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Essa será a base para a análise que será realizada a seguir. Antes, porém, precisamos estar conscientes sobre a concepção de texto que Iser (1996) incorpora na base de sua teoria: “Não consideramos o texto aqui como um documento sobre algo, que existe – seja qual for a sua forma –, mas sim como uma reformulação de uma realidade já formulada. Através dessa reformulação advém algo ao mundo que antes nele não existia.” (ISER, 1996, p. 16). Lembramos, ainda, através de Eagleton (1983, p. 85) uma constatação fundamental:

A teoria da recepção de Iser baseia-se, de fato, em uma ideologia liberal humanista: na convicção de que na leitura devemos ser flexíveis e ter a mente aberta, preparados para questionar nossas crenças e deixar que sejam modificadas. Atrás dessa posição está a influência da hermenêutica gadameriana, com sua fé naquele auto-conhecimento enriquecido, que nasce de um encontro com o não-familiar.

A observação do crítico literário inglês não poderia ser mais precisa. Todo modelo teórico está vinculado a uma ideologia, o que se passa também com o desenvolvido por Iser. Julgamos fundamental, então, que todo leitor esteja a par disso, pois a ideologia permite que visualizemos a visão de mundo que organiza o modelo teórico em questão.

Aspecto preliminar que orienta a Estética do efeito repousa no fato de ser no processo da leitura que se realiza a interação fundamental entre a estrutura da obra e seu receptor. É por essa razão que “a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de sua apreensão.” (ISER, 1996, p. 50). O teórico alemão recorda, nesse sentido, que Ingarden (1973) contrapõe “à

¹⁰³ Seguimos a perspectiva de Iser (1996, p. 9), no que concerne ao entendimento do que seja arte moderna e sua vinculação à modernidade: “A modernidade se manifesta sobretudo como uma negação daquilo que era essencial para a arte clássica: a harmonia, a conciliação, a superação dos opostos, a contemplação da plenitude.”

construção em camadas da obra literária¹⁰⁴ os modos de sua concretização”, situação que permite ao texto “enquanto tal apenas oferece[r] diversos ‘aspectos esquematizados’ pelos quais o objeto da obra pode ser produzido, enquanto a própria produção se torna um ato da concretização.” (ISER, 1996, p. 50). Decorre daí que a obra literária apresenta dois polos: o polo artístico, que “designa o texto criado pelo autor”, e o polo estético, que concerne à “concretização produzida pelo leitor.” (ISER, 1996, p. 50).¹⁰⁵ Graças a essa polaridade institui-se o caráter dialético da leitura, na medida em que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. É justamente na convergência do texto com o leitor que a obra ficcional se realiza, traduzindo-se, assim, como indica Iser (1996, p. 50), o seu “caráter virtual, pois [a obra] não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.” Uma pergunta se faz necessária frente a esse contexto: o que vem a ser a obra? De acordo com Iser (1996, p. 51), “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor.” Está claro que obra e texto não são tomados como termos sinônimos pela Teoria do efeito estético. Recorremos a Rothe (1980) para explicar essa diferença fundamental. Segundo o autor, por texto entende-se a “pura intencionalidade”; já, por obra, o “conjunto de sentidos constituídos pelo leitor no decorrer da leitura.” (ROTHE, 1980, p. 13). Trata-se, assim, de apreender a experiência estimulada pelo texto, situação que leva inevitavelmente a sua realização. Examinaremos, assim, duas categorias da Teoria do efeito estético: em primeiro lugar, “o envolvimento enquanto condição da experiência” (ISER, 1999, p. 46-54); em segundo, o “lugar vazio” (ISER, 1999, p. 126-170). Antes, porém, uma clarificação conceitual que rege a base da Estética do efeito de Iser: o repertório do texto.

À formação do repertório do texto está ligada uma questão que, por muito tempo, ocupou os estudos literários. Estamos falando da relação entre ficção e realidade, mais precisamente da tradicional visão que as considerava como opostos. “Desse modo, a ficção foi qualificada como

¹⁰⁴ As camadas referidas dizem respeito aos quatro estratos heterogêneos pelos quais a obra literária é composta, segundo Ingarden (1973): o estrato das formações fônico-linguísticas, que inclui os ritmos e melodias típicos associadas com frases, sentenças e parágrafos de vários tipos (p. 51-74); o estrato das unidades de significação, formado pela conjunção dos vocábulos utilizados em uma linguagem com os conceitos ideais (p. 81-238); este também cobre dos significados individuais das palavras aos significados de ordem superior de frases, sentenças, parágrafos, etc.; o estrato das objetividades apresentadas, que contém os objetos, eventos, estados de coisas, etc. representados na obra literária e a formação de seus personagens, enredo, etc. (p. 239-278); e, por fim, o estrato dos aspectos esquematizados, referido por Iser (1996), diz respeito aos aspectos visuais, auditivos, ou a outros aspectos, através dos quais os personagens e lugares representados na obra podem ser “quase-sensorialmente” apreendidos (p. 279-314).

¹⁰⁵ Essa polaridade da obra literária é, na verdade, uma descoberta de Ingarden (1973), que Iser (1996) deixa de destacar.

figura seja autônoma, seja heterônoma, a fim de se poder formular sua diferença quanto ao caráter objetivo da realidade”, sintetiza Iser (1996, p. 101). Considerar ficção e realidade por meio desse argumento ontológico prejudica a compreensão. Substituamos, como faz Iser (1996, p. 102), tal visão por uma de caráter funcional. Em vez de perguntarmos pela relação entre seres (ficção X realidade), observemos tal questão de um ponto de vista comunicativo: “Assim, desfaz-se a oposição entre ficção e realidade: em vez de ser o pólo oposto à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela.” (ISER, 1996, p. 102). Desfaz-se também a dificuldade que consistia em buscar uma referência que unisse os opostos. Tomando a ficção como estrutura comunicativa, podemos afirmar que ela “conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade.” (ISER, 1996, p. 102). *Uma* realidade, já que a ficção coloca o leitor frente a frente com um determinado “mundo real” por ela criada. Tal elaboração ainda mantém relação com a realidade extra-textual; contudo, a teoria do reflexo e a estilística do desvio não têm mais espaço nesse tipo de argumentação funcional. Em síntese: “Os textos ficcionais”, escreve Gumbrecht (1983, p. 422), “distinguem-se [...] dos pragmáticos, no que concerne à sua inserção situacional, por não retirarem as condições para sua compreensão de um mundo da vida histórico e prévio, mas pelo fato de que eles mesmos as contêm. São auto-reflexivos.” É importante lembrar que a autorreflexividade do texto ficcional não significa que ele seja autorreferencial. Se assim fosse, não haveria a necessidade de leitores.

É por meio dessa modalidade de relação entre ficção e realidade, bem como pela leitura da Teoria dos Atos de Fala de J. L. Austin e de John Searle¹⁰⁶, que Iser (1996) formula a composição do repertório do texto. Segundo o teórico alemão, a convergência entre texto e leitor só obtém sucesso “por meio de uma situação que depende de ambos para se realizar; se tal situação não é dada de antemão, o texto ficcional deve ter todos os elementos necessários para que a situação se constitua e o processo comunicativo tenha êxito.” (ISER, 1996, p. 128-129). A constituição de tal situação, traduzida no repertório textual, procede de dois sistemas diferentes: de um lado, “as normas selecionadas de realidades extra-textuais”; de outro, “as alusões literárias”, que procedem “do arsenal dos padrões de articulação [...] [da] literatura do passado.” (ISER, 1996, p. 150). Tais elementos encontram-se integrados na tessitura do texto. As “normas” não são automaticamente transpostas para o texto literário. Ocorre uma espécie de tradução de

¹⁰⁶ Cf. Iser (1996, p. 103-115).

código, o que Iser (1996) denomina de transcodificação. Gumbrecht (1983, p. 423) sintetiza esse processo:

Embora partes do saber extratextual penetrem no texto, não se pode falar de um reflexo de vivências passadas no mundo real; pois, no texto como ambiente novo, os segmentos selecionados estão isolados daquele contexto no qual os insere o saber social, tornando-se disponíveis, portanto, para combinações com segmentos do conhecimento que até então lhes eram distantes.

No que diz respeito às “alusões literárias”, Iser (1996) afirma que elas são reiteradas no texto, decorrendo daí uma “funcionalização do que se repete.” (ISER, 1996, p. 147). A reiteração da literatura do passado no repertório é fundamental, na medida em que oferece informações valiosas sobre a forma de se constituir a resposta intencionada pelo texto. No caso de *Se um viajante numa noite de inverno*, tais alusões remetem ao modelo tradicional de romance policial, que estrutura o texto calviniano, e à contística de Jorge Luis Borges, especialmente aos contos “A aproximação a Almotasím” e “A Biblioteca de Babel”.¹⁰⁷ Portanto, “a parte do repertório, derivada da tradição literária, assumiria a função de uma primeira indicação para a apropriação, a partir dos sistemas de sentido da época.” (GUMBRECHT, 1983, p. 423).

O “envolvimento enquanto condição da experiência” é parte constituinte de uma seção maior: ele é um dos “correlatos de consciência produzidos pelo ponto de vista em movimento”, que, por sua vez, pertence aos “atos de apreensão do texto”. Tal seção, juntamente com as “sínteses passivas do texto”, constitui um dos capítulos centrais do livro, a “Fenomenologia da leitura”. A opção por essa categoria, bem como pela outra citada, justifica-se pelo fato de que a leitura “só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades.” (ISER, 1999, p. 10). Dessa forma, o Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno* não é um ser passivo frente à obra; ao contrário, ele participa da construção de sentido.¹⁰⁸ Ele está, dessa forma, “presente no texto.” (ISER, 1999, p. 28). Essa presença diz respeito ao “ponto de vista em movimento”, conceito fundamental para a fenomenologia da leitura de Iser. Não é mais o caso da tradicional relação sujeito-objeto, na medida em que o Leitor, enquanto ponto perspectivístico, “se move por meio do campo de seu objeto.” (ISER, 1999, p. 12). Tal movimento é retratado diversas vezes no romance de Calvino (1999). Veja-se uma passagem, a título de exemplo: “Agora, ao redor de

¹⁰⁷ Sobre esse último aspecto, Cf. Brizotto e Bertussi (2013).

¹⁰⁸ Nesse sentido, escreve Iser (1999, p. 53): “[...] a apreensão de tal texto não pode ser vista como processo de aceitação passiva, mas sim como resposta produtiva à diferença experimentada.”

você [o Leitor] não existe mais a saleta do departamento, as prateleiras, o professor: você entrou no romance, vê aquela praia nórdica, acompanha os passos do homem frágil.” (CALVINO, 1999, p. 75).

Mas como se define a presença do Leitor dentro daquilo que ele deve apreender? Segundo Iser (1999, p. 28), “a presença se define como estruturação do texto capaz de desenvolver-se nos horizontes interiores de memória e expectativa. O movimento dialético daí resultante promove uma modificação constante da memória, assim como uma crescente complexidade da expectativa.”¹⁰⁹ A jornada do Leitor pelo romance de Calvino (1999) constitui-se através de um processo contínuo de ajustes. Ele possui em seu horizonte certas expectativas, baseadas em sua memória a respeito dos personagens e dos eventos, mas essas expectativas e imaginações são continuamente modificadas; estas também são transformadas, no momento em que o Leitor apreende o texto em sua totalidade. Ou seja, quando ele liga as partes ao todo, novos insights se formam em sua consciência. O que o Leitor adquire quando está lendo não é algo constante e completamente significativo a cada momento; a sua aquisição é somente uma série de contínuas mudanças de expectativas: “Com um corte decidido, abre caminho entre o frontispício e o início do primeiro capítulo. E eis que... Eis que, já na primeira página, você percebe que o romance que está segurando entre as mãos nada tem a ver com aquele que estava lendo ontem.” (CALVINO, 1999, p. 39-40). “Pois, em última instância, o texto não se propõe a reproduzir as disposições do [Leitor], mas a agir sobre elas e modificá-las”, conclui Iser (1999, p. 85).

Ilustramos uma faceta desse argumento no capítulo precedente, à luz das teses de Gadamer e Jauss, no momento em que dissertamos sobre a experiência hermenêutica e estética, respectivamente. Não obstante, Iser (1999, p. 46-54) também oferece uma contribuição para o entendimento do processo de experiência de textos literários. Tal contribuição é vista por Gumbrecht (1983, p. 427) como “uma nova teoria para o caráter específico da ‘formação da experiência’, que ocorre na recepção de textos ficcionais.”

Se o Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno* está “presente” em seu objeto de apreensão – os romances inacabados –, ele está envolvido nas malhas de tais textos, situação que permite que ele tenha uma experiência. Tal envolvimento é vital para a relação texto-leitor, como se percebe pelo seguinte fragmento:

¹⁰⁹ Esse movimento que se dá entre memória e expectativa é, na realidade, uma concepção proveniente do trabalho de Ingarden (1973), que não é referida por Iser (1999) em sua fenomenologia da leitura.

Escutar alguém que lê em voz alta é muito diferente de ler em silêncio. Quando lemos nós mesmos, podemos parar ou saltar frases: *somos nós que determinamos o ritmo*. Quando é outra pessoa quem lê, fica difícil fazer coincidir nossa atenção com o ritmo da leitura: a voz segue muito rápida ou muito lenta. [...] *O texto, quando somos nós mesmos que o lemos, constitui algo que está ali, com o qual somos obrigados a defrontar-nos* [...]. (CALVINO, 1999, p. 74, grifo nosso)

Pelo fato de o Leitor estar envolvido no texto, ele não sabe, em princípio, o que acontece com ele em tal participação. “Por essa razão”, assevera Iser (1999, p. 50, grifo nosso), “muitas vezes desejamos *falar sobre a leitura* – não tanto para distanciarmo-nos dela, mas para compreender na distância aquilo que nos cativou.” Exemplo disso é o “balanço da situação” que o Leitor e Ludmilla fazem “sentados à mesa de um café” (CALVINO, 1999, p. 96). Observemos:

- Resumindo: *Sem temer o vento e a vertigem não é Debruçando-se na borda da costa escarpada*, que, por sua vez, não é *Fora do povoado de Malbork*, o qual é coisa completamente diversa de *Se um viajante numa noite de inverno*. Só nos resta remontar às origens de toda essa confusão.
- É. Foi a editora que nos submeteu a tais frustrações; portanto, ela é que nos deve uma reparação. Temos todo o direito de exigir isso.
- E se Ahti e Viljandi forem a mesma pessoa?
- Antes de mais nada, é preciso obter um exemplar completo de *Se um viajante numa noite de inverno* e outro igualmente completo de *Fora do povoado de Malbork*. Isto é, os romances que começamos a ler acreditando que tivessem esses títulos; se afinal seus verdadeiros títulos e autores são outros, eles que nos expliquem que mistério existe por trás dessas páginas que passam de um volume a outro.
- E assim – você acrescenta –, talvez encontremos uma pista que nos leve a *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, completo ou não, pouco importa...
- Não posso negar – diz Ludmilla – que me deixei iludir pela notícia de que a continuação fora descoberta.
- ... e também a *Sem temer o vento e a vertigem*, que agora estou mais impaciente para continuar. (CALVINO, 1999, p. 96)

A passagem é bastante elucidativa, na medida em que evidencia o traço de envolvimento que motiva os leitores a querer ler não só a continuação do primeiro romance, *Se um viajante numa noite de inverno*, mas também dos demais. Como afirma o Leitor, pouco importa se um dos romances está completo ou não. O que importa é solucionar o mistério, pois, resolvido, ele e a Leitora acreditam que poderão ler os romances sem maiores dificuldades. Podemos afirmar, assim, que, mesmo com seus horizontes de expectativa postos à prova, Leitor e Leitora sentem-se “cativados” por aquilo que acabaram de ler. Fundamental, nesse sentido, é a distância, o balanço de sua trajetória de leitura até então. O fato de quererem ir à editora revela – ainda que nesse caso só o Leitor vá – que eles estão decididos “a achar o fio da meada” (CALVINO, 1999, p. 97).

Através da leitura de *Major Barbara* (1905), peça escrita pelo ficcionista irlandês George Bernard Shaw (1856-1950), Iser (1999, p. 51) formula a seguinte constatação: “Vale lembrar que

ter uma experiência não significa levar a cabo um procedimento aditivo, mas [...] reestruturar o que somos.” Vista dessa forma, a experiência age sobre o horizonte de expectativa do Leitor, reestruturando-o. A conversa entre Leitor e Leitora reproduzida acima é um exemplo disso. Os romances citados não constituem mero somatório para os respectivos horizontes de tais leitores; constituem, sim, uma nova forma de ver um processo que os guiará até o fim: o ato da leitura. Quanto mais romances eles lerem, mais o seu repertório crescerá e, conseqüentemente, se reestruturará. Recordemos o movimento dialético que se dá entre memória e expectativa. Na passagem citada, esse processo está visível. Seu resultado promove uma modificação constante da memória de tais personagens, bem como gera uma crescente complexidade da expectativa, que se traduz, nesse caso, na impaciência em continuar a leitura de *Sem temer o vento e a vertigem*. Está manifesto pela passagem transcrita, bem como pelas sucessivas quebras de expectativas ligadas à leitura dos demais romances, que uma nova experiência está para emergir. Essa nova experiência surge “a partir da reorganização de experiências sedimentadas, a qual, em razão de tal estruturação, dá forma à nova experiência.” (ISER, 1999, p. 51). É um jogo contínuo entre *retenção* (memória daquilo que aconteceu) e *protensão* (espera do que vai acontecer), processo que se efetiva na consciência do Leitor.¹¹⁰ Nesse sentido, Iser (1999, p. 52) é enfático: “O ato da recepção de um texto não se funda na identificação de duas experiências diferentes, uma nova, outra sedimentada, mas na interação destas duas, ou seja, em sua reorganização.”¹¹¹

O teórico alemão também associa à experiência o seu traço negativo, isto é, “uma experiência não consiste simplesmente em reconhecer o que é familiar.” (ISER, 1999, p. 50). Lembramos, aqui, Gadamer (2008) e a negatividade inerente à experiência hermenêutica, bem como da experiência negativa proposta por Jauss (1994), conforme desenvolvida por Buck (1967, p. 70 *apud* JAUSS, 1994, p. 70). Nesse sentido, Iser (1999) cita uma passagem da *Fenomenologia da percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, para corroborar o seu argumento: “Pois ‘se apenas se falasse de experiências com que se concorda, não se falaria de mais nada’.” (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 388 *apud* ISER, 1999, p. 50). Iser (1999, p. 50) permite que

¹¹⁰ Gumbrecht (1983) lembra que retenção e protensão constituem conceitos fundamentais da fenomenologia, os quais, como fica evidente, são incorporados por Iser em sua Estética do efeito: Afirma o crítico alemão: “Segundo uma das constatações fundamentais da fenomenologia, em todos os momentos de nossas vivências, encontramos entre a retenção e a protensão, entre o horizonte da lembrança de vivências transformadas em experiência, e o horizonte da expectativa de futuras vivências fundamentada nestas experiências.” (GUMBRECHT, 1983, p. 426-427).

¹¹¹ Usando uma terminologia diferente, Jean-Michel Adam (1985, p. 29 *apud* JOUVE, 2002, p. 76) nota que, na leitura, “o processo cognitivo é um vaivém do *antecedente* para o *conseqüente* previsto e do *conseqüente* para o *antecedente* reconstruído.”

façamos uma leitura intertextual crítica com Gadamer (2008) e Jauss (1994), ao afirmar: “Ao contrário, experiências emergem no instante em que é minado o que sabemos; ou seja, a falsificação latente de nosso saber está no início de uma experiência.” Falsificação do saber que está na base de *Se um viajante numa noite de inverno*, representada, por exemplo, pelas maquinações do tradutor Ermes Marana, fundador da Organização do Poder Apócrifo (OPA). Tais estratégias do tradutor mitômano servem para dificultar ainda mais a jornada do Leitor pela concretização da leitura dos romances. Ermes Marana aparece ao Leitor “como uma serpente que insinua seus malefícios no paraíso da leitura... No lugar do vidente-índio que narra todos os romances do mundo, vê-se um romance-armadilha, engendrado pelo tradutor desleal, com os inícios de romances que permanecem em suspenso...” (CALVINO, 1999, p. 129). O Leitor tira essa conclusão no momento em que lê uma série de cartas de Marana enviadas ao editor, o Sr. Cavedagna. Ora, desse momento em diante o Leitor se dá conta de que está preso em uma intrincada rede de romances apócrifos, colocada em prática por Marana. Um diálogo entre o Leitor e Silas Flannery, onde o primeiro expõe a sua certeza sobre quem considera ser o verdadeiro culpado dos problemas com os livros, ilustra essa situação:

– Mister Flannery, sei quem está por trás dessa história; não são os japoneses; é um tal de Ermes Marana, que armou tudo isso por ciúmes de uma jovem que o senhor conhece, Ludmilla Vipiteno.
 – Então por que o senhor veio procurar-me? – repliquei. – Vá procurar esse homem e pergunte a ele o que se passa.
 [...]
 – Não me resta outra coisa a fazer – assentiu o Leitor. – Tenho justamente a oportunidade de fazer uma viagem de trabalho à região onde ele se encontra, na América do Sul, e vou aproveitar para procurá-lo. (CALVINO, 1999, p. 201)

Dessa forma, o Leitor percebe-se “a si mesmo no momento da própria experiência”, situação que “constitui uma qualidade central da experiência estética; o [Leitor] se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê sendo envolvido.” (ISER, 1999, p. 53). Nesse sentido, “a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito.” (ISER, 1999, p. 93). Portanto, o Leitor passa por uma experiência de redescobrimto de si, pois é confrontado com a diferença, e não com a semelhança, tendo a possibilidade, graças à leitura, de se redescobrir no “outro” do texto. Em síntese, se o Leitor está envolvido e, conseqüentemente, participa da constituição de sentido, ele definitivamente encontra tal sentido na forma da experiência estética. Uma distinção é fundamental aqui entre sentido e significado, como recomenda o próprio Iser (1999). Baseado em Ricoeur, o teórico alemão

afirma que “ambos os termos [...] designam graus de compreensão”, no qual o “sentido representa a totalidade das referências, tal como implicada pelos aspectos do texto, e deve ser constituído no percurso da leitura.” (ISER, 1999, p. 82). O significado, por sua vez, “emerge no instante em que o leitor absorve o sentido em sua própria existência.” (ISER, 1999, p. 82). Esses “graus de compreensão” devem agir juntos, pois, assim, “eles garantem a eficácia de uma experiência que nos permite constituirmos a nós mesmos constituindo uma realidade que nos era estranha.” (ISER, 1999, p. 82).

