

**SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO:
A ESCRITA DO LEITOR**

*Rejane Pivetta de Oliveira**

*Enquanto a obra for uma experiência amorosa,
podemos esperar que a literatura perdurará ...*

Roland Barthes

1.1 - As trilhas da leitura

A escrita da obra como encenação da forma pressupõe um tipo de leitura atenta às armadilhas que tendem a circunscrever a interpretação e a fazer do leitor uma presa das estratégias textuais. A reivindicação de uma leitura para além daquilo que no texto está previsto é o que vemos em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. O romance é uma aventura pelo mundo da leitura, onde o leitor logo se depara com uma ação em suspenso, conforme sugere o título, embarcando numa viagem sem roteiro definido, uma viagem que inclui somente a trajetória, não havendo ponto de parada. O leitor-viajante que percorre as páginas do livro de Calvino experimenta a sensação de pisar em solo estrangeiro, pois o romance abre um universo de leituras sempre outras e em constante devir.

Se um viajante numa noite de inverno é composto por um emaranhado de histórias inacabadas, que constituem as leituras de suas personagens - o Leitor e a Leitora, de quem conhecemos a história através dos doze capítulos entremeados às dez narrativas que eles lêem, sempre interrompidas por uma razão ou outra. Cada tentativa de retomar o fio perdido resulta em fracasso, de modo que a história do romance é a das personagens que

* Professora Doutora Faculdade Ritter dos Reis

buscam completar a sua leitura. O leitor mergulha assim num universo sem referências precisas, onde não é possível encontrar o caminho que o oriente no labirinto de múltiplas saídas. Perdido na desordem e no caos, impõe-se perguntar até onde é levado o leitor se, naquilo que se lhe oferece à leitura, há sempre a impossibilidade da revelação final. Para responder a essa questão, é necessário acompanharmos a trajetória dos próprios leitores, personagens do romance.

O Leitor vai à livraria e depara-se com o último lançamento de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Leva o livro para casa, escolhe a posição mais confortável e toma todas as providências para que nada interrompa a sua leitura. Quando a história começa a apaixoná-lo, tem a sensação de já haver lido o mesmo trecho anteriormente, percebendo que todo o livro era a repetição das mesmas páginas. O Leitor retorna à livraria, onde encontra Ludmilla, a leitora que coincidentemente também fora vítima do mesmo defeito de edição. Além de páginas repetidas, misturaram-se ao romance que ambos compraram folhas de um outro volume, *Distanciando-se de Malbork*, do escritor polonês Bazakbal. Movido pelo interesse de continuar a história iniciada, o Leitor decide-se pelo exemplar polonês e, antes de ir embora, troca seu número de telefone com a Leitora. Mas eis que, ao começar a leitura, dá-se conta de que o romance nada tinha a ver com aquele que lia antes. Mesmo se quisesse prosseguir com esse outro, não poderia, pois ao virar a página, no meio de uma frase decisiva, depara-se com duas páginas em branco, e assim em todo o livro: duas páginas brancas alternam-se com duas páginas impressas.

O Leitor telefona para Ludmilla e expõe a sua suspeita de que se trata de um outro livro, pois os nomes dos lugares e das personagens que nele aparecem não lembram a Polônia, e sim a Ciméria, nação cujo o povo, a língua e a cultura foram apagados do mapa. Ambos os leitores encontram-se na universidade para uma consulta ao professor Uzzi-Tuzzi, o qual lhes revela que as referências contidas no livro pertenciam ao romance cimério *Debruçado na borda da costa escarpada*, nunca traduzido em outra língua. O professor improvisa a tradução oralmente e o Leitor constata que aquela história em nada se aproximava à do polonês Bazakbal, nem à de *Se um viajante...* Este terceiro romance também é uma narrativa incompleta,

pois o seu autor a interrompeu devido a uma crise depressiva que o levou ao suicídio.

Entretanto, conforme explica o professor, *Debruçado na borda da costa escarpada* é uma primeira versão de *Sem temer a vertigem e o vento*, romance cimbriico, de conteúdo revolucionário, assinado com o pseudônimo de Vorts Viljandi. O livro, porém, fora dividido em pedaços, para ser analisado em um seminário na universidade. Novamente impossibilitado de chegar ao final de sua leitura, o Leitor decide procurar desta vez a editora e exigir os exemplares completos de todos os livros apenas começados.