Para Iser, a experiência estética “não se deve a uma emoção originária desprendida das qualidades metafísicas¹¹², senão aos *lugares vazios* que permitem ao leitor introduzir a experiência alheia dos textos em sua própria experiência vivida.”¹¹³ (WARNING, 1989, p. 27). Antes de desdobramos essa afirmação em direção à nossa análise, torna-se necessário fazermos algumas observações preliminares. Conforme já referido em outros momentos, Iser incorpora à sua Estética do efeito conceitos e formulações da fenomenologia dos estratos de Ingarden (1973), como fica evidente no “Prefácio à primeira edição” de sua *magnum opus*:

[...] em alguns momentos discuti a obra de Ingarden – menos para criticá-lo do que para esclarecer através da crítica como o problema comum que nos interessa poderia ser analisado de outra maneira. Mas estou consciente de que foi Ingarden quem criou, através de suas pesquisas sobre a concretização das obras literárias, o nível de discussão que nos permite – mesmo que seja contra suas idéias – ver outros lados da questão. (ISER, 1996, p. 18)

O “problema comum” que interessa tanto à Ingarden quanto à Iser diz respeito à indeterminação inerente à obra de arte literária. O teórico polonês afirma que é próprio da obra literária apresentar “lugares indeterminados” (*Unbestimmtheitsstellen*) em sua estrutura textual. No estrato das objetividades apresentadas, por exemplo, nos encontramos frente a um lugar indeterminado quando é impossível, sobre a base dos enunciados da obra, decidir se determinado

¹¹² No § 48 de *A obra de arte literária*, lemos: “Há qualidades (essencialidades) simples ou também ‘derivadas’ como, p. ex., o sublime, o trágico, o terrível, o comovente, o incompreensível, o demoníaco, o sagrado, o pecaminoso, o triste, a indescritível luminosidade da ventura, mas também o grotesco, o grácil, o ligeiro, o sereno, etc. Estas qualidades não são ‘propriedades’ *objectivas* no sentido habitual e em geral também não são ‘características’ destes ou daqueles estados psíquicos mas revelam-se normalmente em *situações* e *acontecimentos* complexos e frequentes vezes muito diversos entre si como uma atmosfera específica que paira sobre os homens e as coisas que se encontram nestas situações e que tudo no entanto penetra e com a sua luz transfigura. [...] São estas qualidades ‘metafísicas’ – assim lhes chamamos – que, revelando-se de tempos a tempos, conferem à vida um valor de ser vivida e é após a revelação concreta delas que, subjacente a todas as nossas acções e trabalhos, vive em nós e nos impulsiona uma secreta nostalgia, um anseio, quer o queiramos, quer não. A sua revelação constitui o cume e as profundidades últimas do ente.” (INGARDEN, 1973, p. 317, 318).

¹¹³ No original: “no se debe a una emoción originaria desprendida de las cualidades metafísicas, sino a *lugares vacíos* que permiten al lector introducir la experiencia ajena de los textos en su propia experiencia vivida.”

objeto ou situação objetiva possui algum atributo. Nesse sentido, denominam-se “lugares indeterminados” os aspectos das objetividades apresentadas que não estão especificamente determinados. A presença de tais “lugares indeterminados” é profundamente necessária para toda obra literária, já que é impossível estabelecer com exaustividade todas as determinações dos objetos individuais. Na palavra ou na frase não está definida intencionalmente a multiplicidade total de atributos. Essa multiplicidade de atributos está indicada, porém o mesmo não ocorre com a totalidade de elementos que lhe pertencem. Conseqüentemente, a obra literária possuirá “lugares indeterminados”. Isso é parte do seu modo de ser, enquanto objeto intencional. De acordo com Iser (1999, p. 108), “tal objeto não possui nem a determinação universal do objeto real, nem a existência autônoma do objeto ideal, pois é um objeto que espera a sua realização.”¹¹⁴

Para Ingarden, os “lugares indeterminados”, quando colocados frente a frente com o leitor, deverão ser obrigatoriamente “preenchidos” por este. Tal preenchimento, para o autor, é denominado de concretização das objetividades apresentadas. Chama-se concretização o ato desempenhado pelo leitor de completar os diversos aspectos das objetividades apresentadas, não determinadas no próprio texto, mediante uma compreensão “sobreexplícita” (INGARDEN, 1989, p. 38) das frases e dos nomes que aparecem no texto. O ato de concretização tem a função primordial de eliminar os “lugares indeterminados”. Esse aspecto tem sido destacado por diversos estudiosos da obra do autor polonês, geralmente carregado de um sentido negativo. Iser não concorda com Ingarden nesse ponto, situação que gera um afastamento entre esses dois teóricos. A ideia das concretizações, em Ingarden, obedece mais à necessidade, ao ler, de dissolver os “lugares indeterminados” do que a observá-los como elementos de articulação entre texto e leitor, como faz Iser (1999). Este não está interessado em discorrer sobre a eliminação ou não de tais espaços em branco; interessa sobremaneira a Iser descrever o mecanismo (lugares vazios e concretizações) próprio da obra literária, que se atualiza no momento da leitura. O fundamento que explica a diferença entre Ingarden e Iser, e que delineia os seus modelos de explicação da indeterminação textual, “se resumiria a que um e outro tenham tomado como modelos momentos diversos da história da arte.” (LIMA, 2002b, p. 28). Enquanto Ingarden toma como modelo a estética clássica (classicismo), Iser opta pela ficção do século XVIII em diante, dando ênfase para

¹¹⁴ Importa lembrar que a divisão dos objetos em reais, ideais e intencionais pertence à descrição proposta por Ingarden (1973) sobre a maneira específica de como “uma obra de arte é dada para nós.” (ISER, 1999, p. 108). Para atingir o seu propósito, o crítico polonês recorre “ao padrão fenomenológico de referência para a definição de objetos.” (ISER, 1999, p. 108).

o romance modernista. É por isso que a teoria fenomenológica dos estratos, por meio dos “lugares indeterminados” e do ato da concretização, tem como objetivo central atingir a harmonia polifônica, a perfeição da obra literária.¹¹⁵ A Teoria do efeito estético, por seu turno, ao valer-se do modelo modernista¹¹⁶, não visa à exposição do caráter acabado da obra, mas sim à descrição da comunicação entre leitor e texto. Isso é perfeitamente visível nos exemplos literários que tais autores tomam para exemplificar determinadas construções teóricas.

Em sua apreciação do modelo dos “lugares indeterminados” de Ingarden, Iser (1999, p. 108-121) tece diversas críticas, das quais destacamos uma bastante contundente: “[...] eliminar lugares indeterminados significa provocar a ilusão da totalidade [...]” (ISER, 1999, p. 116). Ora, sabemos muito bem que, ao lermos um romance, por exemplo, dificilmente estabeleceremos todas as possíveis e imagináveis conexões programadas pelo texto numa primeira e única leitura. Isso não se dá nem nas leituras subsequentes. Lemos um texto ficcional orientados por um determinado horizonte de questões, o qual está vinculado a um momento histórico particular. De fato, é uma ilusão querer eliminar todas as lacunas textuais, objetivando, assim, a totalidade do sentido.

Ainda que o autor polonês tenha “desenvolvido o conceito da concretização e assim liberado a obra de arte de ser meramente determinada como apresentação”, bem como tenha chamado “a atenção para a estrutura que condiciona a recepção da obra” (ISER, 1999, p. 121), o teórico alemão critica Ingarden por este não pensar os “lugares indeterminados” e a concretização em termos de comunicação, como fica evidente pelas seguintes considerações:

Por esse motivo, a concretização é a atualização dos elementos potenciais da obra, mas não a interação entre texto e leitor; daí que os lugares indeterminados só estimulam uma complementação que em última instância não é dinâmica, processo oposto àquele em que o leitor seleciona as perspectivas de apresentação do texto e interliga os aspectos esquematizados. (ISER, 1999, p. 121)

Se a concepção dos “lugares indeterminados” de Ingarden (1973) não apresenta uma forma comunicativa, então não serve para os propósitos de Iser (1999) em seu projeto de

¹¹⁵ Esse caráter harmônico-polifônico da obra literária apresenta falhas, como aponta Iser (1999, p. 120): “A idéia de que os lugares indeterminados podem instaurar a interação entre os aspectos esquematizados não é aceita por Ingarden porque isso significa que os aspectos interagentes podem abrir uma multiplicidade de concretizações, multiplicidade não mais controlável pela norma da concordância polifônica das camadas e em consequência pelas normas da estética clássica.”

¹¹⁶ “O próprio Iser de certo modo reconheceria seu privilégio do modelo modernista, procurando, desde o final da década de 1980, ampliar sua abordagem, pelo realce do aspecto antropológico-filosófico”, afirma Lima (2002b, p. 30).

descrever o ato da leitura enquanto processo dialético entre texto e leitor. Por isso, o teórico alemão formula a categoria analítica dos “lugares vazios” (*Leerstellen*), que são condições de comunicação, na medida em que ativam a interação entre texto e leitor, bem como regulam-na até certo ponto. Os lugares vazios, que resultam da indeterminação¹¹⁷ do texto, representam, nesse sentido, condições de possibilidade de que o leitor ocupe um espaço no texto por meio de suas representações. No momento em que discorre sobre essa categoria, Lima (2002b, p. 26) informa que

cabará ao leitor suplementar o(s) vazio(s) assim criado(s), pois, do contrário, o enredo não “fluirá”. Diz suplementá-lo(s) e não o(s) complementar pois, ao contrário de um quebra-cabeças, não há uma única maneira correta de fazê-lo. Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa.

Está manifesto que a função dos lugares vazios é de ordem diferente daquela dos lugares indeterminados. A categoria desenvolvida pelo teórico alemão “designa menos a lacuna na determinação do objeto intencional, ou seja, dos aspectos esquematizados, do que a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto.” (ISER, 1999, p. 126). Decorre daí a célebre asserção: “Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação.” (ISER, 1999, p. 126). Combinação que se faz por meio das representações elaboradas pelos leitores, tendo como base os segmentos textuais interrompidos. De acordo com Warning (1989, p. 28), “a indeterminação exercida por esses lugares vazios somente pode implantar sua força apelativa na medida em que remete a um plano de fundo familiar ao leitor. Sem uma relação complementar de indeterminação e determinação comunicativas não há a possibilidade da interação entre texto e leitor.”¹¹⁸ Os lugares vazios funcionam, portanto, como estímulos para as projeções do leitor durante o processo da leitura. Vejamos como tal operação se realiza ao tomarmos a jornada do Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*.

No Capítulo 8, “Do diário de Silas Flannery”, lemos: “[...] porque escrever é sempre ocultar alguma coisa de modo que depois seja descoberta.” (CALVINO, 1999, p. 198). Está

¹¹⁷ De acordo com Iser (1999, p. 126), “a indeterminação se origina da determinação dos textos ficcionais de ser comunicação [...]”

¹¹⁸ No original: “La indeterminación ejercida por estos lugares vacíos sólo puede desplegar su fuerza apelativa en la medida en que remiten a un trasfondo familiar para el lector. Sin una relación complementaria de indeterminación y determinación comunicativas no hay posibilidad de interacción entre texto y lector.”

manifesto pelas palavras do escritor irlandês que o autor de obras literárias, ao redigi-la, deixa, consciente ou inconscientemente, na tessitura textual espaços em branco, interstícios, lacunas; estas, em seu devido tempo, serão “descobertas” por um determinado receptor, nesse caso, o Leitor, situação que o torna uma espécie de co-autor do texto ficcional. Tal participação do Leitor é endossada por Iser (1999, p. 157): “O lugar vazio permite então que o [Leitor] participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o [Leitor] incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas.” Agir sobre as posições manifestas do texto: eis a incumbência que o nosso protagonista precisa realizar para atingir seus objetivos. Importa mencionar que os lugares vazios abrem uma multiplicidade de possibilidades para o Leitor, de modo que a combinação dos segmentos textuais torna-se uma decisão seletiva por parte dele. Entra em jogo, assim, a criatividade do Leitor.

No momento em que o Leitor adquire *Se um viajante numa noite de inverno* na livraria e inicia a leitura deste, ele forma, em sua consciência, por meio dos esquemas textuais, uma série de representações acerca da narrativa que se passa “numa estação ferroviária” (CALVINO, 1999, p. 18). Isso não ocorre somente com essa narrativa, mas com as nove restantes, que se “interrompem” justamente onde a narração atinge o seu clímax. Esse é o lugar vazio mais evidente de cada romance, que o caracteriza tipologicamente como romance inacabado, em nossa terminologia. A função dessa distinção, marcada por capítulos, “não é a de separar, mas sim induzir o [Leitor] a encontrar a relação não formulada.” (ISER, 1999, p. 147). Tais lugares vazios presentes no texto jogam com as expectativas do Leitor, forçando-o a um processo de reformulação constante do texto formulado. Graças a essa reelaboração, o Leitor pode reorganizar, a cada etapa da leitura, o seu horizonte de expectativas. Após a leitura mal-sucedida de *Se um viajante numa noite de inverno*, o Leitor volta à livraria com o intuito de descobrir o que ocorreu com o livro, ou seja, busca explicações sobre os erros encontrados, nesse caso o erro de encadernação, que misturou páginas desse romance de Calvino com um de Tatiusz Bazakbal, *Fora do povoado de Malbork*. Por meio desse erro de encadernação, explicitado pelo livreiro, cria-se um lugar vazio, que age sobre as expectativas de leitura do Leitor, estimulando-o a formar possíveis representações acerca do que pode vir a ocorrer com o personagem que entrou no “rápido das onze” (CALVINO, 1999, p. 30). Assim, no momento em que o Leitor encontra-se na livraria, afirma o narrador:

Um momento. Concentre-se. Organize essa massa de informações que despencou de uma só vez sobre sua cabeça. Um romance polonês. O que você começou a ler com tanto entusiasmo não era o que pensava, mas sim um romance polonês. Pois então é esse o livro que você precisa obter com urgência. (CALVINO, 1999, p. 35)

Pelo fato de não se tratar mais de um romance de Calvino e sim de um de Bazakbal, o Leitor é levado a “abandonar as representações formadas” pela leitura do primeiro romance, o qual o obriga a “produzir uma nova representação. Com efeito, [o Leitor reage] a uma representação construindo uma nova.” (ISER, 1999, p. 131). A já analisada conversa entre o Leitor e Ludmilla em um café (CALVINO, 1999, p. 96-98) também segue essa linha de raciocínio da Estética do efeito, ancorada na psicologia fenomenológica de Sartre (1996). Esse processo torna visível a relevância estética do lugar vazio, conforme identificada por Iser (1999, p. 131-132): “Ao interromper a *good continuation*¹¹⁹, ela desempenha um papel decisivo para a formação de representações. Esta ganha sua intensidade pelo fato de que representações precisam ser formadas e depois abandonadas.” É um jogo contínuo entre formação e abandono de representações.

Como decorrência da relevância estética do lugar vazio instaura-se a capacidade dessa categoria de estimular a constituição de representações de primeiro e de segundo grau. A representação de primeiro grau “cria seu próprio objeto através de conhecimentos apresentados pelos esquemas do texto ou evocados no leitor. Tais conhecimentos são em si mesmos determinados e daí selecionados [...]” (ISER, 1999, p. 134-135). As representações de segundo grau, por sua vez, “são aquelas mediante as quais reagimos à representações formadas. [...] emergem sempre que a expectativa estimulada pela representação de primeiro grau não se cumpre.” (ISER, 1999, p. 132).¹²⁰ Ilustremos tal aparato conceitual com um exemplo. Uma representação de primeiro grau que se forma a cada vez que o Leitor inicia a leitura de um romance é a sua expectativa de conseguir ler o texto integralmente. Já que ele não tem êxito, devido às mais inusitadas situações, que se traduzem por meio de lugares vazios, formam-se representações de segundo grau: as referidas interrupções dos dez romances. Quer dizer, o Leitor, ao reagir à representação formada, visto que ela não se cumpre, precisa abandoná-la com vistas à

¹¹⁹ De acordo com Iser (1999, p. 130), “esse conceito indica a ligação consistente de dados da percepção que resultam numa *Gestalt* perceptiva e na junção de *Gestalten* perceptivas. Na psicologia fenomenológica, o conceito ganhou significação universal.” Em síntese, é a “continuação desejável” esperada por qualquer leitor de um texto.

¹²⁰ Na continuação, o teórico alemão escreve: “Suspendendo a *good continuation*, os lugares vazios condicionam o choque das representações durante a leitura. Assim, os lugares vazios são em princípio capazes de fazer colidirem as representações, ao mesmo tempo dificultando a formação em si das representações. Esta a razão por que eles são esteticamente relevantes.” (ISER, 1999, p. 133).

formação de novas representações. É o que ocorre em sua incessante busca pela leitura dos romances.

Nesse sentido, Iser (1999, p. 134-136) fala sobre a “dificultação da representação”, um critério “mais útil para avaliar o potencial estético de textos ficcionais.” (ISER, 1999, p. 134). O esclarecimento desse critério é feito pelo teórico alemão em contraste com um princípio proeminente dos formalistas russos, o de que a arte protelaria a percepção. Segundo Iser (1999, p. 133), “[os formalistas russos] acreditavam que a arte dificultasse a percepção de um objeto e que, por isso, a ocupação com este fosse mais longa.”¹²¹ Contudo, surge um problema nessa interpretação da arte, o qual é identificado por Iser (1999, p. 133) da seguinte forma: “Mas como toda duração chega a um fim, a percepção protelada, tal como produzida pela arte, coincidiria, num ponto previsível, com o seu consumo.” Além disso, a percepção não deve ser levada em conta para o estudo do texto ficcional enquanto objeto artístico, pois, a essa modalidade de texto “não são previamente dados objetos a serem transferidos do texto para a percepção do leitor.” (ISER, 1999, p. 133). Não se trata de uma via de mão única, isto é, do texto para o Leitor. É por essa razão que a percepção perde a sua operacionalidade para uma Estética do efeito. Entra em cena, então, a representação, que *constitui* o objeto imaginário do texto na consciência do Leitor. Ao invés de um objeto meramente dado ao Leitor, este deve construí-lo.

Da leitura que empreende desse princípio formalista, Iser (1999, p. 134) estabelece dois motivos que tornam a “dificultação da representação” o referido critério de avaliação do potencial estético de textos literários, ou seja:

1. O adiamento da percepção chega em algum momento a seu fim. A dificultação da representação, ao contrário, permite uma variedade de *Gestalten* definitivas de sentido produzidas pelo mesmo texto; 2. A dificultação da percepção nos libera de nossos hábitos perceptivos, não impedindo, entretanto, que tais procedimentos de desabituação se automatizem por sua vez. A dificultação de representações faz com que abandonemos representações formadas, ocupando uma posição contrária a nossos próprios produtos; criamos então representações que não teríamos produzido se os nossos hábitos familiares ainda fossem determinantes.

¹²¹ Na sequência do texto, Iser (1999) cita textualmente uma passagem do clássico ensaio de V. Chklovski, “A Arte como Procedimento”, no qual o teórico russo afirma: “A meta da arte é transmitir uma sensação quanto ao objeto, como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o do ‘estranhamento’ das coisas e o da forma dificultada, um procedimento que aumenta a complexidade e a duração da percepção, uma vez que o processo perceptivo é fim em si mesmo para a arte e deve ser prolongado.” (CHKLOVSKI, 1969, p. 15 *apud* ISER, 1999, p. 133). O texto de Chklovski em questão encontra-se traduzido para o português, podendo o leitor interessado conferir-lo na íntegra (CHKLOVSKI, 1973).

Essa explanação serve para elucidar o seguinte raciocínio, em parte já anunciado acima: se tomássemos a experiência estética do Leitor sob um ponto de vista formalista, o da dificuldade da percepção, não alcançaríamos resultados proveitosos, já que estamos trabalhando sobre o signo de uma Teoria do efeito estético. Além disso, o fato de a dificuldade da percepção romper apenas uma vez com as disposições habituais do Leitor também não é viável para a análise que temos em mente. Somente a dificuldade das representações pode auxiliar nesse caso, visto que ela “se serve continuamente de nossos hábitos, porque experimentamos graças à colisão das representações um constante distanciamento de nossas próprias produções.” (ISER, 1999, p. 134). É esse “constante distanciamento” que move o Leitor, que o impulsiona a querer desvelar a intrincada rede de romances apócrifos posta em prática pelo tradutor Ermes Marana. Ainda que o Leitor tenha como objetivo principal a leitura de “um livro do princípio ao fim” (CALVINO, 1999, p. 260), aos moldes de uma leitura tradicional, onde nada pode sair do controle, ele não está imune a um princípio básico do mundo ficcional, como lembra Iser (1999, p. 164, grifo nosso), através do autor de *O Ser e o Nada*: “Sartre lembra com razão que os textos sempre *jogam* com o nível das capacidades de seus leitores.” Esse “jogo” torna-se mais complexo no momento em que consideramos a literatura moderna (séc. XX em diante) e, conseqüentemente, o leitor moderno, que é representado por nosso Leitor. Nessa linha de raciocínio, Ricoeur (1997, p. 289, grifo nosso) anota o seguinte:

Ao contrário de um leitor que corra o risco de se entediar com uma obra didática demais, cujas instruções não dão lugar a nenhuma atividade criadora, o leitor moderno ameaça dobrar sob o peso de uma tarefa impossível, quando lhe é pedido que supra a carência de legibilidade maquinada pelo autor. *A leitura torna-se esse piquenique em que o autor leva as palavras e o leitor, a significação.*

No momento em que o Leitor inicia a leitura do primeiro romance, ele forma a representação de que está lendo o “romance da neblina”, atraído pelo mistério da mala e do misterioso personagem que some no trem das onze, carregando-a. Justamente aí, como já ressaltamos, encontra-se um lugar vazio. Ora, tendo em vista toda a situação que ocorre com o Leitor na leitura desse e dos demais romances, seria inviável considerarmos a hipótese de que ele não tem as suas expectativas postas à prova. Algo acontece com o seu horizonte de expectativas. O protagonista do romance de Calvino (1999) é um tipo de leitor que “experimenta a perda de orientação, mas, ao reagir, revela sua expectativa de ser orientado pelo texto.” (ISER, 1999, p. 164). Apesar de ser constantemente desviado de seu foco, o Leitor confia no texto, o vê como um

parceiro, como lembra Gadamer (2002; 2008). É próprio dos textos modernos, afirma Iser (1999, p. 164), intercalarem essa expectativa do Leitor de ser guiado pelo texto “em seu jogo comunicativo com o intuito de transformá-la.” Essa estratégia, assevera Ricoeur (1997, p. 289), “consiste em frustrar a expectativa de uma configuração imediatamente legível. E em colocar sobre os ombros do leitor a tarefa de configurar a obra.” O Leitor, considerado sob esse viés, sempre participará do jogo do texto, já que suas expectativas serão constantemente reformuladas e abandonadas, constituindo o verdadeiro processo dialético da leitura. Se isso não ocorresse, a literatura não teria função alguma, como anota com argúcia o teórico alemão: “Pois se a alternativa fosse a expectativa cumprida, então a literatura seria de fato desprovida de função.” (ISER, 1999, p. 164). Dessa forma, a obra literária não existe para confirmar as expectativas do Leitor; existe sim para modificá-las, ainda que este tenha que passar por duras provações. É nesse sentido que “um texto quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor [...]” (ECO, 1985, p. 44).

Sabendo que “as conexões suspensas e a ruptura daí resultante da *good continuation* intensificam a formação de representações”, chega-se à seguinte conclusão: “o lugar vazio no texto se revela condição elementar da comunicação. Essa condição pode ser empregada de diferentes maneiras pelos textos ficcionais [...]” (ISER, 1999, p. 136). Essas são exemplificadas pelo teórico alemão por meio de três exemplos, os quais foram deliberadamente selecionados para evidenciar posições extremas: o romance de tese, o folhetim e o tipo de romance representado pela escritora inglesa Ivy Compton-Burnett (ISER, 1999, p. 136-144). Apesar de *Se um viajante numa noite de inverno* não ter sido originalmente publicado em folhetim, notamos que a sua estrutura textual, formada pelos romances inacabados, apresenta a técnica de corte usada por essa forma de narrativa literária. Nesse sentido, são cruciais as palavras do escritor italiano:

O objeto da leitura que se encontra no centro de meu livro não é tanto “o literário”, mas sim “o romanesco”, isto é, um procedimento literário determinado – próprio da narrativa de cunho popular e de consumo, mas diversamente adotado pela literatura culta – que em primeiro lugar se baseia na capacidade de concentrar a atenção de um enredo na espera permanente do que está por acontecer. No romance “romanesco”, a interrupção é trauma, mas também pode institucionalizar-se (o corte no momento culminante dos romances de folhetim; a quebra dos capítulos; o “voltemos um passo”). (CALVINO, 1999, p. 268)

Façamos, à luz dos comentários de Iser (1999, p. 139-141), algumas considerações sobre essa técnica do folhetim, tomando o romance de Calvino (1999) como texto-base. De acordo com

Meyer (1996), o folhetim possui duas características essenciais: quanto ao formato, é publicado de forma parcial e sequenciada em periódicos (jornais e revistas); quanto ao conteúdo, apresenta narrativa ágil, profusão de eventos e ganchos intencionalmente voltados para prender a atenção do leitor. É precisamente esse segundo traço do folhetim que Iser (1999) considera fundamental, pois diz respeito à participação e à presença do leitor junto ao texto literário. Surgindo na França, no início do século XIX, junto ao nascimento da imprensa, o folhetim foi, logo em seguida, importado para diversos países, como, por exemplo, Inglaterra, Alemanha, Portugal, Brasil. Nesse contexto, os romances eram publicados em série, em capítulos, situação que permitia aos romancistas instigarem os seus leitores por tal forma de publicação. Nesse sentido, Iser (1999, p. 139) cita o caso de Charles Dickens, que “até escrevia muitos de seus romances de uma semana para outra e nesse meio tempo procurava ter o máximo possível de informações sobre a opinião de seus leitores a respeito da continuação da trama.” Logo, “o público leitor do século XIX [...] considerava muitas vezes o romance lido em partes bem melhor do que o mesmo texto lido em forma de livro.” (ISER, 1999, p. 139). Esse caráter serializado, traduzido pelo corte ou pelo adiamento do suspense, é “condição elementar da interrupção”, lembra Iser (1999, p. 139-140).

A técnica de corte utilizada pelo autor do folhetim produz geralmente “uma interrupção quando uma tensão foi criada, tensão que requer soluções, ou quando o leitor quer conhecer o desenlace do que acaba de ler.” (ISER, 1999, p. 139). Ora, essa é justamente a situação que ocorre com o Leitor durante a sua jornada literária. O fato de os dez romances apresentarem o corte (lugar vazio) precisamente no clímax, ou seja, no momento em que o protagonista quer saber o que vai acontecer com o que ele acabou de ler, permite que se evidencie o efeito causado pela tensão. Tal efeito possibilita ao Leitor “imaginar a informação por ora não dada sobre a continuação da trama. Ao levantar perguntas como ‘o que acontecerá?’, intensificamos nossa participação nos acontecimentos”, declara Iser, (1999, p. 140).

No momento em que o Leitor inicia a leitura de cada um dos dez *incipit* de romances, ele se depara a cada vez com trama, espaço, personagens, tempo, voz narrativa, linguagem, totalmente distintos, situação que desnorteia, em princípio, o seu horizonte de expectativa. É nesse sentido que outra técnica de corte utilizada no folhetim pode ser visualizada na construção dos romances inacabados. Segundo Iser (1999, p. 140),

outra forma amiúde praticada para induzir o leitor a uma atividade mais intensa de formação de representações consiste em introduzir novos personagens mediante sucessivos cortes ou começar novas tramas, de modo que o leitor se encontra diante do

desafio de formular relações entre a trama até então conhecida e as novas e imprevisíveis situações.

Vejam, nesse sentido, um fragmento de *Se um viajante numa noite de inverno*, mais precisamente momentos após o Leitor ter lido *Fora do povoado de Malbork*, o segundo romance:

Aí está: um romance tão densamente tecido de sensações súbito se apresenta dilacerado por precipícios sem fundo, como se a pretensão de evidenciar a plenitude vital revelasse o vazio subjacente. Você experimenta saltar a lacuna, retomar a história agarrando-se ao trecho de prosa que vem depois, desfiado como a margem das folhas cortadas pela espátula. Você não se encontra mais; as personagens mudaram, os ambientes também, não dá para entender do que se trata, você só encontra personagens que não conhece: Hela, Casimir. Sobrevém a impressão de tratar-se de outro livro, talvez o verdadeiro romance polonês *Fora do povoado de Malbork*, e, nesse caso, o trecho que você já leu poderia pertencer a outro livro ainda, sabe-se lá qual. (CALVINO, 1999, p. 49)

De fato, é um verdadeiro desafio que o Leitor tem à sua frente: formar representações a partir de acontecimentos totalmente distintos. O corte, ainda que o desorienta por certo tempo, possibilita que ele se posicione frente àquilo que está lendo, numa atitude ativa. Veja-se:

Você já estava mesmo achando que os nomes não soavam nitidamente poloneses: Brigd, Gritzvi. Você possui um atlas, bem detalhado; procure no índice de nomes: Pëtkwo, provavelmente um centro importante, e Aagd, talvez um rio ou um lago. Você os localiza numa remota planície do norte que as guerras e os tratados de paz atribuíram sucessivamente a países diversos. Será que até mesmo à Polônia? Você consulta uma enciclopédia, um atlas histórico; não, a Polônia nada tem a ver; no período entre as duas guerras, aquela zona constituía um Estado independente: a Ciméria, capital Örkko, língua nacional o cimério, pertencente ao ramo botno-úgrico. O verbete “Ciméria” da enciclopédia termina com frases pouco animadoras: “Nas sucessivas divisões territoriais entre seus poderosos vizinhos, a jovem nação não tardou a ser apagada do mapa; a população autóctone se dispersou; a língua e a cultura cimérias não se desenvolveram”. (CALVINO, 1999, p. 49-50)

Tais representações realizadas pelo Leitor, estimuladas pelos lugares vazios, obrigam-no “a dar vida própria à história narrada; ele começa a conviver com os personagens e a participar dos acontecimentos que os afetam”, já que “a falta de informações sobre a continuação da história [o] relaciona [...] aos personagens, sendo que o futuro destes lhe aparece ainda incerto, o que fundamenta um horizonte vazio ‘em comum’ e assim a possibilidade da inter-relação.” (ISER, 1999, p. 140). Essa convivência do Leitor com os personagens é visível no momento em que ele telefona para a casa de Ludmilla, motivado pela impaciência em comunicar à Leitora as conjecturas que teve, bem como as informações que reuniu. Ao ligar, quem atende é Lotaria que, após trocar algumas informações com o Leitor a respeito de sua irmã e da utilidade acadêmica do romance lido, passa o telefone à Ludmilla:

– Alô? Ah, é você, aquele que encontrei na livraria? – Uma voz diferente, a *dela*, apoderou-se do telefone. – Sim, é Ludmilla. Você também encontrou páginas em branco? Era previsível. Mais uma armadilha. Justamente agora que eu começava a ficar empolgada, que pretendia prosseguir lendo sobre Ponko, Gritzvi...
 Você está tão contente que não consegue mais emitir nem uma palavra. Diz:
 – Zwida...
 – Como?
 – É, Zwida Ozkart! Eu gostaria de saber o que acontece entre Gritzvi e Zwida Ozkart. (CALVINO, 1999, p. 51-52)

A convivência com os personagens faz com que o Leitor forme representações que permitam a ele “entrar” na história, a fim de que possa situar-se provisoriamente frente aos fatos narrados. O Leitor precisa começar de algum lugar, valendo-se das informações de que dispõe no momento. “Uma vez que determinadas informações são retidas”, assevera Iser (1999, p. 140), “aumenta até a sugestividade de detalhes, mobilizando a imaginação de possíveis soluções.” Não é gratuita, assim, a pesquisa que o Leitor realiza nos atlas e na enciclopédia, pois os mínimos detalhes fazem toda a diferença nessa jornada literária.

Ainda que o exemplo do folhetim constitua uma posição extrema da estrutura comunicativa do lugar vazio, ele oportuniza uma leitura crítica bastante produtiva do papel desempenhado pelo lugar vazio na interação entre texto e Leitor na estrutura textual do romance de Calvino (1999) selecionado para esta análise. Os lugares vazios, funcionam, assim, como “estrutura auto-reguladora; o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do [Leitor]: trata-se de ocupar através de representações o que é encoberto.” (ISER, 1999, p. 144). Portanto, o Leitor é compelido a escolher seletivamente entre os potenciais significados de cada elemento textual através do retorno às experiências até agora coletadas, em um cotejo constante de significados e compreensões dos universos ficcionais, o que por outro lado, define também a sua maneira de posicionar-se frente a suas próximas leituras.

O envolvimento enquanto condição de experiência e os lugares vazios evidenciaram, nesse sentido, que o ato da leitura é um movimento dialético que se dá entre texto e Leitor.¹²² Ancorada nessa concepção de leitura, a obra literária não se realiza nem no polo artístico, nem muito menos no polo estético. É precisamente na convergência do texto com o Leitor, traduzida pelo processo da leitura, que a obra ganha o seu caráter próprio, enquanto produtora de

¹²² Ainda que a abordagem da leitura de Iser privilegie a relação dialética que ocorre entre texto e leitor, o teórico alemão não negligencia o elemento autor, na medida em que “[a] teoria da recepção concebeu o texto em termos de um processo, ou seja, uma inter-relação entre autor, texto e leitor, e tentou elaborar um quadro para avaliar esse inter-relacionamento.” (ISER, 2008, p. 59). No original: “reception theory conceived of the text in terms of a process, i.e. an interrelation between author, text, and reader, and tried to devise a framework in order to assess this inter-relationship.”

significados. Já dizia Sartre (1958, p. 35 *apud* ISER, 1999, p. 11) que “a arte existe unicamente para o outro e através do outro.” Nesse sentido, a jornada que o Leitor empreende informa mais sobre ele mesmo do que sobre os romances que ele lê. Ao ler, ele descobre não somente visões alternativas para explorar, mas também a sua própria ânsia humana pela liberdade de ação, compreensão dos fatos e unidade de experiência.

4 SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO: A NARRATIVA COMO PROCESSO COMBINATÓRIO

As experiências pelas quais o Leitor passa em sua jornada pela leitura dos romances que se apresentam ao seu horizonte de expectativa revelam que ele está devidamente localizado em lugares¹²³ bem definidos: sua casa, uma livraria, uma universidade, uma editora, um café, a casa de Ludmilla, aeroportos da América do Sul, um presídio-modelo sul-americano, um jardim público da capital da Iracônia, novamente uma biblioteca e, por fim, o leito matrimonial que divide com a Leitora, agora sua esposa. Esses lugares se tornam espaços¹²⁴ precisamente no momento em que o Leitor os percorre, viaja de um ao outro, efetivando, assim, a sua busca pelos romances interrompidos. Logo, tais espaços devem ser entendidos como “*espaços de sentido*” (SCHMITZ, 2013, p. 199), que permitem ao Leitor entrar em contato com o texto ficcional, realizando-se, assim, o jogo da leitura entre texto e leitor; jogo que se traduz na experiência – hermenêutica e estética – que o Leitor tem com o texto.

Assim, o conceito de espaço, tradicionalmente entendido como o *locus* onde se desenrola a ação narrativa praticada pelos personagens em determinado tempo, será examinado sob uma perspectiva distinta, no que concerne às ações do Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*.¹²⁵ Entendemos que os espaços nos quais se desenrolam as atividades do Leitor, a moldura de sua jornada, constituem uma região (GRYWATSCH, 2013), o que acreditamos que ficará mais claro no decorrer de nossa interpretação. Por ora, registremos que a análise do espaço no romance de Calvino (1999) recorre, para a sua efetivação, a uma área que denominamos “estudos de região e regionalidade”, a qual possui uma matriz interdisciplinar, congregando estudos literários, antropologia, geografia, sociologia, história, filosofia, linguística. Tais estudos

¹²³ Seguimos a perspectiva de Certeau (1994, p. 201), no que diz respeito a esse conceito: “Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do ‘próprio’: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.”

¹²⁴ No que tange a esse conceito, também seguimos a posição de Certeau (1994, p. 202): “Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*.”

¹²⁵ Não queremos com isso desacreditar e/ou criticar a abordagem estrutural do espaço dos textos ficcionais. Ela continua válida para uma melhor compreensão dos textos literários e para a localização do leitor frente à trama com a qual está interagindo.

têm se desenvolvido, principalmente, na Europa, destacando-se a Alemanha¹²⁶, e na América Latina, a ênfase recai no Brasil¹²⁷, no México¹²⁸ e na Argentina¹²⁹. Mencionamos esses países pelo fato de sua produção nessa área apresentar, desde a década de 1970, um significativo número de trabalhos.

Nossa análise não negligencia o empreendimento dos capítulos precedentes, pois os argumentos outrora expostos exercem a função de fios condutores para a compreensão deste capítulo, na medida em que a experiência do Leitor tem como base os espaços nos quais ele circula. Tão importante quanto o conceito de região, é o de regionalidade, que constitui base fundamental para a análise dos dez romances, os quais são compreendidos em suas relações com a narrativa-moldura. O romance de Calvino (1999) é visto, assim, como *arte combinatória*, em que “a reutilização de uma série limitada de elementos que podem ser novamente misturados para formar figuras sempre novas, mas novas dentro de limites preestabelecidos” (BERARDINELLI, 1999, p. 101), organiza a estrutura narrativa.

O conceito de região, central para os estudos da regionalidade, não está restrito somente ao campo da Geografia, como lembra Pozenato (2003, p. 150): “[...] a região, sem deixar de ser em algum grau um espaço *natural*, com fronteiras *naturais*, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências.” Mais do que uma realidade natural, a região é construída por um *auctor*, isto é, o indivíduo que determina como o espaço deve ser delimitado. Muitas vezes essa determinação não respeita a realidade natural e tampouco a realidade social dos atores culturais, como é o caso do Neocolonialismo, processo de dominação política e econômica estabelecido pelos países europeus ao longo do século XIX e início do século XX sobre o continente africano e asiático.¹³⁰ Nesse processo, “é possível falar de região histórica, região cultural, região econômica e assim por diante, com fronteiras distintas no mesmo território físico.” (POZENATO, 2003, p. 150). Dessa forma, diferentes regiões coexistem, ainda que nem sempre de forma pacífica, em um mesmo território.

¹²⁶ Cf. a coletânea de artigos organizada por Arendt e Neumann (2013), por exemplo.

¹²⁷ Como exemplo, referimos o periódico eletrônico *Antares – Letras e Humanidades*, da Universidade de Caxias do Sul, especialmente os números 2 (2009) e 3 (2010).

¹²⁸ Cf. os trabalhos de Berumen (2005) e Martínez (1999), por exemplo.

¹²⁹ Cf., por exemplo, Barcia (2004) e Kalimán (1994).

¹³⁰ Referimo-nos ao período 1876-1915. Segundo Hobsbawm (2011, p. 101), a “repartição do mundo entre um pequeno número de Estados [...] foi a expressão mais espetacular da crescente divisão do planeta em fortes e fracos, em ‘avançados’ e ‘atrasados’ [...]”

É possível perceber, então, que a ideia de região transcende as fronteiras da Geografia¹³¹, sendo utilizada pela História, pela Linguística, pela Economia, pelos Estudos Culturais, pela Etnografia, pela Antropologia, e, é claro, também pelos Estudos Literários. Nesse sentido,

a região é o que está em jogo como objecto de lutas entre os cientistas, não só geógrafos é claro, que, por terem que ver com o espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima, mas também historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existe uma política de “regionalização” e movimentos “regionalistas”, economistas e sociólogos. (BOURDIEU, 2003, p. 108)

Visto dessa forma, o espaço físico, foco da Geografia, passa para um segundo plano no âmbito das outras disciplinas. Para os termos de nosso estudo, acolhemos a proposta de Pozenato (2003) acerca do conceito de região, visto não só em seu aspecto físico, mas como “uma rede de relações, em última instância, estabelecida por um *auctor*, seja ele um cientista, um governo, uma coletividade, uma instituição ou um líder separatista.” (POZENATO, 2003, p. 152). Ou um poeta, um romancista, um contista, poderíamos acrescentar. Decorrente do fato de a região ser entendida como uma rede de relações, está o princípio da ausência de centro, basilar para o pensamento pós-estruturalista, como demonstram os estudos de Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Jacques Derrida. Esse, por exemplo, em sua abordagem desconstrucionista, defende que não existe um centro de significado para um texto; esse pode produzir um número infinito de significados. A Física Quântica também contribuiu para o questionamento da ideia de centro, na medida em que “no seu lugar surge a imagem (ou conceito?) de rede de relações pela qual transitam funções. Onde se verifica uma função, aí está o centro, pelo menos dessa função. Ou seja, não há centro.” (POZENATO, 2003, p. 157). Assim, a rede de relações estabelecida pela região será completada por outras relações a serem feitas, sejam elas de proximidade ou de distância. O estabelecimento de uma rede de relações na região em que o Leitor realiza a sua jornada permite que ela se torne um “espaço criado por uma interação.” (CERTEAU, 1994, p. 212). Dessa forma, ele afirma que “num mesmo lugar, há tantas ‘regiões’ quantas interações ou encontros entre programas. E também que a determinação de um espaço é dual e operacional, portanto, numa problemática de enunciação, relativa a um processo ‘interlocutório’.” (CERTEAU, 1994, p. 212). Em *Se um viajante numa noite de inverno* percebe-

¹³¹ Chiappini (2013, p. 26) anota que “a própria geografia já superou, há muito, o conceito positivista de região, analisando-a como uma realidade histórica e, portanto, mutável [...]” Apenas para lembrar o nosso leitor que a concepção positivista a qual a autora se refere diz respeito à região como “um lugar fisicamente localizável no mapa de um país [...]” (CHIAPPINI, 2013, p. 26).

se a interação entre o Leitor e a realidade representada nos romances que ele lê, resultando num diálogo entre duas instâncias enunciativas.

O conceito de região enquanto rede de relações revela mais uma faceta: ele apresenta em sua estrutura “o caráter de regionalidade.” (POZENATO, 2003, p. 151). Formulado pelo crítico em 1974, o conceito de regionalidade constitui marco teórico pioneiro no Brasil. De acordo com o autor,

a regionalidade está na representação de um universo regional, feita segundo um modo de ser regional. De uma maneira simplificada se poderá dizer que a regionalidade repousa sobre uma temática e um *modus faciendi* regionais, entendido este último não apenas como a utilização de uma técnica peculiar, mas como toda a maneira de se posicionar frente ao mundo, aquilo que se chama comumente ‘estilo de vida’, e que engloba tanto a *práxis* como o *ethos* que a preside. (POZENATO, 2009, p. 27)

Retomando a discussão em 2001¹³², o autor estabelece uma distinção conceitual entre região, regionalismo, regionalização e regionalidade. Nesse novo contexto, Pozenato (2003, p. 151) define a regionalidade nos seguintes termos: “A regionalidade pode ser definida como uma dimensão espacial de um determinado fenômeno tomada como objeto de observação.” Mas que implicação isso pode ter? O autor a deixa bem clara: “Isto implica em admitir (sic) que o mesmo fenômeno, visto sob a perspectiva da regionalidade, pode ser visto sob outras perspectivas.” Percebe-se, aqui, a influência das teses pós-estruturalistas sobre Pozenato. Transpondo para o nosso caso a questão da regionalidade, percebe-se que a forma utilizada por Italo Calvino para construir *Se um viajante numa noite de inverno* revela a sua “maneira de se posicionar frente ao mundo” (POZENATO, 2009, p. 27), ao escrever ficção no final da década de 1970, constituindo, assim, uma regionalidade, a sua regionalidade particular, ainda que não entendida apenas como “a utilização de uma técnica particular”, como salienta Pozenato (2009, p. 27). Como pensar, então, a problemática da região e da regionalidade tendo como objeto de análise o romance de Calvino (1999)?