Assim, descobre que a confusão tivera início devido a um tradutor falsário, chamado Hermes Marana, o qual apresentara à editora o projeto de tradução do romance cimbriico *Sem temer a vertigem e o vento*. Na hora da correção das provas, foram constatados alguns contra-sensos e incongruências que levaram à descoberta de que o texto que Marana traduzira era de outro romance, não o cimbriico, mas o polonês de Bazakbal. Dessa forma, o romance cimbriico, que já estava sendo impresso, teve de ser recomposto, passar pela substituição dos primeiros cadernos, com a página de rosto errada, por novos cadernos, com a página de rosto correta, o que resultou numa grande miscelânea, que se estendeu a todos os lançamentos que a editora tinha na gráfica, de modo que tiragens inteiras tiveram de ser destruídas e volumes já distribuídos, retirados das livrarias.

A aventura pelas pistas dos romances não pára nisso. Ao confrontar a tradução de Marana com o original de Bazakbal, o editor não encontra nada em comum. O que se tinha de fato era a tradução de um romance francês, de um autor belga pouco conhecido, intitulado *Olha para baixo na espessura das sombras*. O Leitor folheia as primeiras páginas e, num relance, percebe que este livro - que também não chega ao fim, pois as páginas seguintes desapareceram do escritório da editora - não se relaciona com qualquer dos quatro livros interrompidos.

Pondo-se a vasculhar a correspondência do falsificador Hermes

Marana, o Leitor colhe a informação de que o tradutor oferecera ao editor os direitos autorais do romance *Em uma rede de linhas entrelaçadas*, do famoso escritor de *best-sellers* Sillas Flannery. De posse desse romance, o Leitor dirige-se à casa da Leitora e depara-se com um exemplar de *Em uma rede de linhas entrecruzadas*, do mesmo autor Sillas Flannery. Somente o próprio autor poderia dizer qual dos dois livros era o verdadeiro: se *Em uma rede de linhas entrelaçadas* (transformado em escultura por Innerio, personagem que não lê os livros, mas utiliza-os em trabalhos manuais), ou se *Em uma linha de redes entrecruzadas*. Na viagem à casa do autor, o Leitor inicia a leitura desta última obra, mas antes de chegar ao fim tem o volume roubado. Flannery informa-lhe que o livro não era dele, e sim a falsificação de um romance japonês quase desconhecido - *Sobre o tapete das folhas iluminadas pela lua* - feita por uma empresa japonesa, comandada por Marana, que explorava fraudulentamente o sucesso alcançado pelos seus *best-sellers*.

A fim de desvendar o mistério das falsificações, o Leitor vai ao encontro de Hermes Marana, numa cidadezinha da América do Sul. Na chegada, no aeroporto, guardas apreendem-lhe o livro, mas uma mulher passa-lhe outro, *Em torno de uma fossa vazia*, segundo ela o mesmo que o Leitor lia, porém sob uma capa falsa, para burlar a censura. Acontece que a tiragem completa de *Em torno de uma fossa vazia* recebera da polícia ordem de incineração. O comandante comenta com o Leitor a respeito de um novo romance - *Que história aguarda lá embaixo o seu fim?* - a ser lançado em breve, e cuja apreensão já estava programada. O Leitor, que tem a sua liberdade consentida em troca de alguns serviços secretos, apressa-se ao encontro do autor, a fim de se apoderar dos manuscritos antes da polícia, mas o escritor é detido no momento em que lhe passava o último maço de papéis, de forma que, pela décima vez, a leitura não pôde ser completada.

Depois de toda a peregrinação em busca dos romances incompletos, o Leitor acaba numa biblioteca, onde procura no catálogo os títulos dos romances interrompidos, mas nenhum acha-se disponível para consulta. Na sala, estão vários leitores, que expõem suas opiniões sobre leitura e o que esperam encontrar nos livros, as quais traduzem as múltiplas direções

que pode tomar a leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*. Um desses leitores afirma estar à procura de uma história lida na infância, que a custo emerge de suas lembranças:

Essa história de que eu estava falando, bem me recordo de seu início, mas esqueci-me do resto. Deve ser uma narrativa das Mil e uma noites. Já confrontei as diferentes edições, as traduções em todas as línguas. Há muitas histórias semelhantes àquela que busco, com numerosas variantes, mas nenhuma é aquela. Terei sonhado? E, entretanto, sei que não terei paz enquanto não encontrá-la e não souber como termina (p. 240).