Baseado na proposta de Pozenato (2003; 2009), defendemos a tese de que os dez *incipit*¹³³ de romances, encaixados na narrativa-moldura – entendida como região –, constituem uma

¹³² Trata-se do ensaio “Algumas considerações sobre região e regionalidade”, integrante da coletânea de textos organizada por Feltes e Zilles (2001), em homenagem a Jayme Paviani. O texto foi republicado por Pozenato em 2003, ocasião em que outros ensaios do autor foram trazidos a público.

¹³³ De acordo com Jouve (2002, p. 69), “o *incipit* informa, portanto, ao mesmo tempo, o tipo de narrativa de que se trata, o modo como deve ser lida e o que vamos encontrar nela.”

regionalidade que, num processo dialético, funciona como elemento constituinte dessa região.¹³⁴ Esse argumento encontra respaldo em uma asserção – por nós já referida anteriormente – feita por Calvino (1990) na quinta conferência das suas *Seis propostas para o próximo milênio*, “Multiplicidade”: “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, 1990, p. 134-135). Temos, aí, a relação dialética que se estabelece entre região (o “quadro”, a narrativa-moldura) e a regionalidade (os “dez inícios de romance”).

A “situação romanesca típica” (CALVINO, 1999, p. 270) escolhida pelo ficcionista italiano para construir a base estrutural de *Se um viajante numa noite de inverno* pode ser enunciada por meio do seguinte esquema: “*uma personagem masculina que narra na primeira pessoa se vê assumindo um papel que não é o seu, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos a envolve sem dar-lhe escapatória.*” (CALVINO, 1999, p. 270-271). Esse esquema é o referido “núcleo comum” (CALVINO, 1990, p. 135) que congrega os dez *incipit* de romances, bem como também serve para descrever as ações ocorridas na narrativa-moldura. Tal “núcleo comum” é revelado por Calvino (1999, p. 271) “no final do livro, na forma de uma história apócrifa das *Mil e uma noites* [...]”. Esta, por sua vez, é narrada, na biblioteca, pelo quinto leitor anônimo:

– “O califa Harun al-Rashid” – assim começa a história que, em vista de sua curiosidade, Leitor, o quinto consente em contar –, “tomado pela insônia, uma noite se disfarça de comerciante e sai pelas ruas de Bagdá. Um barco o transporta pelas águas do Tigre até o portão de um jardim. À beira de uma fonte, uma mulher bela como a lua canta acompanhada pelo alaúde. Uma escrava deixa o califa entrar no palácio e o faz vestir um manto cor de açafão. A mulher que cantava no jardim agora está sentada numa poltrona de prata. Nas almofadas ao redor dela estão sete homens envoltos em mantos cor de açafão. ‘Só faltava você’, diz a mulher, ‘está atrasado’, e o convida a sentar-se numa almofada a seu lado. ‘Nobres senhores, juraram obedecer-me cegamente; agora é chegado o momento de colocá-los à prova’, e a mulher tira do pescoço um fio de pérolas. ‘Este colar tem sete pérolas brancas e uma negra. Agora cortarei o fio e deixarei

¹³⁴ Os dez inícios de romances – *Se um viajante numa noite de inverno*, *Fora do povoado de Malbork*, *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, *Sem temer o vento e a vertigem*, *Olha para baixo onde a sombra se adensa*, *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, *Ao redor de uma cova vazia*, *Que história espera seu fim lá embaixo?* – são entendidos como uma regionalidade pelo fato de cada um deles apresentar estilo literário próprio e a ação narrativa ocorrer em diferentes continentes, como a Europa, a Ásia, a América do Sul. Em geral, as narrativas representam uma paródia da ficção contemporânea – o realismo mágico característico dos romances latino-americanos, a ficção política da Europa Oriental, a prosa erótica japonesa, as histórias de detetive. (WEISS, 1993). Percebe-se, assim, que a regionalidade está, na verdade, representada por uma série de constructos ficcionais, intrinsecamente associados ao horizonte de expectativas do Leitor.

cair as pérolas num cálice de ônix. Quem tirar à sorte a pérola negra deve matar o califa Harum al-Rashid e trazer-me sua cabeça. Em recompensa lhe oferecerei eu mesma. Caso se recuse a matar o califa, será morto pelos outros sete, que repetirão o sorteio da pérola negra. Com um arrepio, Harum al-Rashid abre a mão, vê nela a pérola negra e, dirigindo-se à mulher, diz: ‘Obedecerei às ordens da sorte, e às suas, desde que me responda: que ofensa do califa desencadeou seu ódio?’, pergunta ansioso para ouvir o relato.” (CALVINO, 1999, p. 260-261)

De acordo com o autor de *Palomar*, “essa é apenas uma das *contraintes* ou regras do jogo que impus a mim mesmo.” (CALVINO, 1999, p. 271). Essa regra do jogo acrescida de outra importante observação de Calvino (1999) nos permitirá empreender a análise pretendida. Afirma o autor: “Você [o romancista se dirige ao crítico Angelo Guglielmi] viu que em todo capítulo da moldura o tipo de romance que vem a seguir é sempre enunciado pela boca da Leitora.” (CALVINO, 1999, p. 261). Exceção a essa regra é o primeiro capítulo, no qual Ludmilla ainda não aparece; ali será o narrador, dirigindo-se ao Leitor, a sugerir o que este poderia esperar da leitura do primeiro romance. A partir dessa dupla *contrainte*, buscaremos observar como moldura e dez romances interagem, isto é, como região e regionalidade estão intrinsecamente associadas.

Após adquirir um exemplar de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, na livraria, o Leitor retorna à sua casa com o objetivo de iniciar a leitura desse romance. Feito o “passeio ao redor do livro – ler o que está fora antes de ler o que está dentro” (CALVINO, 1999, p. 16), o protagonista está “pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página.” (CALVINO, 1999, p. 17). Da escolha da posição mais cômoda, passando pelo ajuste da luz, até providenciar “tudo aquilo que possa vir a interromper a leitura” (CALVINO, 1999, p. 12), o Leitor executa uma série de ações. Tais movimentos constituem, assim, uma espécie de preâmbulo para que o Leitor possa iniciar a leitura do romance. Observando esse conjunto de práticas, podemos dizer que um espaço de sentido passa a existir.

Nesse ínterim, o narrador enuncia o estilo do romance que o Leitor irá encontrar; estilo que, segundo o narrador, não desagradará o Leitor: “O livro é o que desperta sua curiosidade; pensando bem, você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é.” (CALVINO, 1999, p. 17). Assim, o Leitor entra em contato com “um romance todo de desconfianças e sentimentos confusos”¹³⁵ (CALVINO, 1999, p. 266). Vejamos o início da narrativa:

¹³⁵ As definições dos dez romances são feitas pelo próprio Calvino numa conferência intitulada “Il libro, i libri”, no Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, em 1984. Tais definições foram retiradas do “Apêndice” de *Se um viajante numa noite de inverno* (CALVINO, 1999, p. 265-275), mais precisamente de uma nota da edição italiana que está na página 266.

O romance começa numa estação ferroviária; uma locomotiva apita, um silvo de pistão envolve a abertura do capítulo, uma nuvem de fumaça esconde parte do primeiro parágrafo. Ao cheiro da estação se mistura uma brisa que recende a comida. Alguém olha pelas janelas toldadas do bar, abre a porta de vidro, e no interior o ar é nevoento, como se visto através de olhos míopes ou irritados por algum cisco. São as páginas do livro que estão embaçadas como os vidros das janelas de um velho trem; sobre as frases paira uma nuvem de fumaça. A noite é chuvosa. (CALVINO, 1999, p. 18)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um viajante, que assume um papel que não é o seu, transportar uma misteriosa mala, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, Madame Marne, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, uma misteriosa organização, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. Observe-se um excerto:

Nem tudo está transcorrendo como eu gostaria: um desvio, um atraso, uma baldeação perdida; ao chegar eu talvez tivesse precisado fazer um contato, provavelmente relacionado a esta mala que parece preocupar-me tanto, não sei porque temo perdê-la ou se porque anseio pelo momento de livrar-me dela. O que parece certo é que não se trata de uma mala qualquer, das que se possam guardar no depósito de bagagens ou fingir esquecer na sala de espera. Inútil olhar o relógio; se alguém tivesse vindo esperar-me, há muito já teria ido embora; inútil atormentar-me com a mania de fazer relógios e calendários voltarem atrás, na esperança de retornar ao momento anterior àquele em que ocorreu algo que não devia ter ocorrido. Se nesta estação eu devia encontrar alguém que, como eu próprio, não tivesse nada para fazer aqui senão descer de um trem e subir em outro, e se um de nós dois precisava entregar alguma coisa ao outro – como aquela mala de rodinhas, por exemplo, que ficou comigo e me queima as mãos –, então só me resta tratar de restabelecer o contato perdido. (CALVINO, 1999, p. 21)

Fica evidente o clima de dúvida e desconfiança, que se agrava ainda mais com a presença de Madame Marne, um rosto “oculto entre os cabelos e a fumaça do cigarro” (CALVINO, 1999, p. 27), bem como pela iminente partida do viajante, ao final do *incipit*:

Será que alguém me delatou? Será ele um policial que trabalha para nossa organização? Chego perto da máquina, como se para pegar cigarros também.

Ele diz:

– Mataram Jan. Vá embora.

– E a mala?

– Leve-a com você. Não queremos saber dela agora. Embarque no rápido das onze.

– Mas ele não pára aqui.

– Vai parar. Siga para a plataforma seis. Perto do pátio de carga. Você tem três minutos.

– Mas...

– Suma, ou terei que prendê-lo.

A organização é poderosa. Comanda a polícia, as ferrovias. Atravesso as passagens arrastando a mala até chegar à plataforma seis. Caminho ao longo da plataforma. O pátio de carga fica mais ao fundo, com sua passagem de nível, sua névoa e sua escuridão. Gorin está parado à porta do bar, de onde controla meus passos. O rápido chega em alta velocidade. Freia, pára, esconde-me da vista do delegado, parte novamente. (CALVINO, 1999, p. 31)

A narrativa é interrompida nesse ponto, visto que um erro de impressão, a repetição de páginas, impede o Leitor de prosseguir sua leitura. Este decide, então, dirigir-se à livraria, a fim de que alguém possa lhe dar alguma explicação acerca desse problema. Lá, o livreiro, por meio de uma circular da editora do romance de Calvino, esclarece que “parte da tiragem do livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, apresenta falhas e deve ser retirada de circulação. Por um erro de encadernação, as folhas do referido volume estão misturadas às de outro livro, o romance *Fora do povoado de Malbork*, do polonês Tatiusz Bakazkbal.” (CALVINO, 1999, p. 35). Surpreendido por tal informação, o Leitor, que pensava estar lendo um romance italiano, percebe que, na verdade, trata-se de um polonês. Toma, assim, para si, a empreitada de “obter com urgência” (CALVINO, 1999, p. 35) um exemplar de *Fora do povoado de Malbork*. Pergunta ao livreiro se ele tem essa narrativa polonesa, ao que aquele responde que sim, apontando para uma pilha de Bazakbal em uma mesa. O livreiro ainda informa que uma moça, Ludmilla, também chegou à livraria com o mesmo problema. Eis que nesse ponto da narrativa-moldura entra em cena a personagem feminina, que exercerá uma forte atração sobre o Leitor no âmbito de sua jornada pela leitura dos romances interrompidos; percurso que será marcado pelo “*peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos*” (CALVINO, 1999, p. 271), que o envolvem, sem lhe dar subterfúgio.

Tomando a livraria enquanto lugar no qual os leitores entram em contato com o livreiro, a fim de resolver o problema do erro de impressão, percebemos que esse lugar ganha o *status* de espaço no momento em que se instaura uma troca de informações entre os personagens. O aviso que o livreiro dá ao Leitor, assim como a conversa entre este e Ludmilla dão sentido a esse lugar praticado. No diálogo que os dois personagens têm na livraria, a Leitora indica ao Leitor a modalidade de romance que prefere, antecipando o estilo de *Fora do povoado de Malbork*: “Prefiro os romances – acrescenta ela – que logo me fazem entrar num mundo onde tudo é exato, concreto, bem especificado.” (CALVINO, 1999, p. 37). Logo, o Leitor (e a Leitora) se deparará com um romance “todo de sensações densas e sanguíneas” (CALVINO, 1999, p. 266). Veja-se o início da narrativa:

Quando se abre a página, um cheiro de fritura paira no ar, ou, antes, um cheiro de cebola, de cebola refogada, um pouco queimadinha, porque há na cebola certas estrias que ficam lilases e depois escuras, sobretudo nas bordas, nas margens de cada pequeno pedaço que enegrece antes de dourar, é o sumo da cebola que se carboniza, passando por uma série de matizes olfativos e cromáticos, todos misturados ao cheiro do óleo que frita lentamente. Óleo de colza, vem especificado no texto, no qual tudo é muito preciso, as

coisas com sua nomenclatura e com as sensações que transmitem, todas as comidas no fogão ao mesmo tempo, cada recipiente sendo denominado com precisão, as frigideiras, as assadeiras, as chaleiras, assim como as operações que cada preparativo comporta, enfarinhar, bater as claras em neve, cortar os pepinos em rodela fininhas, rechear com toucinho o frango para assar. Aqui tudo é muito concreto, denso, definido com competência garantida, ou pelo menos a impressão que você tem, Leitor, é de competência, embora não conheça certos pratos, cujos nomes o tradutor achou melhor deixar na língua original, *schoëblintsjia*, por exemplo, mas você, ao ler *schoëblintsjia*, é capaz de jurar que a *schoëblintsjia* existe, consegue sentir-lhe distintamente o sabor, mesmo que o texto não mencione nada sobre isso, um sabor ácido, sugerido um pouco talvez pela sonoridade da palavra, um pouco pela grafia, ou ainda porque, nessa sinfonia de aromas, sabores e palavras, você tem a necessidade de uma nota acidulada. (CALVINO, 1999, p. 41-42)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um jovem garoto chamado Gritzvi, que assume um papel que não é o seu, trocar de lugar com o filho do senhor Kauderer¹³⁶, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, Zwida Ozkart¹³⁷, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, a família Kauderer¹³⁸, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. Ao final do *incipit*, o Leitor lê a seguinte passagem, que mostra a saída de Gritzvi de sua casa:

A porta se abriu. No pátio, podia-se ver uma nuvem de vapor que se erguia da urina quente dos cavalos no ar vítreo e gelado. O moço da estrebaria enfiou casa adentro a cara arroxeadada e anunciou:
 – A carruagem está pronta!
 – Gritzvi! Onde está você? Rápido! – gritou meu avô.
 Dei um passo à frente, na direção do senhor Kauderer, que abotoava o capote felpudo. (CALVINO, 1999, p. 47)

Contudo, ao folhear a próxima página do livro, o Leitor se depara com duas páginas em branco, as quais se alternam com duas páginas impressas: “Branças; impressas; brancas; impressas: e por aí vai até o fim. Os fólhos foram estampados de um só lado; depois, dobrados e encadernados como se a impressão estivesse completa.” (CALVINO, 1999, p. 49). Por mais que o Leitor tente saltar a lacuna, “agarrando-se ao trecho de prosa que vem depois” (CALVINO,

¹³⁶ “[...] na noite anterior, o senhor Kauderer chegara em companhia do filho, e partiria novamente naquela manhã, levando-me no lugar do rapaz. Era a primeira vez que eu saía de casa: passaria a temporada inteira na residência do senhor Kauderer, na província de Pëtkwo, até a colheita do centeio, para aprender sobre o funcionamento das novas máquinas secadoras, importadas da Bélgica; durante esse período, Ponko, o filho caçula dos Kauderer, ficaria com nossa gente para iniciar-se nas técnicas de enxerto da sorveira.” (CALVINO, 1999, p. 43)

¹³⁷ Quando Ponko desfaz as suas malas no quarto de Gritzvi, este percebe o retrato de uma moça, Zwida, e questiona o filho do senhor Kauderer sobre quem é o sujeito feminino ali retratado. Antes que Ponko possa dar alguma resposta, o narrador toma o retrato em suas mãos, situação que leva aquele a bater neste: “Um soco já me atingia, e eu me lançava de punhos cerrados contra Ponko, e rolávamos ambos no assoalho, tentando torcer o braço um do outro, golpear com joelhadas, arrebentar costelas.” (CALVINO, 1999, p. 45).

¹³⁸ Ao final da narrativa, o Leitor toma conhecimento que a família do narrador tem uma longa história de rivalidade com a de Ponko. Por isso e pelos fatores já considerados, temos, aqui, um romance denso e sanguíneo.

1999, p. 49), o cenário começa a mudar e personagens desconhecidos aparecem continuamente. O protagonista começa a se perguntar se esse realmente é o romance *Fora do povoado de Malbork* ou se é algo completamente diferente. Nesse sentido, o Leitor tenta descobrir em que local a história se passa, e depois de consultar uma enciclopédia, um atlas histórico, descobre que a zona que constitui o espaço do livro é parte de Ciméria, região europeia que passou de mãos entre diferentes países, ao longo de muitas guerras diferentes¹³⁹. Constituía um estado independente, mas a sua cultura e língua, desde então, desapareceu da Terra. Após descobrir tais informações, o Leitor liga para Ludmilla, com o intuito de comunicar-lhe as descobertas. Conforme já referido, quem atende é Lotaria, para, depois de algum tempo, a Leitora atender a ligação. Esta, após trocar algumas palavras com o Leitor sobre o romance de Bazakbal, diz que gosta muito do estilo do autor polonês, entretanto afirma: “Mas gostaria que as coisas que leio não estivessem todas ali, concretas a ponto de ser tocadas, e sim que se pudesse captar ao redor algo que não se sabe exatamente o que é, o sinal de não sei o quê...” (CALVINO, 1999, p. 52). Esse é o estilo do romance *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, do escritor cimério Ukko Ahti, exemplo de livro “introspectivo e simbólico” (CALVINO, 1999, p. 266). Observemos, então, o início dessa narrativa:

Estou ficando convencido de que o mundo quer dizer-me alguma coisa, mandar-me mensagens, avisos, sinais. [...] Há dias em que tudo que vejo me parece carregado de significados – mensagens que me seria difícil comunicar a outros ou traduzir em palavras, mas que justamente por isso me parecem decisivas. São anúncios ou presságios que dizem respeito a mim e ao mundo simultaneamente: no que concerne a mim, não se trata de acontecimentos exteriores da existência, e sim daquilo que ocorre por dentro, no íntimo; no que concerne ao mundo, não se trata de nenhum fato particular, e sim do modo de ser de tudo. Vocês compreenderão minha dificuldade em falar disso de outra maneira que não por alusões. (CALVINO, 1999, p. 60-61)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um protagonista sem nome, que assume um papel que não é o seu, dar o aviso de um preso recém-fugido para uma pessoa que se encontra no Hotel da Anêmona-do-Mar, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, senhorita Zwida, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, representada por dois homens de preto, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. A pessoa que se encontra no referido hotel é

¹³⁹ “Ciméria é o nome dado a um proto-continente que existiu há cerca de 200 milhões de anos atrás, e que deu origem aos atuais Irã, Afeganistão, Turquia, Tibet, Malásia e Indochina. É também a região citada na *Odisseia*, onde Ulisses encontra as sombras do Erebo [...], depois descrita por Virgílio [*Geórgicas*] [...], e Ovídio [*Metamorfoses*] [...]. É também o nome da terra de origem do personagem [...] Conan, o bárbaro, de Robert E. Howard.” (FRITOLI, 2012, p. 239).

justamente a senhorita Zwida, que vai ao presídio com o suposto objetivo de desenhar os familiares dos presos. Entretanto, o seu verdadeiro propósito é se encontrar com um dos prisioneiros, especificamente com aquele que escapa e pede auxílio ao narrador do romance. Este “termina” precisamente com a cena do preso que foge da cadeia:

Naquele momento de harmonia e plenitude, um estalido me faz baixar os olhos. Agachado entre os degraus da plataforma e os pilares que sustentavam o barracão, havia um homem barbudo, vestido com um tosco macacão listrado encharcado de chuva. Olhava-me firmemente com seus olhos claros.
 – Fugi – disse-me. – Não me denuncie. Eu precisaria avisar um alguém. O senhor pode fazer isso? A pessoa se encontra no Hotel da Anêmona-do-Mar.
 De imediato senti que na ordem perfeita do universo se abria uma brecha, um rasgo irreparável. (CALVINO, 1999, p. 73)

O romance interrompe-se aqui pelo fato de uma crise depressiva ter conduzido o seu autor “a três tentativas de suicídio fracassadas e uma bem-sucedida.” (CALVINO, 1999, p. 76). É o professor universitário Uzzi-Tuzii quem explica ao Leitor e a Ludmilla a razão pela qual essa narrativa acaba nesse ponto: é justamente porque “os livros cimérios são todos inacabados [...] é no além que eles continuam...” (CALVINO, 1999, p. 77). Contudo, nesse meio tempo, Lotaria surge entre as estantes e afirma que o romance de Ahti não está inacabado, ele “foi concluído, não está escrito em cimério, e sim em cimbérico¹⁴⁰, o título foi posteriormente mudado para *Sem temer o vento e a vertigem*, e o autor se assinou com pseudônimo: Vorts Viljandi.” (CALVINO, 1999, p. 79). No momento em que Uzzi-Tuzii e os leitores encetam uma discussão sobre o problema das narrativas, eles estão praticando ações nesse lugar. Logo, estão construindo relações de sentido dentro desse lugar, o qual, conseqüentemente, vem a se transformar em espaço.