A referência às *Mil e uma noites* exprime bem o espírito do romance de Calvino: deixar o leitor/ouvinte sempre na expectativa de uma nova história. O encontro na biblioteca com um novo leitor à procura do resto de sua leitura de infância duplica a trajetória do Leitor-protagonista que, ao final, dispõe de uma lista com os títulos de suas leituras interrompidas, à qual acrescenta um último título - *Pergunta ele, ansioso por ouvir o relato* - referente à história contada por seu companheiro de biblioteca, da qual ouvirá o início. Tal lista assim pode ser lida:

“Se um viajante numa noite de inverno, distanciando-se de Malbork, debruçado na borda de uma costa escarpada, sem temer a vertigem e o vento, olha para baixo na espessura das sombras, em uma rede de linhas entrelaçadas, em uma rede de linhas entrecruzadas sobre o tapete das folhas iluminadas pela lua em torno de uma fossa vazia - Que história aguarda, lá embaixo, o seu fim? - pergunta ele, ansioso por ouvir o relato” (p. 241).

Como vemos, os títulos das narrativas formam o início de uma outra, que exige continuação, embora não fosse essa a história de que o leitor quisesse saber o final. Para pôr um fim à sua própria história, o Leitor decide casar com Ludmilla, a Leitora, sua companheira na viagem pelos romances inacabados.

1.2 - Os artifícios da leitura

Se um viajante numa noite de inverno é uma narrativa duplamente metaficcional: não só explora os seus próprios processos construtivos, refletindo sobre a própria linguagem, como tem sua ação centrada nas questões inerentes ao circuito literário - produção, tradução, edição, distribuição e recepção. Essa circularidade faz do romance não um único texto, mas uma verdadeira "obra aberta",¹ numa perspectiva vertiginosa se textos que se multiplicam. A experiência de "abertura" não se limita neste caso apenas à variedade de opções interpretativas permitidas pelo texto, reguladas pelo próprio fechamento da obra em suas estruturas interativas (cf. Eco, 1976), mas mostra exatamente o equívoco da tentativa de preencher os espaços vazios, o que no máximo faculta a escolha entre uma ou outra interpretação, sem abalar o fundamento do sentido.

No romance de Calvino, o narrador evoca uma quantidade de histórias, baseado na tradição literária do Oriente: tal como Sherazade, ele interrompe o seu relato no momento mais apaixonante e começa outra narrativa, inserindo-a na primeira. A segunda, por sua vez, interrompe-se e dá lugar a uma terceira, que se abre em uma quarta, e assim sucessivamente. O processo intertextual que satura o espaço narrativo de histórias explicita o jogo que torna possível ao leitor "deslocar-se em todas as direções, encontrando sempre novas histórias para serem contadas, com a condição de que primeiro outras sejam contadas, de modo que, não importa a partir de que momento ou lugar, se encontre sempre a mesma espessura de histórias para relatar" (p. 104).

A leitura figura, assim, como um universo inabarcável, não pela

¹ Umberto Eco entende por obra aberta aquela fundada sobre a ambigüidade, isto é, que recusa um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas. Por outro lado, a *abertura* como "revisibilidade dos valores e certezas" é o resultado de uma estrutura-modelo, que funciona como centro orientador da interpretação (cf. 1976, p. 47).

Parece-nos que o romance de Calvino pode ser entendido além do conceito de inacabamento, referindo-se ao ilimitado do sentido pressuposto pelos elementos narrativos. A incompletude dos textos não é apenas estrutural, ela transparece também "materialmente" nas páginas e capítulos do romance. Portanto, ela é, antes, uma prática que propõe a superação dos próprios limites e controle do texto.

quantidade infinita de textos implicados na escrita, mas pela situação de ausência e vazio que ela determina. Dessa forma, poderíamos entender a alegoria borgeana da biblioteca total que comporta todos os livros, os quais registram todas as combinações possíveis do que é dado expressar, como o simulacro da totalidade, fugindo ao conceito tradicional de polissemia do sentido. Mais do que de um excesso de significação o discurso sofre de uma falta, de modo que todo livro só possa ser um "livro sobre nada" (Derrida, 1971, p. 20). É essa situação de vazio intransponível o objeto do romance de Calvino, fazendo da sua leitura uma passagem ou transição ao dizer do outro.

Se um viajante... radicaliza a sua possibilidade de jogo ao deslocar constantemente as posições do eu e do outro, conforme vemos no espaçamento da estrutura narrativa. Ao abrirmos o livro, lemos a seguinte frase: "Você vai começar o novo romance de Italo Calvino *Se um viajante numa noite de inverno*" (p. 9). O narrador estabelece um diálogo direto com o leitor, pois este apresenta o estatuto de personagem; também a figura do autor é ficcionalizada, problematizando a questão da identidade. Esse processo de estruturação acarreta muitas ambigüidades: contando a história do leitor que lê o romance de Italo Calvino, o narrador repete a atitude do leitor exterior ao texto; o jogo de equivalências atinge também o autor, na medida em que o seu nome ocupa não só a capa do livro, como também as páginas do romance, estando, simultaneamente, dentro e fora da ficção.

O personagem-Leitor não tem nome, é designado por "você", deixando aberta "ao Leitor que lê a possibilidade de se identificar com o Leitor que é lido" (p. 136). Entre o eu-narrador, que funciona como um interlocutor invisível, e o "você" do Leitor interpõe-se uma terceira pessoa - Ludmilla, a Leitora. Assim, a narrativa opera mais um deslocamento, evitando dirigir-se "somente a um você masculino genérico, provável sócia ou irmão de um eu hipócrita" (id. ib.) e, ao mesmo tempo, criando a diferença necessária para que entre o "Você masculino e a Terceira Pessoa no feminino alguma coisa aconteça" (id. ib.). A alternativa por diferir observamos também em relação ao autor, que passa a ser definido como "uma personagem fictícia que o autor real inventa para transformar

em autor de suas ficções” (p. 170). Essa hipótese se confirma através do escritor de *best-sellers* Silas Flannery, ao qual o Leitor queixa-se de suas leituras frustradas, inspirando assim a criação de um romance “feito totalmente de inícios de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que se vê continuamente interrompido. O Leitor adquire o novo romance A do autor Z. Mas o exemplar é defeituoso, contém exclusivamente o início... O Leitor retorna à livraria para trocar seu exemplar...” (p. 185-186).

A narrativa de Calvino não duplica identidades, mas constrói a diferença a si mesmo, como um eco, ou uma dobra, o que podemos sintetizar na idéia de tradução trabalhada no próprio romance. O autor não é tratado como um criador, e sim como um tradutor, na figura de Hermes Marana, que publicava traduções falsas por reconhecer que a sua verdadeira vocação talvez fosse a de autor de apócrifos, “porque escrever é sempre ocultar alguma coisa, de modo que seja descoberta em seguida; porque a verdade que pode sair de minha caneta é como uma chispa arrancada de uma rocha por um golpe violento, e projetada longe; porque nada existe fora da falsificação” (p. 124). A opinião de Marana é partilhada por Flannery, que compõe seus *best-sellers* a partir de plágios e pastiches, circunstância que contribui para a invocação de uma teoria da linguagem sem sujeito atribuível, a fim de que se possa captar um mundo sem centro, sem origem. As narrativas fundariam uma nova originalidade, encontrada numa matriz mítica irrecuperável, conforme indica a existência de um índio velho, que conta histórias ininterruptamente:

... pôde-se verificar que inúmeros romances publicados por autores famosos tinham sido narrados palavra por palavra pela voz catarrosa do Pai das Histórias, vários anos antes de sua publicação. O velho índio seria então, segundo alguns, a fonte universal da matéria narrativa, o magma primordial de onde partem as manifestações individuais de cada um daqueles a que chamam escritores (p. 113).