Seguindo a *constraint* imposta por Calvino, o estilo desse romance cimbérico também é enunciado pela voz da Leitora: “– O livro que eu gostaria de ler agora é um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso, a história de verdade que se misture ao destino das pessoas, um romance que dê o sentido de estar vivendo um choque que ainda não tem nome nem forma.” (CALVINO, 1999, p. 78-79). É o romance “existencial revolucionário”, na definição de Calvino (1999, p. 266). Observe-se o princípio desse livro:

¹⁴⁰ “Os cimbros são uma população de origem dificilmente verificável (germânica, nórdica, céltica?) que se estabeleceu, na Idade Média, nas regiões italianas do Trento, Vêneto e Friuli. A língua cimbra é ainda hoje falada em algumas zonas do Vêneto e do Trento, mas somente a província autônoma de Trento a tutela como minoria linguística histórica.” (FRITOLI, 2012, p. 239)

Às cinco da manhã, veículos militares atravessavam a cidade; filas de mulheres que carregavam lamparinas a vela começavam a formar-se diante dos armazéns de alimentos; nos muros, ainda estava fresca a tinta dos slogans de propaganda escritos durante a noite pelos esquadrões das várias correntes do Conselho Provisório. (CALVINO, 1999, p. 82)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, “um militar com duas listras na manga” (CALVINO, 1999, p. 88), chamado Alex Zinnober, que assume um papel que não é o seu, “descobrir quem é o espião que, infiltrado no Comitê Revolucionário, está para fazer a cidade cair nas mãos dos Brancos” (CALVINO, 1999, p. 93), numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, Irina Piperin, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, a Corte Marcial dos Brancos, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. A trama se complica precisamente no ponto em que Alex decide visitar seu amigo Valerian, também militar. Após conversarem sobre armadilhas e assuntos revolucionários, Irina aparece “de trás de um biombó” (CALVINO, 1999, p. 91). Segue-se uma feroz discussão sobre o papel da mulher na revolução, quando Irina defende que “a verdadeira revolução acontecerá quando as mulheres tiverem as armas” (CALVINO, 1999, p. 91), ao passo que os dois militares reprovam esse ponto de vista. Nesse ínterim, um motociclista do Comando Militar entra na sala com um calhamaço de papéis, escondendo Irina atrás da porta, que desaparece. Uma série de eventos estranhos começa a ocorrer, os quais convergem para um intercurso sexual entre os três personagens. É durante essa cena que Alex informa ao Leitor acerca de seu objetivo em encontrar o espião. No auge da relação sexual, Irina agarra Valerian pelos cabelos e obriga-o a fazer sexo oral nela. Enquanto isso acontece, Alex rasteja ao redor da sala e procura as calças de Valerian, na qual o narrador descobre sua própria sentença de morte, assinada e carimbada pelo crime de traição.

A narrativa “acaba” nesse ponto, porque “a biblioteca do Departamento Hérulo-Altaico só tinha um exemplar” (CALVINO, 1999, p. 95) desse romance, situação que obrigou Lotaria e seu grupo de estudos a dividir o livro, tornando impossível concluir a sua leitura. Tal ação não é importante para Lotaria, na medida em que seu objetivo é discutir academicamente o livro e de forma alguma lê-lo por prazer. Após uma conversa entre o Leitor e Ludmilla num café, lugar que se configura como espaço de sentido graças ao “balanço de situação” ali realizado, eles tomam a decisão de “achar o fio da meada” (CALVINO, 1999, p. 97); para isso, é necessário dirigir-se à

editora. Contudo, por uma questão de princípio¹⁴¹, a Leitora decide não acompanhar o Leitor nesse ponto da jornada. Antes de o Leitor sair do café, Ludmilla prenuncia o estilo do romance seguinte: “– O romance que mais gostaria de ler neste momento – ela explica – é aquele que deveria ter como força motriz o desejo de contar, de acumular história sobre história, sem pretender impor uma visão do mundo, mas apenas fazer você assistir ao crescimento do romance, como uma planta, um entrelaçado de ramos e folhas...” (CALVINO, 1999, p. 96-97). Trata-se de *Olha para baixo onde a sombra se adensa*, escrito em francês pelo belga Bertrand Vandervelde, autor do livro “cínico-brutal” (CALVINO, 1999, p. 266). Como os outros antes dele, este romance não tem nada a ver com *Sem temer o vento e a vertigem*. O editor Cavedagna explica ao Leitor que se trata de um caso de fraude arquitetado por Ermes Marana. Como o editor está bastante atarefado e não pode dar a atenção necessária ao Leitor, só resta a este iniciar a leitura do romance de Vandervelde. Vejamos sua abertura:

Puxei em vão a boca do saco plástico: ela mal chegava ao pescoço de Jojo, e a cabeça ficava de fora. A outra opção era ensacá-lo pela cabeça, mas isso não resolvia o problema, pois os pés ficavam de fora. O jeito seria fazê-lo dobrar os joelhos; no entanto, por mais que eu tentasse ajudá-lo a pontapés, suas pernas enrijecidas resistiam, e, quando por fim consegui, pernas e saco dobrados juntos, descobri que o transporte ficava ainda mais difícil que antes, quando a cabeça se projetava para fora.
– Jojo, quando conseguirei livrar-me de você para valer? eu lhe perguntava. (CALVINO, 1999, p. 107)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, Ruedi, o Suíço, que assume um papel que não é o seu, encontrar um lugar para queimar o corpo de um homem chamado Jojo, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, Bernadette, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, três misteriosos homens, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. A narrativa sofre uma reviravolta quando o carro em que Ruedi e Bernadette estão transportando o corpo de Jojo fica sem gasolina, a qual seria usada para queimar o referido cadáver. Decidem, então, retornar para a cidade, onde resolvem lançar o corpo de Jojo do telhado de um prédio, para fazer sua morte parecer um suicídio. Depois, eles se dirigem para os elevadores. Contudo, antes que possam chegar aos elevadores, “três homens com as mãos nos bolsos” (CALVINO, 1999, p. 118) se colocam na frente deles e dizem:

¹⁴¹ Afirma Ludmilla: “– Há uma linha limítrofe: de um lado estão aqueles que fazem os livros, do outro, aqueles que os lêem. Quero continuar sendo parte dos lêem e, por isso, fico alerta para manter-me sempre aquém dessa linha. Caso contrário, o prazer desinteressado de ler acaba ou se transforma em outra coisa, que não é o que desejo.” (CALVINO, 1999, p. 97)

– Oi, Bernadette.

– Oi.

Não me agradou que ela os conhecesse, tanto mais que o modo de se vestirem, embora mais atualizado que o de Jojo, levava-me a ver neles algo que me fazia lembrá-lo.

– O que você leva nesse saco? Deixe-me ver – diz o mais gordo dos três.

– Pode olhar. Está vazio – digo calmamente.

Ele enfia a mão lá dentro.

– E o que é isto?

Retira do saco um pé de sapato de verniz preto com gáspea de camurça. (CALVINO, 1999, p. 118)

O romance interrompe-se nesse ponto, em que o Leitor pergunta a Cavedagna onde está a sequência do texto. O editor responde que “todos os papéis do caso Marana sumiram. As cópias datilografadas, os textos originais, cimbriço, polonês, francês. Ele desapareceu, tudo desapareceu, de um dia para o outro.” (CALVINO, 1999, p. 119). Cavedagna também informa o Leitor sobre uma série de cartas que o tradutor mitômano enviou à editora, contendo histórias sem sentido, procedentes de distintas regiões do mundo. O protagonista pede, então, para dar uma olhada nas correspondências, a fim de conseguir descobrir alguma coisa. Lendo as cartas, o Leitor toma conhecimento das operações fraudulentas de Marana – destaque para a promessa de uma tradução de um novo e muito aguardado romance de um importante escritor irlandês –, bem como a relação deste com uma série de leitoras. Deduz-se pelas cartas que uma delas seja Ludmilla, pois é revelado que ela é leitora apaixonada do escritor irlandês Silas Flannery: “Os romances que prefiro’, diz ela, ‘são os que transmitem uma sensação de mal-estar desde a primeira página...’” (CALVINO, 1999, p. 130). Esse é o estilo de um romance intitulado *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, presumivelmente da autoria de Flannery e provavelmente escrito em inglês. É o livro definido por Calvino como o de “manias obsessivas” (CALVINO, 1999, p. 266). Seguindo a linha de reflexão, observemos o início dessa narrativa:

A primeira sensação que este livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço a campainha do telefone, digo “deveria” porque duvido que as palavras escritas possam dar uma idéia disso, mesmo que parcial: não basta declarar que minha reação é rechaçar, fugir a esse chamado agressivo e ameaçador, e, ao mesmo tempo, sentir-me constrangido pela urgência, pela insustentabilidade, pela coerção que me obriga a obedecer à imposição daquele som, precipitando-me a responder, mesmo sabendo que com certeza isso só me trará sofrimento e mal-estar. (CALVINO, 1999, p. 136)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um professor universitário, que assume um papel que não é o seu, salvar a vida de uma mulher que se encontra presa em uma casa ameaçada pela explosão de uma bomba, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, Marjorie, e o peso da obscura

ameaça de uma coletividade de inimigos, representada pela misteriosa voz do outro lado da linha de uma ligação atendida pelo narrador, envolvem-na sem dar-lhe chance de escapatória. A mania obsessiva do protagonista resume-se ao fato de que, no momento em que um telefone toca, não importa onde, a ligação sempre será para ele. Como ele tem o hábito de, “todas as manhãs, antes da aula, [fazer] uma hora de jogging” (CALVINO, 1999, p. 138), a fim de combater a obesidade e acalmar um pouco os nervos, se depara com uma casa, na qual o telefone está tocando. Decide investigar, mas desiste quando um cão começa a latir. Retorna para a sua caminhada, dirigindo-se para a universidade. Na volta, percebe que o telefone da referida casa ainda está tocando e resolve atendê-lo, porque não aguenta mais ouvi-lo tocar. Atende ao telefone, e uma misteriosa voz do outro lado da linha lhe informa que uma mulher de nome Marjorie será morta pela explosão de uma bomba e que cabe ao professor resgatá-la. A voz misteriosa dá o endereço do cativado para o narrador, ao que este responde que a casa onde ele atendeu o telefonema não é a sua; isso se mostra uma ação ineficaz, dado que a pessoa desliga o telefone. Aturdido, o professor resolve não ajudar a tal mulher em perigo, dirigindo-se para o campus da universidade onde leciona como convidado. Ocorre-lhe que ele tem uma aluna chamada Marjorie, pela qual sente certa atração. Começa a pensar se a Marjorie, aluna sua, e a Marjorie, que se encontra presa, são a mesma pessoa. Tece, então, conjeturas sobre o telefonema, chegando à conclusão de que a chamada realmente era para ele. Dirige-se novamente para a universidade:

Sempre fazendo os movimentos do jogging, detenho Lorna Clifford e lhe pergunto:

– A Stubbs está aí?

A Clifford pisca os olhos:

– Marjorie? Faz dois dias que não aparece. Por quê?

Saí correndo, já estou longe do campus. Sigo pela Grosvenor Square, depois pela Cedar Street, pela Maple Road. Estou completamente sem fôlego, se ainda consigo correr é porque já não sinto o chão sob meus pés, nem os pulmões em meu peito. Eis a Hillside Drive. 11, 15, 27, 51; por sorte, os números avançam rapidamente, saltando de uma dezena para outra. Eis o 115. A porta está aberta, subo a escada, entro num quarto mergulhado na penumbra. Marjorie está ali, amarrada a um divã, amordaçada. Desato os nós. Ela vomita. Olha-me com desprezo e diz:

– Bastardo. (CALVINO, 1999, p. 142-143)

A narrativa “termina” assim: cabe ao Leitor, que “está sentado à mesa de um café, esperando Ludmilla” (CALVINO, 1999, p. 144) realizar as representações estimuladas por esse vazio, já que a interrupção se deve ao fato de “o romance ficar bloqueado na página que você tem diante dos olhos, como se apenas a chegada de Ludmilla pudesse fazer a cadeia dos acontecimentos retomar seu curso.” (CALVINO, 1999, p. 144). O protagonista dirige-se, então, à

casa da Leitora, após receber um telefonema dela no café para que a encontre lá. Após realizar um reconhecimento da casa de Ludmilla e conversar com Irnerio, o Leitor finalmente encontra a Leitora, que estava fora e acaba de chegar; após trocarem algumas palavras, fazem sexo, situação em que cada um é objeto de leitura do outro. Em seguida, trocam impressões de leitura acerca do romance de Flannery. O Leitor afirma que esse “é um livro que você [Ludmilla] gosta: transmite uma sensação de mal-estar desde a primeira página.” (CALVINO, 1999, p. 161). A Leitora não compreende as palavras do Leitor¹⁴², antecipando o estilo do próximo romance: “– A mim – ela diz – agradam os livros em que todos os mistérios e todas as angústias sejam passados por uma mente exata e fria, sem sombras, como a de um jogador de xadrez.” (CALVINO, 1999, p. 161). Estamos diante do romance “lógico e geométrico” (CALVINO, 1999, p. 266). Entretanto, o Leitor quer que Ludmilla leia o romance sobre o professor universitário, e começa a contá-lo para a Leitora, ao que esta responde que prefere ler ela mesma o livro. Assim, o Leitor sai da cama, “vai procurar o livro no outro quarto, onde a brusca mudança em sua relação com Ludmilla interrompeu o curso normal dos acontecimentos. Você não o acha mais.” (CALVINO, 1999, p. 161). Encontra em seu lugar outro livro¹⁴³, que “tem o mesmo título, a mesma capa, tudo igual... Mas é outro livro! Um dos dois é falso.” (CALVINO, 1999, p. 164). Todavia, a semelhança vai até certo ponto: uma cinta contendo a inscrição “O ÚLTIMO SUCESSO DE SILAS FLANNERY encobre a última palavra do título.” (CALVINO, 1999, p. 164). Ao levantá-la, o Leitor percebe que este romance, ao contrário do anterior, não tem como título *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, mas sim *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, também escrito em inglês.

Percebemos, assim, que a casa de Ludmilla revela-se um verdadeiro espaço de sentido, na medida em que não só o Leitor e a própria Leitora ali se movimentam, como também Irnerio e Marana. Logo, os efeitos produzidos pelas ações dessas personagens qualificam a casa da Leitora como um lugar praticado. Observemos, nesse sentido, a seguinte cena, protagonizada pelo protagonista: “O Leitor está procurando um *lugar* cômodo para sentar-se e ler sem invadir aqueles *espaços* que são nitidamente reservados a você: a idéia que se está consolidando é a de

¹⁴² “Um clarão interrogativo passa pelo olhar de Ludmilla. Uma dúvida sobrevém a você: essa frase sobre mal-estar, talvez você não a tenha ouvido dela, talvez a tenha escutado em outro lugar... Ou quem sabe Ludmilla tenha deixado de acreditar na angústia como condição de verdade... Alguém talvez lhe tenha demonstrado que também a angústia é um mecanismo, que não há nada de mais falsificável que o inconsciente...” (CALVINO, 1999, p. 161)

¹⁴³ “– Irnerio falou de alguém que roubava seus livros [da Leitora] e que agora volta às escondidas para substituí-los por outros falsos” (CALVINO, 1999, p. 162), declara o Leitor.

que o hóspede pode sentir-se muito bem sem sua casa, desde que saiba adaptar-se às normas estabelecidas por você.” (CALVINO, 1999, p. 149, grifo nosso). Por meio desse fragmento, notamos que o lugar procurado pelo Leitor somente se tornará um espaço se ele respeitar as normas instituídas pela Leitora. E que a casa de Ludmilla apresenta espaços nos quais ela, enquanto leitora assídua de romances, constrói relações de sentido a partir dos romances que lê.

Observemos, agora, o parágrafo de abertura de *Numa rede de linhas que se entrecruzam*:

Especular, refletir: toda a atividade do pensamento me remete aos espelhos. Segundo Plotino, a alma é um espelho que cria as coisas materiais refletindo as idéias de uma razão superior. Talvez seja por isso que eu preciso de espelhos para pensar: só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas, como se minha alma tivesse necessidade de um modelo para imitar toda vez que exercita sua virtude especulativa. (O adjetivo assume aqui todos os seus significados: sou ao mesmo tempo um homem que pensa e um homem que tem negócios, além de ser colecionador de aparelhos ópticos.) (CALVINO, 1999, p. 165)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um colecionador de instrumentos ópticos (que também revela ser um homem de negócios, dono de uma empresa de seguros), o qual assume um papel que não é o seu, tentar evitar o seu iminente sequestro, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, sua amante Lorna, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, representados pelos sócios de sua companhia de seguros, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. Ainda que esteja ciente de toda a trama contra ele, tendo até mesmo providenciado um engenhoso plano de um falso sequestro, o protagonista é surpreendido. Justamente quando parece que seu esquema vai funcionar três motos Kawasaki aproximam-se de seu carro, antes que as motos de seu plano possam fazê-lo, e ele percebe que seu contraplano foi frustrado por uma contra-contraplano. Tais sequestradores levam-no para sua própria casa e trancam-no dentro de uma sala de espelhos, a qual foi projetada pelo próprio sequestrado. Ali, ele encontra Lorna amarrada no chão. Nesse ínterim, Elfrida, sua esposa, entra no quarto com uma arma, afirmando que ela encenou o sequestro para a própria proteção de seu marido. Entretanto, ela não consegue encontrar a saída dessa jaula de espelhos, pedindo ao seu marido que lhe diga como sair dali. Nesse ponto, segue-se o parágrafo “final” do livro, reproduzido a seguir:

Um olho e uma sobrancelha de Elfrida, uma perna metida na bota justa, o canto de sua boca de lábios finos e dentes demasiado brancos, a mão cheia de anéis que segura um revólver se reproduzem agigantados nos espelhos, e entre esses fragmentos despedaçados de sua imagem se interpõem retalhos da pele de Lorna, como se fossem paisagens feitas de carne. Já não consigo mais distinguir uma da outra, estou perdido,

pareço ter perdido a mim mesmo, já não consigo ver meu reflexo, somente o delas. Num texto de Novalis, um iniciado que conseguiu alcançar a morada secreta de Ísis ergue o véu da deusa... Parece-me agora que tudo aquilo que me circunda é parte de mim, que enfim consegui tornar-me o todo.. (CALVINO, 1999, p. 172)

Tendo em vista que o romance interrompe-se justamente aqui, o Leitor decide ir ao encontro do autor, Silas Flannery, que se encontra em um chalé na Suíça, com o propósito de solicitar ao escritor irlandês maiores informações sobre o que está de fato ocorrendo com os livros de sua autoria. O Leitor também revela que, antes de se apresentar a Flannery, teve o livro roubado, em um rochedo, por um bando de fanáticos, situação que o impediu de continuar sua leitura. O protagonista diz ao escritor que quer terminar as histórias que começou a ler, não importando se for *Numa rede de linhas que se entrelaçam* ou *Numa rede de linhas que se entrecruzam*. Flannery afirma que o original procurado pelo Leitor é, na verdade, “um romance japonês, sumariamente adaptado atribuindo-se nomes ocidentais às personagens e aos lugares: *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, de Takakumi Ikoka, autor aliás dos mais respeitáveis. Posso dar-lhe a tradução inglesa, para compensá-lo da perda sofrida.” (CALVINO, 1999, p. 200). Assim, o Leitor parte para a América do Sul, a fim de procurar pelo tradutor falsário. Ainda na Suíça, em seu chalé, Flannery revela que Ludmilla também foi vê-lo; nessa altura da narrativa-moldura, a Leitora enuncia o estilo do romance japonês: “– Os romances que mais me atraem – disse Ludmilla – são aqueles que criam uma ilusão de transparência ao redor de um redemoinho de relações humanas tão obscuro, cruel e perverso quanto possível.” (CALVINO, 1999, p. 197). Os leitores estão diante do romance “erótico-pervertido”, segundo a definição de Calvino (1999, p. 266). Vejamos o início de tal narrativa:

As folhas de nogueira-do-japão caíam dos galhos como uma chuva fina e pontilhavam de amarelo o prado. Passeávamos o senhor Okeda e eu pela alameda de pedras lisas. Eu lhe disse que gostaria de separar a sensação de cada folha singular de nogueira-do-japão da sensação de todas as outras, mas que perguntava a mim mesmo se isso seria possível. O senhor Okeda respondeu que era possível. [...] A aprovação do senhor Okeda me encorajava a perseverar nesse propósito. Talvez – acrescentei, contemplando a forma das folhas de nogueira-do-japão, um pequeno leque amarelo com bordas de festões – pudesse chegar a distinguir na sensação de cada folha a sensação de cada lobo da folha. Sobre isso o senhor Okeda não se pronunciou; já em vezes anteriores seu silêncio me servira de advertência para que não me deixasse perder em conjeturas precipitadas e não queimasse etapas sem submetê-las a verificação. Aproveitando-me desse ensinamento, comecei a concentrar minha atenção para captar as mínimas sensações no momento em que se delineiam, quando sua limpidez ainda não esmaeceu num feixe de impressões difusas. (CALVINO, 1999, p. 203-204)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um jovem estudante, que assume um papel que não é o seu, passa a sentir uma

forte atração pela filha e pela esposa de seu mentor, o senhor Okeda, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, duplamente representada por ambas, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, os assistentes do professor Kawasaki, envolvem-na sem dar-lhe chance de escapatória. O jovem aprendiz desenvolve verdadeiro fascínio por Makiko, ainda que os frequentes encontros com a senhora Miyagi fizessem com que ele sentisse atração também por ela. Podemos levantar a hipótese de que o narrador desenvolve tal sentimento como uma forma de vingança em relação ao senhor Okeda, que restringe demasiado as ações do jovem pupilo, negando-lhe a oportunidade de ampliar seus horizontes intelectuais sob a tutela de outros professores. Afirma o jovem estudante:

Experimentei o justificado temor de que o senhor Okeda tivesse sabido de minhas conversas com o professor Kawasaki e adivinhado minha intenção de afastar-me de sua escola para aproximar-me de círculos acadêmicos que me garantissem uma perspectiva de futuro. Era certo que permanecer muito tempo sob a tutela intelectual do senhor Okeda me prejudicava: eu pressentia isso pelos comentários sarcásticos que me dirigiam os assistentes do professor Kawasaki, embora eles, ao contrário de meus companheiros de curso, não estivessem fechados a toda relação com outras tendências. Não havia dúvida de que o senhor Okeda queria manter-me o dia inteiro em sua casa para impedir-me de alçar vôo, para frear minha independência de pensamento, como fizera com outros alunos seus, hoje reduzidos a vigiar-se e denunciar-se mutuamente pelos mínimos desvios da sujeição absoluta à autoridade do mestre. Era preciso que eu me decidisse o mais depressa possível a despedir-me do senhor Okeda; e, se adiava essa decisão, era somente porque as manhãs em sua casa, quando ele não estava, provocavam em mim um estado de agradável empolgação, embora pouco profícua para o trabalho [este consistia numa espécie de treino da capacidade de isolar sensações, como fica evidente pela leitura do trecho que abre essa narrativa]. (CALVINO, 1999, p. 207-208).