O fragmento explicita uma genealogia do ato literário, fadado a irremediavelmente constituir uma instância segunda. Nesses termos, a

linguagem passa a ser entendida como anterioridade infinita, de modo que a sua relação ao ser jamais o exprima, e sim inscreva-o como “margem”, “traço”, “suplemento” - termos desconstrutores da significação do signo. A absoluta liberdade de dizer só pode vir de uma linguagem capaz de “arrancar a palavra do sono do signo” (Derrida, 1971, p. 26), lembrando também a crítica de Baudrillard à economia política do signo, em defesa do simbólico. O romance de Calvino amplia as possibilidades de leitura na medida em que libera a linguagem da intencionalidade significativa, mostrando antes o puro jogo de seu funcionamento. Dentro dessa idéia, o romance ideal seria “aquele que tirasse toda a sua força motriz da vontade única de contar, de acumular história sobre história, sem pretender impor uma visão do mundo; um romance que simplesmente fizesse você assistir a seu próprio crescimento, como uma planta, com seu intrincado de ramos e folhas...” (p. 88).

O romance propõe um projeto de leitura ilimitada, que supera o esquema e o entendimento do texto - uma vez que se encontra “intrincado” com a natureza viva. Dessa forma, a categoria de leitor implícito, como aquele responsável pela ativação do sentido, a partir dos intervalos pressupostos pela estrutura da obra, de acordo com Iser (cf. 1989, p. 149), pode ser questionada, visto que a narrativa de Calvino opera o encontro entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor” (cf. Ricoeur, 1994, p. 110), inviabilizando a diferença entre os leitores virtual e real. A função de protagonista no ato de construção da obra não deve limitar o leitor a decidir sobre situações previamente supostas; também a sua liberdade excede o âmbito exclusivo do texto, pois que deve desempenhar um papel ativo na cena do livro e da vida, como sugere a citação:

Leitor, você reencontrou o livro que procurava; vai poder retomar o fio interrompido; um sorriso volta a seus lábios. Mas acredita seriamente que essa história possa continuar assim? Não, não a do romance, a sua! Até quando você se deixará arrastar pelo curso dos acontecimentos? (p. 204)

O leitor aqui não é tomado apenas como um efeito do texto, uma entidade abstrata encarregada de fazer funcionar as engrenagens textuais (cf.

Eco, 1986, p. 35). A leitura parece antes pensada dentro de um conjunto de práticas, de acordo com a proposta de Roger Chartier, que entende o texto não como uma definição puramente semântica, pois é preciso levar em conta também que “as formas produzem sentidos e que um texto, estável por extenso, passa a investir-se de uma significação e de um *status* inédito, tão logo se modifiquem os dispositivos que convidam à sua interpretação” (1994, p. 13). As condições materiais da leitura, que envolve o modo como os livros são recebidos e apropriados pelos leitores, afigura-se como possibilidade de restituir a historicidade do processo de leitura, questão tratada de modo vago pela estética da recepção, que não se ocupa das determinações que governam os horizontes de expectativa.

Os textos podem ser lidos diferentemente; a partir das condições de existência do livro. Vale lembrar aqui que o processo de leitura descrito em *Se um viajante...* é desencadeado, em primeiro lugar, pelo fato de o leitor ter visto na vitrina da livraria “o último lançamento de Italo Calvino”, o que implica a consideração da leitura no contexto da sociedade de consumo. Em segundo lugar, a profusão de leituras subsequentes é motivada por um erro de impressão da editora, o que nos leva a perceber o livro como um objeto fabricado materialmente, que não deixa de exercer uma influência de leitura.

Também a leitura é governada pelo tipo de relação que cada leitor mantém com o escrito. Por exemplo, a personagem Lotaria, irmã de Ludmilla, realiza uma leitura acadêmica, preocupada com a análise dos códigos semânticos e estilísticos da obra; já o editor lê de modo profissional; não existindo o prazer desinteressado; há ainda a leitura rápida e “em diagonal” do chefe de polícia, para saber em que rubrica catalogar a obra. Nesse universo de leituras, há lugar inclusive para o não-leitor, como ilustra a personagem Imerio, que usa os livros para fazer esculturas, evitando assim ficar “a vida inteira escravo desses troços escritos que nos caem sob os olhos” (p. 49).