Note-se que as intenções (de vingança) do jovem aprendiz já começavam a se delinear. Certo dia, o narrador combina com Makiko um encontro sob a lua de outono, mas a sua excitação evidente a assusta, e ela corre para dentro de casa. Enquanto vai atrás de Makiko, o jovem esbarra na senhora Miyagi, que está “sentada no chão sobre uma esteira, arrumando flores e ramos outonais num vaso.” (CALVINO, 1999, p. 209). Segue-se a isso uma situação que caracteriza o estilo do romance em questão. Veja-se o excerto:

Baixei as mãos para tentar salvar da desmontagem o arranjo de folhas e flores; entretanto, inclinada para frente, ela manipulava os galhos; e aconteceu de no mesmo instante uma de minhas mãos confusamente deslizar entre o quimono e a pele nua da senhora Miyagi e acabar apertando um seio macio e tépido de forma alongada, ao passo que dentre os ramos de *keiakí* [na Europa, diz-se olmo-do-caucásio; N. T.] uma das mãos da senhora alcançara meu membro e agora o segurava com vontade, extraindo-o de minha roupa como se procedesse a um desfolhamento. (CALVINO, 1999, p. 210)

Nesse meio tempo, Makiko volta procurando pelo rapaz, trajando um vestido que sugere o seu interesse sexual. Mas, antes que a moça pudesse efetuar qualquer ação, a senhora Miyagi pega o jovem e o coloca em uma posição sexual, enlaçando suas pernas em torno dele. Nesse instante, o narrador vê o senhor Okeda de pé atrás de Makiko, e grita o nome da moça:

– Makiko! Makiko! – eu gemia no ouvido da senhora Miyagi, associando espasmodicamente esses instantes de hipersensibilidade à imagem da filha e à gama de sensações incomparavelmente diversas que eu imaginava que ela poderia suscitar em mim. E para manter o controle de minhas reações eu pensava na descrição que faria naquela noite mesmo ao senhor Okeda: a chuva de folhinhas de noqueira-do-japão se caracteriza pelo fato de que a cada momento cada folha que cai se encontra numa altura diferente das outras, e assim o espaço vazio e insensível onde se situam as sensações visuais pode ser subdividido numa sucessão de níveis, em cada um dos quais volteia uma, e apenas uma, folhinha. (CALVINO, 1999, p. 213)

Esse oitavo *incipit* de romance é interrompido precisamente nesse ponto, tendo em vista o fato de que o avião no qual o Leitor está lendo a narrativa japonesa está prestes a aterrissar no aeroporto da Ataguitânia¹⁴⁴. Mesmo assim, o protagonista “continua a ler enquanto desce a escadinha, no ônibus que atravessa as pistas, na fila de controle de passaportes, na alfândega.” (CALVINO, 1999, p. 214-215). Se tomarmos esses lugares enquanto meras localizações, nos quais o Leitor realiza a leitura do romance japonês, teríamos apenas indicações de estabilidade. No entanto, no momento em que o Leitor se movimenta por esses lugares, tornando-os significativos para o seu horizonte de expectativas, cria-se um espaço de sentido. Em última instância, tais espaços são vitais para o Leitor, visto que ele possui um objetivo bem claro em relação ao romance de Ikoka.

Entretanto, nesse ínterim, um policial retira o livro das mãos do Leitor, ao passo que outros começam a cercar o protagonista. Tudo isso porque o romance de Ikoka é classificado como livro proibido na Ataguitânia. Surge, então, uma mulher que se chama Corinna, dizendo para o Leitor que a acompanhe em direção a um táxi. No carro em movimento, ela tira de sua bolsa um livro e passa ao Leitor, embora esta não seja a narrativa que ele esteve lendo ultimamente. Trata-se de um título e autor desconhecidos para o Leitor: *Ao redor de uma cova vazia*, presumivelmente escrito em espanhol, do ataguitano Calixto Bandera. Frustrado, o Leitor se dirige para Corinna: “– Foi um livro de Ikoka o que me expropriaram!”, ao que a mulher replica: “– É o mesmo que lhe entreguei. Na Ataguitânia, os livros só podem circular sob capas

¹⁴⁴ “Cesare Segre informa que o próprio Calvino lhe revelou que o nome Ataguitânia deriva de ‘Aquitânia’, deformado ‘com base em um cruzamento com o nome de uma língua ameríndia da Cordilheira oriental (sul da Colômbia), indicada na *Encyclopedia Britannica* [...] como *andaquian*’.” (FRITOLI, 2012, p. 239).

falsas.” (CALVINO, 1999, p. 216).¹⁴⁵ Obviamente, se a capa é falsa, o conteúdo também será, conclui o Leitor. Infelizmente, antes que consiga ler algum fragmento sequer, o protagonista perde o livro quando o levam para um presídio. Ele também começa a desconfiar que essa Corinna (também chamada de Gertrude e Ingrid) poderia muito bem ser Lotaria, a irmã de Ludmilla, disfarçada de revolucionária, em meio a uma revolução em andamento no território da Ataguitânia. Observe-se o trecho:

Mas será de fato Lotaria?

– Não sei a quem está se referindo. Não conheço os nomes que você cita – ela lhe respondeu toda vez que você tentou aludir a episódios passados. Será uma regra que a clandestinidade impõe. Para dizer a verdade, você não está completamente seguro de tê-la reconhecido... Será uma falsa Corinna ou uma falsa Lotaria? A única certeza que tem é que a função dela em sua história é semelhante à de Lotaria, portanto o nome que lhe corresponde é Lotaria, e você não saberia chamá-la de outra forma.

– Vai negar que tem uma irmã?

– Eu tenho irmã, mas não vejo onde ela entra nisso.

– Uma irmã que adora os romances com personagens de psicologia inquietante e complexa?

– Minha irmã sempre diz que adora os romances em que sentimos uma força elementar, primordial, telúrica. Diz isto mesmo: telúrica. (CALVINO, 1999, p. 220)

Novamente, expresso pela voz de Ludmilla, o Leitor está diante do estilo do próximo *incipit* de romance: é o “telúrico-primordial” (CALVINO, 1999, p. 266). Tendo em vista que o Leitor perdeu o livro, como ele conseguirá efetuar a leitura? É justamente em uma dependência do presídio, a sala dos aparelhos, que o protagonista reencontrará essa narrativa, a qual se encontra inserida em uma máquina leitora, que, segundo um alto funcionário da prisão, “pode reproduzir o romance palavra por palavra do princípio ao fim” (CALVINO, 1999, p. 221). Contudo, graças a uma “desmagnetização instantânea dos circuitos” (CALVINO, 1999, p. 224) da memória eletrônica da máquina, o texto de Bandera “se decompôs, dissolveu-se, [sendo] impossível recompô-lo, como uma duna varrida pelo vento.” (CALVINO, 1999, p. 224). Ainda que a sala dos aparelhos não seja um lugar propício para a leitura de um texto ficcional, é nele que o Leitor empreende tal ato, configurando, assim, um espaço de sentido. Este ganha existência por meio da fórmula do *pathei mathos* de Ésquilo. Assim, cabe ao Leitor iniciar a leitura do que resta de *Ao redor de uma cova vazia*. Vejamos como essa narrativa principia:

¹⁴⁵ Na sequência, afirma o narrador: “Enquanto o táxi se dirige a toda a velocidade para uma poeirenta periferia, você não consegue resistir à tentação de abrir o livro para verificar se Corinna disse a verdade. Mas não. É um livro que você lê pela primeira vez e que não tem absolutamente nada a ver com um romance nipônico: começa com um homem que cavalga entre agaves num altiplano e assiste ao voo de aves de rapina chamadas *zopilotes*.” (CALVINO, 1999, p. 216).

Quando os abutres alçam vôo, dissera-me meu pai, é sinal de que a noite está para terminar. Eu ouvia aquelas pesadas asas baterem no céu escuro e via a sombra delas obscurecer as estrelas verdes. Era um vôo penoso, que demorava em tirar as asas do solo, das sombras das moitas, como se somente voando as penas se convencessem de que são penas e não folhas espinhosas. As aves de rapina se dispersavam, as estrelas reapareciam, cinzentas, e o céu estava verde. Era madrugada, e eu cavalgava pelas estradas desertas rumo à aldeia de Oquedal. (CALVINO, 1999, p. 225)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um jovem chamado Nacho, o qual assume um papel que não é o seu, chegar a Oquedal e procurar por sua mãe, a qual o jovem não via desde que usava fraldas, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, duplamente representada por Amaranta Higuerras e Jacinta Alvarado, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, diversos índios com tochas que buscam vingança pela morte de Faustino Higuerras, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. Após a morte do pai, o protagonista dirige-se para Oquedal, percebendo que “um homem a cavalo prosseguia paralelamente na mesma direção, com um fuzil militar de cano longo pendurado no ombro.” (CALVINO, 1999, p. 227).

Ao chegar a Oquedal, o jovem Nacho começa a procurar por sua mãe, perguntando a um velho índio onde fica a casa, ao que este aponta para um palacete, o qual pertence à família Alvarado. Chegando lá, ele se depara com uma velha índia, de nome Anacleta Higuerras, que serve uma refeição para ele. Ao conversar com a idosa, Nacho descobre que seu pai causou muitos problemas para ela e para o vilarejo inteiro de Oquedal. Foi o pai de Nacho, Don Anastasio Zamorra, o responsável pela morte de Faustino Higuerras, irmão de Anacleta. Os dois duelaram até a morte, sobre uma cova vazia, sendo que o vencedor deveria enterrar o derrotado. O jovem Nacho também conhece Amaranta, filha de Anacleta, e tenta relacionar-se com ela, sendo rispidamente execrado pela mãe da moça. Depois, se dirige para os aposentos dos donos, conhecendo doña Jazmina Alvarado e sua filha, Jacinta. Lá, descobre que sua mãe é Anacleta Higuerras. Esta informa ao jovem Nacho que, após Francisco ter sido enterrado, o povo da aldeia decidiu “reabrir a cova e desenterrar o cadáver.” Entretanto, “Faustino não estava lá, seu túmulo estava vazio”, sendo que “a partir desse dia surgiram muitas lendas: há quem jure tê-lo visto de noite correndo pelas montanhas em seu cavalo negro e velando pelo sono dos índios; outros dizem que só se tornará a vê-lo no dia em que os índios descerem até a planície, e ele cavalgará à frente de suas colunas.” (CALVINO, 1999, p. 236). Nesse mesmo instante, Nacho convence-se de que Faustino é, de fato, o homem que ele encontrou em seu caminho para Oquedal; todavia,

ele está “transtornado demais para articular uma palavra que fosse.” (CALVINO, 1999, p. 236). Antes que o filho de Don Anastasio pudesse empreender qualquer ação,

os índios com tochas se aproximaram silenciosamente e agora fazem um círculo em torno da cova aberta.
Eis que, trazendo na cabeça um chapéu de palha desfiado, abre caminho entre eles um jovem de pescoço longo, com traços similares aos de muitos outros aqui em Oquedal. Quero com isso dizer que, pelo talho dos olhos, pela linha do nariz, pelo desenho dos lábios, ele se parece comigo.
– Com que direito, Nacho Zamorra, você pôs as mãos em minha irmã? – ele pergunta, e em sua mão direita brilha uma lâmina. O poncho lhe recobre o antebraço esquerdo, e uma das franjas se arrasta no chão.
Da boca dos índios escapa um som que não é um murmúrio e sim um suspiro truncado.
– Quem é você?
– Sou Faustino Higuera. Defenda-se.
Fico parado do outro lado da cova, envolvo o poncho no braço esquerdo, empunho a faca. (CALVINO, 1999, p. 237)

O romance “interrompe-se” aqui, precisamente quando o fluxo narrativo atinge um ponto alto, e não poderá ser lido em sua totalidade devido ao referido problema que atingiu a máquina leitora do presídio ataguitano. Assim, o Leitor está, após a leitura do livro de Bandera, tomando chá em companhia de Arkadian Porphyritch, diretor-geral dos arquivos da Polícia do Estado da Ircânia.¹⁴⁶ O narrador esclarece que o Leitor fora enviado para a Ircânia pelas autoridades da Ataguitânia, a fim de que realizasse uma missão secreta, em troca de sua liberdade. Afirma o Leitor:

– A tarefa que me foi confiada [...] limita-me a fazer contatos com os funcionários da polícia ircaniana, porque é somente através de seus canais que os escritos dos opositores podem chegar a nossas mãos. [...] “entre os objetivos de minha missão se inclui também estabelecer contato com a rede clandestina dos opositores, e, conforme o caso, poderei favorecer um lado contra o outro, ou vice-versa.” (CALVINO, 1999, p. 240-241).

O protagonista revela a Porphyritch apenas a primeira parte de sua missão, que visa dar continuidade ao acordo firmado entre a Ataguitânia e a Ircânia sobre a troca de livros proibidos entre os dois países. A princípio, o Leitor recusa; porém, reflete sobre o estado em que se encontra – preso num país que mal conhece – e decide aceitar a tal missão. Após conversar com o diretor-geral sobre Ludmilla e Marana, o Leitor pergunta àquele se ele sabe algo sobre *Ao redor de uma cova vazia*, de Calixto Bandera. Porphyritch se levanta e diz que não possui uma cópia do tal livro, mas que poderia arranjar um exemplar, se o Leitor tiver a paciência de esperar uma semana, no máximo duas. O alto funcionário também informa que um dos mais importantes

¹⁴⁶ Nome de uma antiga satrapia persa, hoje extinta. Encontrava-se ao sul do Mar Cáspio e fazia fronteira com o atual Turcomenistão.

autores ircanianos proibidos, Anatoly Anatolin, “trabalha há tempos numa transposição do romance de Bandera para o ambiente ircaniano.” (CALVINO, 1999, p. 245). O resultado de tal criação literária tem como título *Que história espera seu fim lá embaixo?* Antes que o romance possa chegar a público, Porphyritch planeja uma operação policial de surpresa que, segundo ele, confiscará o livro, prometendo dar uma cópia ao Leitor, assim que o texto estiver nas mãos do diretor-geral. O protagonista, no entanto, tem outros planos:

Num átimo você decide seu plano. Com Anatoly Anatolin há jeito de entrar em contato diretamente; é preciso adiantar-se aos agentes de Arkadian Porphyritch, apoderar-se do manuscrito antes deles, salvá-lo da apreensão, colocá-lo a salvo e salvar a si mesmo: salvar-se tanto da polícia ircaniana como da ataguitana... (CALVINO, 1999, p. 245)

Naquela noite, o Leitor sonha que está em um trem que atravessa a Ircânia. Nele, “os viajantes lêem grossos volumes encadernados, coisa que ocorre com mais facilidade em países onde jornais e revistas são pouco atraentes.” (CALVINO, 1999, p. 245). Ocorre ao protagonista a ideia de “que alguns dos viajantes, talvez todos, estejam lendo um daqueles romances que você precisou interromper, ou melhor, que todos aqueles romances se encontram ali no compartimento, traduzidos para uma língua que você não conhece.” (CALVINO, 1999, p. 246). Por mais esforço que o Leitor faça, não consegue decifrar as inscrições nas lombadas dos livros. Nesse ínterim, um viajante levanta e, para guardar lugar, deixa o romance que está lendo no assento; o Leitor, assim que o outro sai, pega o livro, certo de que é um dos que está procurando. Ao tocar o objeto, percebe que todo mundo está olhando para ele, num ar de desaprovação. Para esconder o embaraço, o Leitor se levanta, debruçando-se na janela, ainda segurando o livro. Nesse instante, o trem pára “em meio a vários trilhos e postes de sinalização; talvez num entroncamento, fora de alguma estação perdida. Há neblina e neve, não se vê nada.” (CALVINO, 1999, p. 246). Na pista oposta, outro trem está parado; os vidros dessa locomotiva estão todos embaçados. Graças ao movimento circular de uma luva, que restitui um pouco de transparência à janela diante daquela do Leitor, este consegue visualizar “a figura de uma mulher envolta numa nuvem de peles”:

– Ludmilla... – você a chama. – Ludmilla, o livro... – tenta dizer-lhe, mais por gestos que pela voz. – O livro que você procura... Eu o encontrei, está aqui...
 Você labuta para baixar o vidro e passar o livro através das grades de gelo que recobrem o trem com uma crosta espessa.
 – O livro que procuro – diz a figura indefinida que estende também ela um livro similar ao seu – é aquele que transmite a sensação do mundo tal como ele será após o fim do mundo, a sensação de que o mundo é o fim de tudo que existe no mundo, de que a única coisa que existe no mundo é o fim do mundo.

– Não é verdade! – você grita, e procura no livro incompreensível uma frase que possa contradizer as palavras de Ludmilla. Mas os dois trens tornam a partir, afastando-se em direções opostas. (CALVINO, 1999, p. 246-247)

Como nos oito *incipit* de romances anteriores, a Leitora enuncia o estilo do livro a ser lido pelo Leitor na sequência de sua jornada: trata-se do romance “apocalíptico-alegórico”, de acordo com Calvino (1999, p. 266). Depois do sonho, o Leitor encontra-se nos gélidos jardins públicos da capital da Ircânia, sentando num banco, à espera do autor de *Que história espera seu fim lá embaixo?*, o qual deve entregar-lhe o manuscrito. Em questão de poucos minutos, “um jovem de longa barba loura, sobretudo preto comprido e boné encerado” (CALVINO, 1999, p. 247) senta ao lado do Leitor, dizendo que esses jardins estão sempre sob vigilância. Devido a esse entrave, Anatolin precisou dividir o manuscrito em diversas partes, guardando-as em bolsos diferentes de suas vestimentas. Antes que o autor possa terminar a entrega, “dois agentes à paisana surgem da sebe e o prendem.” (CALVINO, 1999, p. 247). Observemos, então, o início da narrativa ircaniana:

Caminhando ao longo da grande avenida de nossa cidade, apago mentalmente os elementos que decidi não tomar em consideração. Passo ao lado do edifício de um ministério, cuja fachada é cheia de cariátides, colunas, balaústres, pedestais, mênulas, métopas, e sinto a necessidade de reduzi-la a uma superfície lisa e vertical, uma lâmina de vidro opaco, um tabique que recorte o espaço sem impor-se à vista. Mesmo simplificado, o edifício continua a pesar opressivamente sobre mim. Decido aboli-lo por completo; em seu lugar, um céu leitoso se ergue sobre a terra nua. Apago do mesmo modo cinco outros ministérios, três bancos e dois arranha-céus, sedes de grandes empresas. O mundo é tão complexo, emaranhado e sobrecarregado que, para que eu veja um pouco de clareza, é necessário desbastar e desbastar. (CALVINO, 1999, p. 248)

O “núcleo comum” desse romance apresenta uma personagem masculina que narra na primeira pessoa, um indivíduo que se julga onipotente, o qual tem como propósito eliminar tudo o que não lhe interessa; este assume um papel que não é o seu: após ter dissolvido quase todo o mundo de acordo com suas conveniências, precisa urgentemente reconstruí-lo, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina, Franziska, e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos, uns homens de capote e chapéu – os funcionários da Seção D, a envolvem sem dar-lhe chance de escapatória. Seguro de que tudo está ocorrendo como planejou¹⁴⁷, eis que o narrador avista “lá no fundo daquela faixa de nada que [continua] a chamar

¹⁴⁷ Declara o narrador: “Assim, cá estou percorrendo esta superfície vazia que é o mundo. Há um vento rasante que leva em rajadas de neve os últimos resíduos do mundo desaparecido: um cacho de uvas maduras que parece recém-colhido, um sapatinho de lã para recém-nascido, uma engrenagem bem lubrificada, uma página que se imaginaria arrancada de um romance em língua espanhola com um nome de mulher – Amaranta. Foi há poucos segundos, ou já faz muitos séculos, que tudo cessou de existir? Já perdi a noção do tempo.” (CALVINO, 1999, p. 252)

de avenida” uma “silhueta fina num casaco de pele clara” (CALVINO, 1999, p. 252): é Franziska. Contudo, uma reviravolta muda completamente seus planos: ao avançar em direção à moça, o protagonista percebe que ela está cercada por alguns homens; são os homens de capote e chapéu, funcionários da misteriosa Seção D. Ao aproximar-se o suficiente, questiona-se sobre como tais homens conseguiram conservar-se ali, tendo em vista que nada mais restou no mundo, exceto àquelas coisas que interessavam somente a ele. O narrador tenta, então, apagar os homens; todavia, não consegue realizar o intento. Ele descobre que os funcionários da Seção D também estavam andando pelo mundo com um objetivo semelhante ao seu: dissolver tudo. Observe-se a cena:

Agora compreendo a sensação de que precisava ter ido mais longe no exercício de fazer desaparecer o mundo que me circunda.