São muitas as maneiras pelas quais um texto pode ser lido, ou não. O romance de Calvino trabalha a escrita como um gesto que se integra aos elementos da vida, a ponto de fazer com que o universo ficcional se estenda para além das fronteiras do livro. Em *Se um viajante...* não são

raras as vezes em que os objetos aparecem de modo denso e concreto na superfície da página, de modo que o texto especifique as sensações que as coisas transmitem:

O romance começa em uma estação ferroviária; uma locomotiva apita, um silvo de pistão envolve a abertura do capítulo, uma nuvem de fumaça esconde em parte o primeiro parágrafo. No cheiro da estação passa um bafo que recende a restaurante. Alguém olha através das janelas embaçadas, abre a porta envidraçada do bar, tudo está brumoso em seu interior, como visto através dos olhos de um míope ou os olhos irritados por um cisco. São as páginas do livro que estão embaçadas, como os vidros da janela de um trem; sobre as frases é que pousa a nuvem de fumaça (p. 15).

As sensações acústica e visual sugeridas no fragmento acima conferem ao romance um certo aspecto corpóreo. Da mesma forma, outras sensações, olfativas e táteis, tomam conta da solidez material do livro, como, por exemplo, o odor de fritura que flutua sobre a página (cf. p. 36), ou a ação de penetrar as páginas com uma lâmina afiada (cf. p. 43). Tudo isso oferece a imagem de um mundo palpável experimentado pela ficção, corroborando a idéia de leitura como um ato que participa da dimensão material da vida. Estabelece-se, assim, uma continuidade entre o romance e a vida, a ficção e a realidade - o que aliás é expresso no diário do escritor Silas Flannery:

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

A leitura é um ato em estreita conexão com a experiência e esta, pelo que se vê da citação, é uma potencialidade da escrita, na sua forma narrativa. A experiência humana faz-se do encadeamento de episódios, de histórias a serem contadas, efetivamente ocorridas ou potenciais - tal qual indica a posição dos leitores-personagens do romance. Teoricamente, a interseção entre a experiência e a estrutura narrativa, fundamenta-se, segundo Paul Ricoeur, na forma temporal (cf. 1994, p. 117). Para o autor, a narrativa refigura o tempo e, através da leitura, a obra marca a sua entrada no campo da comunicação e, ao mesmo tempo, no campo da referência (id., p. 111). Em *Metáfora viva*, Ricoeur afirma que a capacidade de referência da linguagem não se esgota no discurso descritivo e que as obras poéticas se relacionam com o mundo segundo o regime da referência metafórica, considerada uma referência duplicada, que exprime a tensão entre o ser e o não-ser (cf. s.d., p. 449).

A referência metafórica revela-se ser “a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta” (Ricoeur, 1994, p. 122). Com isso, o autor não restringe a noção de referência à objetividade dos paradigmas que orientam as expectativas do leitor, pois o mundo também é o conjunto de histórias não-narradas, que constituem a pré-história, o pano de fundo, a imbricação viva, de que a história narrada emerge (cf. Ricoeur, 1994, p. 117). Nesses termos, a obra poética, ao contrário de produzir imagens distorcidas da realidade, ampliam-na “com todos os significados que elas próprias devem às suas virtudes de abreviação, de saturação e de culminação, espantosamente ilustradas pela tessitura da intriga” (id. ib., p. 123).

Como vemos, as formulações de Ricoeur e a prática narrativa de *Se um viajante...* iluminam-se mutuamente, além do que confirmam a tese da *mimesis* como simulacro, à medida que a obra constitui-se na leitura da ausência, dada como “continuação” das histórias ainda não ditas que confluem na vida do leitor. A *mimesis* volta-se, assim, para “o que fica de fora, o não escrito, o não escrevível”, restando, para isso, o paradoxo de escrever todos os livros possíveis, pois, como lemos no romance de Calvino, “é nos limites do ato da escrita que a imensidade do não escrito torna-se legível” (p. 173-174). Ao apresentar-se como um emaranhado de

histórias na história, a narrativa de *Se um viajante...* assinala a indeterminação presente na vida e no romance. A incompletude da leitura estende-se à da vida pelo caminho do simulacro, que se mostra como possibilidade de escrita de uma nova história, sem fins definidos, mas consciente das múltiplas tramas, interferências e desvios de percurso.

Se um viajante... desenvolve-se a contrapelo do móvel de toda a leitura, que é o de chegar ao fim. Mas isso não nega ao romance a finalidade humana de viver a vida *por inteiro*: num mundo repleto de escrita e de leituras codificadas, cabe ao livro restituir “uma verdade que as pseudoverdades reinantes não contaminaram” (p. 124), através de um outro código, o de uma linguagem do simulacro, que não tem significado em si, pois o sentido só pode existir naquilo que lhe escapa e o faz diferir - risco extremo do simulacro, que exagera ou reduz as proporções do objeto), em detrimento da sua essência. Por acentuar a forma e o jogo de sua construção, mais do que o conteúdo, é que o romance de Calvino opõe-se à idéia de interpretação como desvendamento do segredo do texto, que permanece inalcançável exatamente pelo potencial que a escrita possui de conter em si o não-dito, o que está ainda por vir. Sendo assim, a capacidade de comunicar da linguagem, contra a palavra sem resposta dos modelos midiáticos da sociedade de consumo, consiste em liberar o potencial “demoníaco” da escrita como simulacro, o que equivale a fazer ver que “em todo o papel escrito posto em circulação existe alguma coisa que não é fabricada nem manipulada pelas burocracias onipotentes, que do lado de fora destes escritórios, ainda existe um lado de fora...” (p. 222).

O romance nos faz pensar na hipótese de uma caverna distinta da de Platão, sem caminho para uma saída: seria uma espécie de caverna borgeana, labiríntica, no fundo da qual mais e mais cavernas se abrem, como sugeria Nietzsche.² Todavia, o vazio do sentido, a falta de pontos fixos que orientem o leitor no labirinto infinito da escrita não constituem

² - Essa idéia de caverna sem fundo é uma crítica bastante provocadora a toda a filosofia descendente do idealismo platônico, expressa na seguinte pergunta: “por trás de cada caverna não jaz, não tem que jazer uma caverna ainda mais profunda, um modo mais vasto, mais alheio, mais rico, além de uma superfície, um sem fundo por trás de cada fundo, por trás de cada ‘fundamento’?” (Para além do bem e do mal, 1991, p. 74).

mecanismos alienados de negação da verdade. Ao contrário, o romance de Calvino procede ao desvelamento da escrita do real, mostra que o acesso à realidade é dado pelo discurso, discurso que, ao mesmo tempo que enreda o leitor pode salvá-lo, pois, conforme expressa Marana, o grande tradutor falsário que em vão escrevia para produzir efeito sobre a Leitora, “da leitura provêm alguma coisa sobre a qual não consigo ter poder” (p. 224). Dessa forma, a leitura estabelece pontes para alguma verdade, que nem a mais onipotente das polícias consegue transpor, conforme reconhece o próprio diretor policial: “podemos impedir que se leia; entretanto, no decreto mesmo que proíbe a leitura, é possível ler alguma coisa dessa verdade que jamais desejávamos que fosse lida” (p. 224).

A *mimesis* realizada por *Se um viajante...* se efetiva na leitura do mundo possível, que se estabelece na interpenetração de experiências literárias e vivenciais, que se abrem em uma variedade de caminhos invisíveis. Daí o pronunciamento das personagens leitoras sobre o significado do ato de ler:

Ler - diz ele - é sempre isso: uma coisa está aí, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; através dessa coisa entra-se em contato com alguma outra, que não está presente, alguma coisa que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas pensável, ou imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é coisa passada, desaparecida, inacessível, perdida no reino dos mortos...

Ou talvez porque ela não exista ainda, alguma coisa que é o objeto de um desejo, um temor, possível ou impossível - É Ludmilla quem fala: ler é ir ao encontro de alguma coisa que vai existir mas que ninguém ainda sabe o que será... (p. 71).

Os intervalos da linguagem não são espaços para serem preenchidos pelo sentido, mas para que se estabeleça entre texto e leitor uma relação de desejo, que se alimenta não da posse do outro, mas, como propõe Barthes, da força de suspensão do prazer (cf. s.d., p. 114).

1.3 - A sedução do leitor

A partir do livro, cria-se entre o Leitor e a Leitora uma cumplicidade que superpõe ao romance a ser lido um romance a ser vivido. O Leitor entra na aventura pela busca dos romances interrompidos motivado pela conquista da Leitora, a qual é “lida” por ele durante uma visita no apartamento onde ela mora - lugar onde ela lê - para assim descobrir a relação que os livros mantêm com a vida dela: “se são uma defesa que opõe ao mundo exterior, um sonho em que se absorve, como uma droga; ou, ao contrário, a base de que se lança para o exterior, para um mundo que a interessa a ponto de você cuidar de multiplicá-lo e alargar-lhe as dimensões graças aos livros” (p. 137).