– Mas, digam-me, vocês não eram aqueles que falavam sempre em incrementar, potencializar, multiplicar?

– E daí? Não há nenhuma contradição... Tudo entra na lógica das previsões... A linha de desenvolvimento recomeça do zero... Também você percebeu que a situação chegara a um ponto morto e se deteriorava... O jeito era apoiar o processo... Tendencialmente, aquilo que pode figurar como um passivo durante um breve período pode transformar-se em incentivo a longo prazo...

– Mas eu não entendia as coisas como vocês... Meu propósito era outro... Eu apago de outro modo...

Protesto e penso: “Se pensam incluir-me em seus planos, enganam-se!” (CALVINO, 1999, p. 252-253)

Na sequência, o narrador tenta trazer o mundo de volta à existência, mas percebe que não pode mais fazer o que quer: “Com um terror crescente começo a entender a verdade: o mundo que eu pensava ter anulado por decisão de minha mente e que imaginava poder revogar a qualquer momento deixara mesmo de existir.” (CALVINO, 1999, p. 253).

Nesse mesmo instante, uma rachadura gigante se abre no chão entre ele e Franziska:

Eu salto de uma margem para a outra e não vejo lá embaixo nenhum fundo, apenas o nada que continua para baixo até o infinito; corro sobre pedaços do mundo espalhados no vazio; o mundo está estilhaçando... Toda a Seção D me chama, fazem gestos desesperados para que eu volte atrás e não siga adiante... Franziska! Pronto, um último pulo e estarei com você!

Está aqui, diante de mim, sorridente, com um brilho dourado nos olhos, o rosto miúdo um pouco rosado pelo frio.

– Ah, mas é você mesmo! Toda vez que passo pela avenida eu o encontro! Não vá dizer que passa os dias passeando! Escute, conheço um café aqui na esquina, cheio de espelhos, com uma orquestra que toca valsas. Que tal me convidar? (CALVINO, 1999, p. 255)

O romance “termina” nesse ponto, tendo em vista o fato de que o seu autor foi preso e não pôde entregar o manuscrito completo ao Leitor. Exausto de todas as viagens que precisou

empreender, o protagonista decide visitar uma biblioteca, localizada na cidade onde ele iniciou a leitura do primeiro romance, *Se um viajante numa noite de inverno*. Chegando à biblioteca, consulta o catálogo, e para sua enorme alegria descobre que “todos os autores e os títulos que procura constam do catálogo, no qual estão cuidadosamente registrados.” (CALVINO, 1999, p. 256). Entretanto, ao preencher uma ficha, solicitando os livros, o Leitor é informado por um funcionário que os dez romances estão “por uma razão ou outra” (CALVINO, 1999, p. 256) indisponíveis. É o narrador quem aponta os motivos do porquê de alguns livros não estarem disponíveis: “O terceiro que pede está no setor de encadernação; estará de volta dentro de um mês. O quarto se encontra guardado numa ala da biblioteca que está fechada para reforma.” (CALVINO, 1999, p. 256). Enquanto que os funcionários continuam a pesquisar sobre os romances solicitados pelo Leitor, este “espera pacientemente, sentado a uma mesa junto com outros leitores mais afortunados, imersos em seus volumes.” (CALVINO, 1999, p. 257).

Cada um desses leitores anônimos, sete ao total, possuem uma determinada modalidade de ler os textos ficcionais.¹⁴⁸ Após cada um deles apresentar a sua “teoria da leitura”, é a vez do Leitor expor a sua: “mas o que mais gosto mesmo é de ler um livro do princípio ao fim.” (CALVINO, 1999, p. 260). Importância fundamental é creditada ao quinto leitor, que enfatiza a busca, “em todas as leituras, do livro-origem, do qual descendem todos os outros livros.” (FRITOLI, 2012, p. 251-252). Conforme enunciamos anteriormente, é pela voz desse leitor que se torna manifesto o modelo que rege toda a estrutura de encaixes sucessivos da meta-narrativa *Se um viajante numa noite de inverno*, como posteriormente revelará o próprio Calvino (1999, p. 271). Retomando as palavras com as quais a narrativa contada pelo quinto leitor se interrompe – “pergunta, ansioso para ouvir o relato” (CALVINO, 1999, p. 261) –, o Leitor tem a impressão de que elas exprimem “bem o espírito das *Mil e uma noites*.” (CALVINO, 1999, p. 261). Assim, resolve escrever na “lista dos títulos que inutilmente solicitou à biblioteca” o seguinte título: “*Ele pergunta, ansioso por ouvir o relato*.” (CALVINO, 1999, p. 261). Nesse ínterim, o sexto leitor pede ao protagonista que lhe deixe ver por um momento a lista, e lê em voz alta:

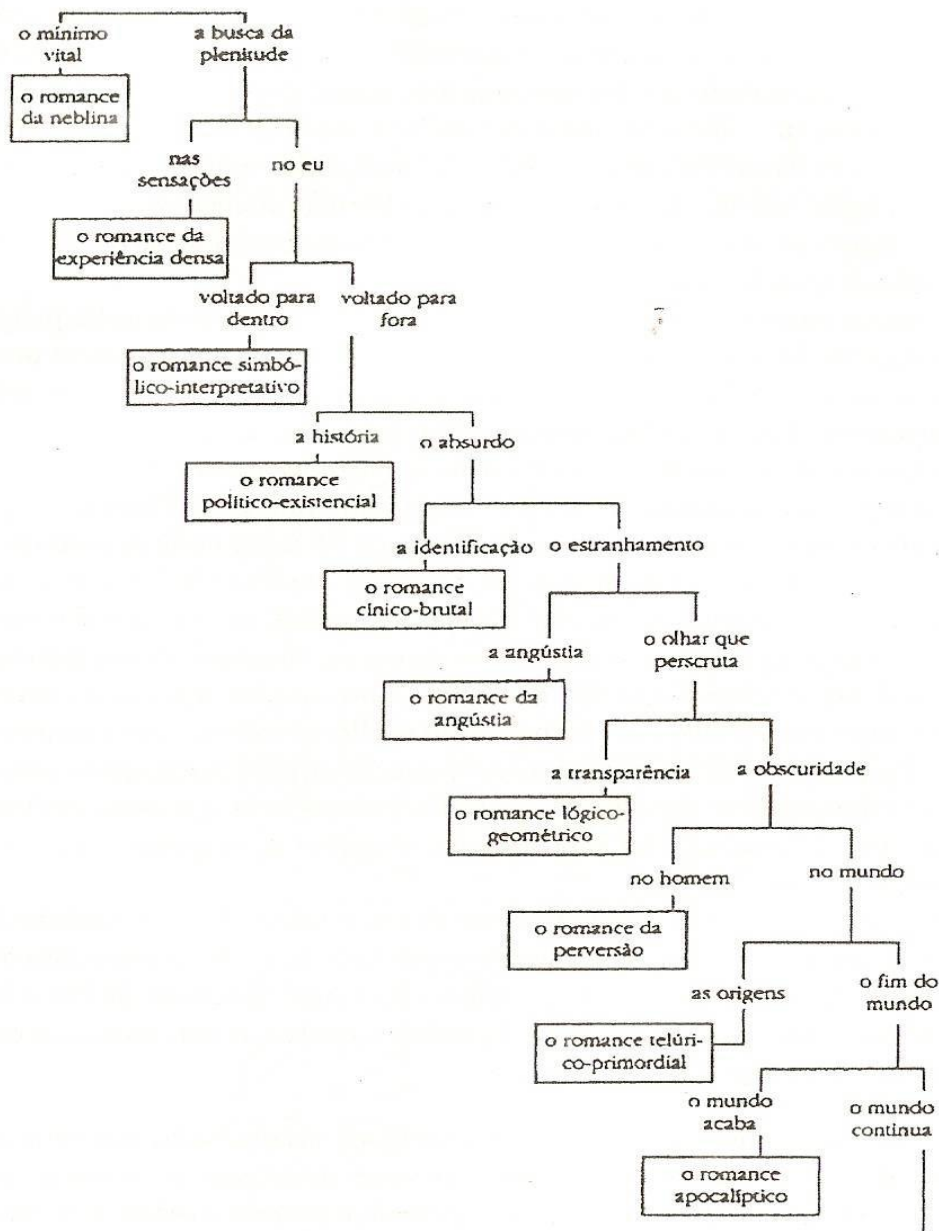
– “*Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa, numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam, no tapete de folhas iluminadas pela lua, ao redor de uma cova vazia. ‘Que história espera seu fim lá embaixo?’*, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato”. (CALVINO, 1999, p. 261)

¹⁴⁸ Cf. Calvino (1999, p. 257-259).

O sexto leitor jura que já leu um romance que começa exatamente desse modo. Este também informa ao Leitor que “antigamente todos os romances começavam assim”¹⁴⁹ (CALVINO, 1999, p. 261), apesar dos protestos do Leitor de que isso não é um texto; são apenas os títulos dispostos em uma sequência linear. Ao mencionar o *Viajante*, o sexto leitor lhe responde: “– Ah, o viajante só aparecia nas primeiras páginas e depois não se falava mais dele, sua função estava encerrada. O romance não era a história dele...” (CALVINO, 1999, p. 262). O sétimo leitor entra na conversa, esclarecendo que nos tempos antigos havia apenas dois modos de uma narrativa terminar: ou em casamento ou em morte. O primeiro diz respeito à continuidade da vida; o segundo concerne à inevitabilidade da morte. Depois de refletir brevemente sobre essas palavras, o Leitor decide que deve se casar com Ludmilla. Assim, Leitor e Leitora tornam-se marido e mulher, e “um grande leito matrimonial acolhe suas leituras paralelas.” (CALVINO, 1999, p. 263). Ela fecha o livro que está lendo, desliga a sua respectiva luz, deita a cabeça no travesseiro, e pede ao Leitor que também apague a sua, perguntando a ele se não está cansado de ler. E a réplica do protagonista encerra a narrativa, reafirmando o caráter metaficcional deste romance de Calvino: “– Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.” (CALVINO, 1999, p. 263).

Finalmente, observemos um dos vários esquemas construídos pelo próprio Calvino (1999, p. 275) acerca do percurso executado pelo Leitor no romance em questão:

¹⁴⁹ E completa: “Havia alguém que passava por uma rua solitária e via algo que chamava sua atenção, alguma coisa que parecia esconder um mistério ou uma premonição; a pessoa então pedia explicações, e aí lhe contavam uma longa história.” (CALVINO, 1999, p. 261)



Como explica o escritor italiano, a construção desse esquema¹⁵⁰ teve como base a leitura que o mais sábio de seus amigos fez do manuscrito de *Se um viajante numa noite de inverno*. Escreve Calvino (1999, p. 273): “O amigo sábio se lembrou do esquema de alternativas binárias que Platão usa no *Sofista* para definir o pescador de anzol: a cada vez se exclui uma das alternativas, e a restante se bifurca em outras duas.” O autor de *Um general na biblioteca* ainda afirma que esse esquema “poderia ter circularidade, no sentido de que o último segmento pode

¹⁵⁰ O diagrama, na tradução de Nilson Moulin, reproduz fielmente o original publicado por Calvino.

ligar-se ao primeiro” (CALVINO, 1999, p. 274); isso levaria a uma interpretação de que novas histórias poderiam ter início no lugar daquelas já realizadas e descartadas.

Essa reconstrução do enredo do romance de Calvino (1999) não é gratuita. Ela serve para demonstrar o processo combinatório que se desenvolve entre narrativa-moldura e dez inícios de romance. Nesse jogo, está intrinsecamente ligada a tese que defendemos neste capítulo: os dez *incipit* de romances – tomados enquanto dimensão regional do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, ou seja, como regionalidade¹⁵¹, funcionam como elementos estruturantes da narrativa moldura – a região em que se desenvolve a jornada do Leitor. Conforme demonstra a reconstrução da trama do romance de Calvino (1999), a forma como cada romance desemboca no seguinte permite que visualizemos a construção das redes de relações que constituem a região. Nesse sentido, “uma determinada região é constituída, portanto, de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la.” (POZENATO, 2003, p. 152). A construção das relações que apontam para a existência da região se efetiva mediante um sentido simbólico, já que existe um sujeito atuante nesse processo, no caso, o Leitor.¹⁵² E o ato de ler, atividade por ele exercida, dá “sentido e coerência àquilo que antes era disperso e desencontrado”, sintetiza Fritoli (2012, p. 252). Na esteira dessa questão, Calvino (2006b, p. 211) afirma que “a máquina literária pode efetuar todas as trocas possíveis num determinado material; mas o resultado poético será o efeito particular de uma dessas trocas no homem dotado de uma consciência e de um inconsciente, isto é, no homem empírico e histórico.” Visto sob esse ponto de vista, o Leitor é um homem empírico e histórico, na medida em que for visto no âmbito de sua jornada literária, a qual faz parte de um mundo ficcional chamado *Se um viajante numa noite de inverno*.

¹⁵¹ Seguimos a perspectiva de Pozenato (2009, p. 9): “[...] a dimensão regional de uma obra [deve] ser examinada como elemento constituinte da obra, como *regionalidade*, e não como regionalismo.”

¹⁵² Posição semelhante pode ser vista em Grywatsch (2013, p. 163): “O espaço não existe simplesmente, mas é produzido e precisa ser experienciado – através de apropriação, através de esforço e trabalho, através de movimento, através do corpo, através da práxis cultural.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de um romance metaficcional como *Se um viajante numa noite de inverno* permite que o intérprete reflita sobre a intrincada questão de como uma obra literária é elaborada. É justamente no “diário de Silas Flannery” que o autor irlandês problematiza o processo de criação literária, que, em suas palavras, não é nada prazeroso. Observemos: “Desde que me tornei escravo da escrita, o prazer da leitura se acabou para mim.” (CALVINO, 1999, p. 173). Aceitando a hipótese de que Flannery seja uma espécie de *alter-ego* de Calvino, podemos afirmar que, para o escritor italiano, o ato de escrever romances constitui uma empreitada laboriosa, como ele sugere no “Apêndice” do *Viajante* (CALVINO, 1999, p. 272).

Tão complexo quanto o processo de escrever romances, é o ato de lê-los. Uma atividade aparentemente tão simples constitui-se, no entanto, em uma tarefa árdua para o Leitor. O seu horizonte de expectativas está, a todo o momento, sendo colocado à prova pelas mais inesperadas situações. É um jogo dramático que ocorre entre texto e Leitor, o qual se efetiva precisamente no ato da leitura. A fim de compreender a forma como esse jogo se realiza, buscamos na Hermenêutica filosófica, nas Estéticas da recepção e do efeito, bem como nos estudos de região e regionalidade, o amparo teórico necessário para que atingíssemos nosso objetivo. Assim, nossa jornada realizou-se por meio de quatro capítulos, que, tal como o percurso empreendido pelo Leitor, necessita, agora, de um “âncoradouro” (CALVINO, 1999, p. 256), ou seja, de um espaço de sentido que faça um balanço do que apreendemos ao longo dessa caminhada.

O primeiro capítulo teve como propósito apresentar ao leitor um breve panorama da biografia e da escritura literária de Italo Calvino, bem como situar a trama e alguns aspectos característicos de *Se um viajante numa noite de inverno*. Os dados que apresentamos sobre a vida de Calvino não serviram, em nenhum momento, como instrumentos para a análise do romance em questão. Não praticamos nenhuma forma de biografismo. Longe de desqualificar essa modalidade de estudo do fato literário, amplamente em voga no século XIX, queremos enfatizar que a inserção de aspectos biográficos nesse trabalho teve a finalidade de (re)apresentar ao nosso leitor a trajetória de um dos mais importantes ficcionistas da Literatura Ocidental.

O segundo capítulo, por seu turno, investigou, à luz da Hermenêutica filosófica e da Estética da recepção, as distintas facetas que caracterizam duas modalidades de experiência pelas quais o Leitor passa em sua jornada: a experiência hermenêutica e a experiência estética.

Intrinsecamente associadas ao horizonte de expectativas do Leitor, elas demonstraram que o protagonista adquire conhecimentos que transformam a sua vida, os quais são apreendidos num processo que não está isento das mais diferentes casualidades.

Já, no terceiro capítulo, aprofundamos a análise da jornada do Leitor, tomando como fundamento a Teoria do efeito estético de Iser, na qual a leitura é vista sob uma perspectiva dialética. Nesse sentido, texto e Leitor são duas instâncias enunciativas que necessitam um do outro para que possam constituir-se enquanto seres dotados de sentido. Uma importante característica da experiência com textos ficcionais descrita por Iser, que complementa as teses de Gadamer e Jauss, é o envolvimento do Leitor com o texto literário. No momento em que o herói de Calvino (1999) se envolve com a trama dos dez inícios de romance, ele inicia um processo altamente benéfico para o seu horizonte de expectativas: conhece-se a si mesmo no outro. Nesse processo, os lugares vazios revelaram-se como importantes estímulos para que o Leitor pudesse realizar suas representações sobre as narrativas lidas, bem como contribuíram para a redefinição de seu horizonte de expectativas.

E, finalmente, o quarto capítulo, sob o viés dos estudos de região e regionalidade, enfocou o romance de Calvino (1999) enquanto processo combinatório, observando a forma como a narrativa-moldura e os dez *incipit* de romance se relacionam. Tal interação auxiliou na compreensão de que os espaços nos quais o Leitor empreende a sua jornada constituem uma região, que não existe simplesmente, mas que é produzida e experienciada por um agente consciente de seu papel. Valendo-se de movimento, apropriação, esforço e trabalho, o Leitor empreende a sua viagem, construindo espaços de sentido num movimento constante entre o prazer da leitura e a aquisição de conhecimentos.

Finalizemos essa dissertação com algumas considerações que buscam evidenciar a forma como o processo da leitura foi compreendido por meio da análise do horizonte de expectativas do Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*. Em “O direito à literatura”¹⁵³, Antonio Candido (2011), discorrendo sobre as relações entre literatura e direitos humanos, lembra aos seus leitores que “ela [a literatura] não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração.” (CANDIDO, 2011, p. 178). As palavras do crítico brasileiro não poderiam ser mais adequadas no que diz respeito ao trabalho que desenvolvemos ao longo desta dissertação. A

¹⁵³ Texto originalmente publicado em 1988.

jornada do Leitor pela busca da completude da leitura dos romances revela uma visão de literatura enquanto jogo sério entre texto e receptor; é uma experiência que desacomoda o Leitor de romances. Apesar de ser um percurso que está fundamentado no “prazer da leitura” (CALVINO, 1999, p. 266), a exigência que ele faz ao Leitor é bastante árdua. Este tem, assim, o seu horizonte de expectativa constantemente posto à prova, dado que se encontra imerso numa rede de textos apócrifos, a qual tem origem nas maquinações do tradutor falsário Ermes Marana. Por isso, afirma Candido (2011, p. 178), “nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco.”¹⁵⁴ Logo, a implicação do Leitor no universo textual adquire forma nítida: trata-se de uma atitude “participativa”, conforme afirma Jouve (2002, p. 111): “[...] há ‘participação’ quando o leitor transcende a posição limitada que ele tem na vida cotidiana.”¹⁵⁵ Sendo contemporâneo da obra, o Leitor, por meio da leitura, renova a sua percepção do mundo que o cerca.

Se recorrermos a metáforas para descrever a ação do Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*, três surgem: a do caçador, a do detetive e, é claro, a do viajante. Cada leitor empírico poderá ver numa dessas imagens o Leitor, mas nos parece que a metáfora do viajante é a mais adequada ao protagonista de Calvino (1999). Michel de Certeau (1994) e Wolfgang Iser (1999) tomam essa imagem para descrever a ação do leitor e sua relação com os textos, sejam eles pragmáticos ou ficcionais. De acordo com o historiador francês,

longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los. (CERTEAU, 1994, p. 269-270)

Já, na abordagem do teórico alemão, o leitor-viajante é entendido como “ponto perspectivístico”, já que ele “se move por meio do campo de seu objeto.” (ISER, 1999, p. 12). Sendo ponto de vista que se move por dentro daquilo que deve apreender, o Leitor viaja por diferentes cenários, mudando constantemente as suas expectativas, tanto é que se depara com imprevistos ao longo do caminho. Entra em cena a já aludida atitude participativa do Leitor

¹⁵⁴ Em texto datado de 1972, o autor já defendia esse argumento: “Quero dizer que as camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar.” (CANDIDO, 2002, p. 82).

¹⁵⁵ Convém lembrar que tanto a atitude “participativa” quanto a “contemplativa” são descritas pelo linguista francês com base na teoria desenvolvida por Iser (1996; 1999). Olinto (1995, p. 21), também baseada na Teoria do efeito estético, sustenta posição similar: “O processo de leitura adquire um caráter vivo e dramático, envolvendo o leitor numa ação produtiva na construção do sentido.”

(ISER, 1999). Analisando essa modalidade de teoria recepcional com ênfase para a imagem do leitor-viajante, Compagnon (2001) atenta para o caráter não-totalizante da leitura, isto é, o fato de o Leitor nunca ter uma visão completa do seu itinerário. Escreve o autor francês:

O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. [...] Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então. (COMPAGNON, 2001, p. 152)

Observando os dois pontos de vista sobre a metáfora do Leitor como viajante, podemos afirmar que eles enfatizam uma importante característica desse indivíduo: a capacidade que ele tem em se deslocar de um lugar para outro, construindo, por meio da interação com o texto literário, espaços de sentido. O Leitor habita, portanto, uma espécie de entre-lugar durante o processo da leitura: “seu lugar não é *aqui* ou *lá*, um ou outro, mas nem um nem outro, simultaneamente dentro e fora, perdendo tanto um como o outro misturando-os, associando textos adormecidos mas que ele desperta e habita, não sendo nunca o seu proprietário.” (CERTEAU, 1994, p. 270).

Questão igualmente importante para o percurso desempenhado pelo Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno* diz respeito ao “problema crucial do jogo da liberdade e da imposição.” (COMPAGNON, 2001, p. 146). Na sequência, o autor lista uma série de perguntas¹⁵⁶, das quais elegemos como fundamental para este momento a seguinte: “A imagem de um leitor em *liberdade vigiada*, controlada pelo texto, seria a melhor?” (COMPAGNON, 2001, p. 146). De fato, ao adotarmos a hermenêutica filosófica e as estéticas da recepção e do efeito como bases teóricas desse estudo, fizemos uma escolha: a leitura compreendida enquanto processo dialético entre texto literário e seu receptor, nesse caso, entre o Leitor e os dez *incipit* de romances. Aceitando o fato de que um autor redige uma obra com vistas à apreciação desta por parte de um determinado público-leitor, é indubitável que consideremos o Leitor de romances figurando em uma espécie de “liberdade vigiada”, como postula com certa ironia o crítico francês. Além disso, se o texto possui os “lugares vazios”, como tentamos comprovar pela análise

¹⁵⁶ “Que faz do texto o leitor quando lê? E o que é que o texto lhe faz? A leitura é ativa ou passiva? Mais ativa que passiva? Ou mais passiva que ativa? Ela se desenvolve como uma conversa em que os interlocutores teriam a possibilidade de corrigir o tiro? O modelo habitual da dialética é satisfatório? O leitor deve ser concebido como um conjunto de reações individuais ou, ao contrário, como a atualização de uma competência coletiva?” (COMPAGNON, 2001, p. 146).

empreendida no capítulo 3, não temos como não aceitar um certo controle por parte do texto. Se isso não fosse viável, não teríamos motivo para abordar o ato da leitura sob um ponto de vista dialético. Nesse sentido, Olinto (1995, p. 21), analisando a Estética do efeito de Iser, afirma com propriedade:

Como entender essa ação participativa que se desenrola entre o texto e o leitor? Segundo Iser, trata-se de uma interação. O encontro entre os dois corresponde ao confronto do leitor com uma experiência alheia, em que o texto representa um efeito potencial que mobiliza faculdades perceptivas e imaginativas do leitor. Esses efeitos e respostas não são propriedades nem do texto nem do leitor, mas ocorrem no entre-lugar que se produz durante o processo da leitura.

No âmbito de uma semiótica da recepção, Umberto Eco (2011) também credita especial relevância para a relação dialética que se dá entre texto e Leitor. Observemos as palavras do escritor italiano:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática ou de extrema repressividade o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores – até o limite em que se violam as regras normais de conversação. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2011, p. 37)

Entendida dessa forma, a relação entre texto e Leitor constitui-se, de fato, como uma “liberdade vigiada”, pois se os leitores começassem a realizar quaisquer interpretações sobre um dado texto, certamente que o conteúdo textual se empobreceria demasiadamente. Como lembra Jouve (2002, p. 67), “é propondo a seu leitor um certo número de convenções que o texto programa sua recepção. É o famoso ‘pacto de leitura’.” Esse pacto, de acordo com o autor, “se completa em dois espaços privilegiados: o *incipit*, e o que Genette chama de ‘peritexto’.” (JOUVE, 2002, p. 67). Em relação ao primeiro espaço, nos referimos a ele no capítulo precedente. Podemos acrescentar nesse momento que os *incipit*, expressos pelas “primeiras linhas de um texto orientam a recepção de modo decisivo.” (JOUVE, 2002, p. 68). Por isso, a reconstrução que fizemos do enredo do romance de Calvino (1999) no capítulo 4. Demonstramos que os inícios de romances funcionam como espécies de guias de leitura para o Leitor,

codificando a recepção. No que tange ao segundo espaço, trata-se dos prefácios, introduções e avisos de todo tipo, os quais funcionam como guias para a leitura.¹⁵⁷

Ainda que, a todo o momento, se espere da leitura que “ela leve em consideração todas as informações fornecidas pelo texto até então” (COMPAGNON, 2001, p. 152), não é exclusivamente assim que a dinâmica da leitura funciona. Por um instante, imaginemos a hipótese de que todos os textos ficcionais estão isentos de espaços em branco, isto é, o Leitor deve apenas assumir uma atitude contemplativa em relação ao que ele está lendo. Nesse caso, o seu horizonte de expectativa nunca será perturbado, pois os signos textuais não possuem a habilidade de desacomodá-lo. Viveríamos em um verdadeiro caos. Entra em jogo, portanto, uma função essencial desempenhada pelo texto literário: ele *deve* frustrar as expectativas do Leitor, “pois uma intriga contém sempre falhas irredutíveis, alternativas sem escolha, e não poderia haver realismo integral. Em todo texto, existem obstáculos contra os quais a concretização se choca obrigatória e definitivamente.” (COMPAGNON, 2001, p. 152). Obstáculos que são muito bem colocados em cena durante a jornada do Leitor pela integridade da leitura dos romances.

Nessa linha de reflexão, Calvino (2006b) menciona um ensaio do poeta e crítico alemão Hans Magnus Enzensberger, intitulado *Strutture topologiche nella letteratura moderna* (1966), onde o autor

examina os inúmeros casos de narrações labirínticas, da Antiguidade até Borges e Robbe-Grillet, ou de narrações uma dentro da outra, como caixas chinesas, e se pergunta o que significaria a insistência da literatura moderna nesses temas, evocando a imagem de um mundo onde é fácil perder-se, desorientar-se, e onde o exercício de tornar a orientar-se adquire valor especial, quase o de um treinamento para a sobrevivência. (CALVINO, 2006b, p. 213)

E, em seguida, cita uma passagem do ensaio do crítico alemão:

Toda orientação pressupõe desorientação. Só quem experimentou a desorientação pode libertar-se dela. Mas esses jogos de orientação são, por sua vez, jogos de desorientação. Nisso reside seu fascínio e risco. O labirinto foi feito para que quem nele entra se perca e erre. Mas o labirinto também constitui um desafio para o visitante, para que ele possa reconstituir seu plano e dissolver seu poder. Se conseguir, terá destruído o labirinto; não existe labirinto para quem o atravessou. (CALVINO, 2006b, p. 213-214)

A argumentação de Enzensberger aplica-se muito bem à jornada empreendida pelo Leitor: ao entrar no labirinto, o protagonista se perde e comete erros; isso ocorre graças ao caráter desafiador e transformador inerente ao ato da leitura. Trata-se da clássica tese proustiana,

¹⁵⁷ Cf. Genette (1997).

segundo a qual o objetivo do Leitor “é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro.” (COMPAGNON, 2001, p. 144). Assim, o Leitor sempre sai transformado, modificado, após a leitura dos dez inícios de romances. O jogo da leitura funciona, de acordo com Calvino (2006b, p. 214), “como desafio para a compreensão do mundo”, cabendo ao Leitor “levar a literatura a esclarecer sua força crítica, e isso pode se dar independentemente da intenção do autor.”

Portanto, é fundamental levarmos em conta para a formação do Leitor, enquanto ser dotado da capacidade de ler e de transformar-se por meio desse processo, o que Candido (2002, p. 77) chama de “função humanizadora da literatura, isto é, [...] a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem.” O autor de *Vários escritos* entende humanização da literatura como

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2011, p. 182)

A literatura corresponde, desse modo, a uma necessidade universal dos seres humanos, que, na perspectiva de Candido (2011, p. 188), “deve ser satisfeita sob a pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade.” Como toda experiência humana, a experiência da leitura “é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo”, conclui Compagnon (2001, p. 164).

Se na esfera ficcional o Leitor tem a sua autonomia assegurada, processo análogo ocorre no âmbito extraliterário:

a autonomia do leitor, no âmbito dos estudos literários, demorou a aparecer, mas se evidencia quando a sociedade, como um todo, se mobiliza para se posicionar relativamente à questão da leitura e do livro. Graças a esse esforço, o leitor alcança o

estatuto de proprietário, conforme reconhece Calvino¹⁵⁸ [...]. Com isso, equipara-se ao autor, até então detentor único dos direitos sobre a criação artística; e, quando isso acontece, faculta-lhe a permissividade, e o leitor pode intervir, invadindo o que lhe estava vetado. (ZILBERMAN, 2008a, p. 103)

Finalmente, registremos que o caráter metaficcional de *Se um viajante numa noite de inverno* implica no fato de que tanto a literatura quanto a sociedade são construídas por meio da linguagem (GADAMER, 2002; 2007; 2008; 2010). De fato, isso mostra aos leitores¹⁵⁹ “como a ficção literária cria seus mundos imaginários, [os quais] ajudam [os leitores] a compreenderem como a realidade [na qual eles] vivem dia a dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’.”¹⁶⁰ (WAUGH, 1984, p. 18). Então, podemos afirmar que, ao invés de ser uma mera paródia em relação às convenções realistas, a metaficção atrai a atenção dos leitores para o fato de que o mundo e a linguagem não são duas coisas separadas, mas, pelo contrário, estão intimamente relacionados, de forma que o “mundo real” é construído pela linguagem. Dessa maneira, ao ofuscar as fronteiras entre ficção e realidade, bem como problematizar a relação entre o texto e seus leitores, o romance *Se um viajante numa noite de inverno* lembra a estes sobre o igualmente mundo caótico e complexo no qual eles habitam.

¹⁵⁸ Eis o excerto referido pela estudiosa: “Tudo isso para dizer que, após ter percorrido rapidamente com o olhar os títulos dos volumes expostos na livraria, você se dirigiu a uma pilha de exemplares recém-impressos de *Se um viajante numa noite de inverno*, pegou um e o levou ao caixa para ver reconhecido o seu direito de possuí-lo.” (CALVINO, 1999, p. 14)

¹⁵⁹ Enfatizando a metaficcionalidade de seu romance, Calvino (1999, p. 269) afirma que “o destinatário natural e fruidor do ‘romanesco’ é o ‘leitor médio’, que por isso escolhi como protagonista do *Viajante*.”

¹⁶⁰ No original: “how literary fiction creates its imaginary worlds [...] helps [...] to understand how the reality [...] live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.”

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALES BELLO, Angela. *Introdução à fenomenologia*. Tradução de Jacinta Turolo Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru: Edusc, 2006.

ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013.

BARCIA, Pedro Luis. Hacia um concepto de la literatura regional. In: RIVERO, Gloria Videla; CASTELLINO, Marta Elena (Ed.). *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza: Universidad Nacional Del Cuyo, 2004. p. 25-45.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Tradução de Milton José Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BATALHONE JÚNIOR, Vitor Claret. Uma história da recepção: Robert Holub e a Teoria da Recepção. *Temporalidades - Revista Discente, UFMG*, v. 3, n. 2, p. 160-174, ago.-dez. 2011.

BEARDSLEY, Monroe Curtis; WIMSATT, William Kurtz. A falácia intencional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p. 86-102.

BENCIVENGA, Nuccia. “Caliphs, Travelers, and Other Stories”. *Forum Italicum* 20, Primavera de 1986.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista. Ou, como permanecer são depois do fim do mundo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 54, p. 97-113, jul. 1999.

BERUMEN, Humberto Félix. *La frontera en el centro: ensayos de literatura*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2005.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária: Husserl X Ingarden*. São Paulo: EDUSP, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRAUM, Sandra Maria. A transtextualidade em algumas obras de Italo Calvino: o fio do desejo poderia cerzir os intertextos de autor e leitor? *Ciências & Cognição*, v. 8, p. 153-164, ago. 2006.

BRIZOTTO, Bruno. Duas abordagens para o ensino de literatura: leitura e estética da recepção. *Revista Fronteira Digital*, Universidade do Estado de Mato Grosso, n. 3, p. 61-82, jan.-ago. 2011.

_____. Hermenêutica e Estética da recepção: uma leitura das três primeiras teses de Hans Robert Jauss. *Comunicações de Pós-Graduação - 6ª Edição* (VIII SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação, Centro Universitário Ritter dos Reis), v. 1, p. 1-12, 2012a.

_____. Notas sobre Estética da Recepção e Crítica Feminista. *Cenários*, Porto Alegre, v. 2, n. 6, p. 1-13, 2º semestre, 2012b.

_____; BERTUSSI, Lisana Teresinha. A mulher enquanto leitora em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Anais do I Encontro Sul Letras. São Leopoldo: Casa Leiria, p. 1-14, 2012.

_____. Hermenêutica e estética da recepção: uma leitura das três primeiras teses de Hans Robert Jauss. *Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 4, n. 1, p. 105-117, Jan.-Abr. 2013.

_____; BERTUSSI, Lisana Teresinha. Relações intertextuais entre Italo Calvino e Jorge Luis Borges. *Desenredos*, v. 5, n. 17, p. 119-148, maio 2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

_____. Apresentação. In: _____. *O visconde partido ao meio*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 5-7.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, notas e apresentação de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 77-92.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

CAVALLARO, Dani. *The mind of Italo Calvino: a critical exploration of his thought and writings*. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CESCON, Everaldo. A doutrina husserliana da consciência. Um estudo a partir das Investigações Lógicas (V^a) e das Meditações Cartesianas (V^a). *Dialegesthai*, Rivista telematica di filosofia, v. 11, p. 1-21, 2009.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? Ensaio sobre fragmento de leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. *Em Tese*, v. 1, p. 77-84, dez. 1997.

CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e regionalidade(s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 13-35.

COHEN, Keith. O *New Criticism* nos Estados Unidos. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p. 3-35.

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

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

COTA, Maria Aparecida Leite Mendes. *Se um viajante numa noite de inverno: a tessitura de sujeitos no discurso romanesco*. Disponível em <www.mel.ileel.ufu.br/silel2006/caderno/.../MariaAparecidaLeite.htm>. Acesso em: 15 jul. 2012.

D'AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais: guia à filosofia dos últimos trinta anos*. Tradução de Benno Dischinger. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

DELCONTE, Matthew T. Who speaks, who listens, who acts: a new model for understanding narrative. Thesis (Master's Degree), The Ohio State University, 2003.

DEPRAZ, Natalie. *Compreender Husserl*. Tradução de Fábio dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. 3. ed. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EMPSON, William. Alice no país das maravilhas: a criança como zagal. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p. 36-69.

FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; ZILLES, Urbano. *Filosofia: diálogos de horizontes*. Caxias do Sul: Educ; Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

FERRAZ, Bruna Fontes. Calvino e as suas múltiplas formas de narrar: algumas considerações sobre *A trilha dos ninhos de aranha* e *Se um viajante numa noite de inverno*. In: II Encontro Memorial do ICHS: Nossas Letras na História da Educação. Universidade Federal de Ouro Preto, Campi de Mariana, p. 1-10, 2009.

FINK, Inge. The power behind the pronoun: narrative games in Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*. *Twentieth Century Literature*, v. 37, n. 1, p. 93-104, 1991.

FRAGATA, Júlio. *A fenomenologia de Husserl como fundamento da filosofia*. Braga: Livraria Cruz, 1956.

FRITOLI, Luiz Ernani. *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II: complementos e índice*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Hermenêutica em retrospectiva: v. 2 – A virada hermenêutica*. Tradução de Marco Antônio Casanova. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 1959.

GRAY, Francine du Plessix. "Visiting Italo Calvino", *The New York Times Book Review*, 21 June 1981, p. 1-3. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1981/06/21/books/visiting-italocalvino.html?pagewanted=1>> Acesso em: 24 fev. 2014.

GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: EducS, 2013. p. 157-172.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2. p. 417-441.

HABERMAS, Jürgen. Filosofia e ciência como literatura? In: _____. *Pensamento pós-metafísico: ensaios filosóficos*. Tradução de Lumir Nahodil. Coimbra: Almedina, 2004. p. 237-255.

HASSAN, Ihab. Pluralism in postmodern perspective. In: CALINESCU, Matei; FOKKEMA, Douwe W. (Orgs.). *Exploring postmodernism*. Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company, 1987, p. 17-40.

HAUGELAND, John. Reading Brandom Reading Heidegger, *European Journal of Philosophy*, v. 3, n. 13, p. 421-428, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 4. ed. Tradução revisada de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios, 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOLUB, Robert. *Reception Theory: a critical introduction*. London and New York: Methuen, 1984.

HUSSERL, Edmund. *A idéia da fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Idéias & Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

_____. *Concreción y reconstrucción*. In: WARNING, Rainer (Org.). *Estética de la recepción*. Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989. p. 35-53.

ISER, Wolfgang. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

_____. *The reading process: a phenomenological approach*. In: _____. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978. p. 274-294.

_____. *Indeterminacy and the reader's response in prose fiction*. In: _____. *Prospecting: from reader-response to literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989a. p. 3-30.

_____. *La estructura apelativa de los textos*. In: WARNING, Rainer (Org.). *Estética de la recepción*. Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989b. p. 133-148.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

_____. *Interview (1984)*. In: _____. *Stepping forward: essays, lectures and interviews*. Crescent Moon Publishing: Kent, 2008. p. 57-65.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: _____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a. p. 43-61.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: _____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979b. p. 63-82.

_____. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Tradução de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982a.

_____. *Toward an aesthetic of reception*. Tradução de Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982b.

_____. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p. 305-358.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Italo Calvino: *Si una noche de invierno*. Informe sobre una estética postmoderna. In: _____. *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1995. p. 223-251.

_____. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Tradução de Daniél Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Tradução de Hélio Magri Filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. Prefácio à primeira edição. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a. p. 37-66.

_____. Prefácio à segunda edição. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b. p. 9-36.

_____. Hermenêutica e abordagem literária. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002c. v. 2. p. 63-96.

_____. “Fim de partida”, *Folha de São Paulo, Mais!*, 18 mar. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1803200705.htm>> Acesso em: 18 fev. 2014.

LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MALMGREN, Carl. Romancing the Reader: Calvino’s *If on a Winter’s Night a Traveler*. *The Review of Contemporary Fiction*, v. 6, n. 2, p. 106-116, 1986.

MARTÍNEZ, Joaquín. Regionalismo y universalismo a la hora actual del siglo XX. In: *México: literaturas regionales y nación*. México: Instituto de Investigaciones Lingüísticas-Literárias, Universidad Veracruzana, 1999. p. 47-58. (Colección Cuadernos)

MENEGHELLO, Helena Coimbra. A tradução no romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Aspectos da tradução na metalinguagem de Calvino. In-*Traduções*, n. 5, p. 155-166, 2011.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MURATORE, Mary Jo. The reader defied: text as adversary in Calvino’s *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. *QUADERNI d’italianistica*, v. 15, n. 1-2, p. 111-119, 1994.

NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

OLINTO, Heidrun Krieger. Leitura e leitores: variações sobre temas diferentes. In: VAZ, Paulo Bernardo; OLINTO, Heidrun Krieger; DAUSTER, Tania. *Leitura e leitores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Proler, 1995. p. 15-54.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: _____. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EducS, 2003. p. 149-157.

_____. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Caxias do Sul: EducS, 2009.

PRADO, Priscila Finger do. Questões de representação literária em *A morte de Virgílio* e em *Se um viajante numa noite de inverno*. *Diálogo e Interação*, v. 1, p. 1-8, 2009.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

QUERIDO, Alessandra Matias. O personagem tradutor e o leitor na rede de Italo Calvino. *Outra Travessia*, n. 12, p. 105-121, 2011.

REHEM, Reheniglei Araújo. *Hipertexto.com.literatura: o processo em obras de Italo Calvino*. Tese (Doutorado em Letras – Faculdade de Letras, Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007).

REZENDE, Luiz. É escrevendo que se vira escrevedor. In: QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 11-15.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: _____. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. v. 3. p. 273-314.

ROHDEN, Luiz. *Hermenêutica filosófica: entre a linguagem da experiência e a experiência da linguagem*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

_____. *Interfaces da hermenêutica: método, ética e literatura*. Caxias do Sul: Educs, 2008.

ROTHER, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. *Letras de Hoje*, v. 13, n. 39, p. 7-18, mar. 1980.

RUSHDIE, Salman. “Calvino”, *London Review of Books*, v. 3, n. 17, Sept. 1981. Disponível em: <<http://www.lrb.co.uk/v03/n17/salman-rushdie/calvino>> Acesso em: 24 fev. 2014.

SÁ, Olga de. O leitor protagonista. *Kalíope*, ano 3, n. 1, p. 82-90, jan.-jun., 2007a.

_____. Livro caleidoscópico. *Kalíope*, ano 3, n. 2, p. 70-76, jul.-dez., 2007b.

SANTOS, Pedro Paulo Alves dos. Reflexões sobre as mudanças paradigmáticas nos ‘estudos de literatura’: contribuição das estéticas da recepção e do efeito. *Nonada Letras em Revista*, Porto Alegre, n. 11, p. 43-60, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

SCHMITZ, Walter. Ordem pensada – ordem vivida: a região como espaço de sentido. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 197-236.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *A reader’s guide to contemporary literary theory*. 5. ed. Harlow: Pearson Longman, 2005.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da teoria da literatura: inventário de pendências e protocolo de intenções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: Universidade Federal Fluminense/EDUFF, 1987.

_____. A idéia de história da literatura: constituição e crises. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 141-156.

TATE, Allen. Tensão em poesia. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p. 70-85.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

TOMPKINS, Jane (Org.). *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

TOURINHO, Carlos Diógenes Côrtes. O exercício da *epoché* e as variações do transcendente na fenomenologia de Edmund Husserl. *Filosofia Unisinos*, v. 13, n. 1, p. 30-38, jan.-apr. 2012.

VIEIRA, Priscila Malfatti. *Se um viajante numa noite de inverno: o ensaísmo e o romanesco em Italo Calvino*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

WAITZ, Inês Regina. A essência do romanesco: a materialização textual da teoria literária na obra *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. *Revista de Educação*, v. 8, n. 8, p. 129-138, 2005.

WARNING, Rainer. La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura. In: _____ (Org.). *Estética de la recepción*. Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989. p. 13-34.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1984.

WEISS, Beno. *Understanding Italo Calvino*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008a.

_____. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Alea* [online], v. 10, n. 1, p. 85-97, 2008b.

_____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.