Na verdade, é a Leitora o alvo de todo o romance, são as suas expectativas de leitura que o autor, na figura de Sillas Flannery, deseja realizar. Todos os dias, antes de começar a trabalhar, Flannery olha para uma mulher sentada em um terraço, com um livro na mão, e, acompanhando atento os movimentos de sua leitura, anseia em transpor a distância entre o que ele escreve e o que ela lê:

Às vezes assalta-me um desejo absurdo: que a frase que vou escrever seja idêntica à que a mulher está lendo nesse exato momento. A idéia se apodera de mim tão fortemente que me convenço de que é verdadeira; escrevo a frase correndo, levanto-me, vou à janela, aponto a luneta para controlar o efeito de minha frase em seu olhar, na dobra de seu lábios, no cigarro que ela acende, na maneira como o seu corpo se ajusta na espreguiçadeira, nas pernas que ela cruza ou estica (p. 162).

Não é difícil perceber que a conquista da Leitora está relacionada ao prazer que a leitura lhe proporciona, prazer este identificado nas reações físicas observadas no ato de ler. O autor deseja seduzir a Leitora, mas o que ela busca na leitura sempre lhe escapa, pois a insatisfação é a sua principal característica - “de um dia para o outro, suas preferências mudam, e (...) as de hoje só respondem à sua inquietude” (p. 181). Vemos assim que a

sedução da leitura não se reduz aos significados apreendidos no texto, pois envolve uma prática não controlada pela escrita. Mesmo o complô dos livros apócrifos organizado por Marana, a fim de provar que “o mundo só existe por artifício, ficção, mal-entendido, mentira” (p. 223), é derrotado pela leitura curiosa e jamais satisfeita da Leitora, que em todo o caso “conseguiria descobrir verdades ocultas até nas falsificações mais ultrajantes, e falsidades sem escusas nas palavras pretensamente mais verídicas” (p. 223-224).

É nos interstícios da escrita que o leitor encontra o espaço do prazer, onde o texto se torna irreduzível à lógica, à necessidade e à função. É na medida da sua *fruição*, para usar o termo de Barthes, que o texto “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (Barthes, s.d., p. 49). O máximo do texto estaria na sua *vontade de fruição*, “no ponto em que ele excede a procura” (id. ib.), para deixar transparecer a ausência e a perda. Dentro desse vazio do sentido, que situa o texto numa economia libidinal, somos levados a compreender *Se um viajante...* como *mimesis* de si mesmo, enquanto produção dos “sentidos”, aqui aplicados às sensações que freqüentemente assistimos transbordar das páginas do romance, que assim retoma a idéia de interpretação proposta por Susan Sontag: “A nossa é uma cultura baseada no excesso, na superprodução; a consequência é a perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial (...). O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais (...). A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*. Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (1992, p. 23).

Pensar o lugar dessa erótica na leitura é um caminho possível para a definição do estatuto mimético. Desde o início do romance, o leitor é solicitado a incluir-se no percurso sensual da narrativa, mediante a interpelação do narrador para a escolha da posição mais confortável para ler:

Não é fácil encontrar a posição ideal para ler, é verdade (...).

Bem, o que espera? Estique as pernas, ponha os pés em uma almofada, ou duas almofadas, no braço do sofá, nas orelhas da poltrona, na mesa de chá, na escrivaninha, ni piano, no mapa-múndi. Mas, antes de tudo, tire os sapatos, se quiser ficar com os pés para cima; sanão, calce-os de novo. Mas não fique assim, com o sapato em uma das mãos e o livro na outra. Regule a luz para não cansar a vista. Faça tudo isso desde já, pois, uma vez mergulhado na leitura, não haverá meio de mudar de lugar. (...) Tente providenciar desde agora tudo o que possa interromper a sua leitura. Se fuma: os cigarros e o cinzeiro ao alcance da mão. O que falta ainda? Tem vontade de fazer xixi? Fique à vontade (p. 9-10).

Temos, assim, um prazer auferido não dos sentidos das palavras, mas das condições externas de leitura, portanto, um prazer físico - diríamos, erótico. O próprio texto assume a forma de um corpo humano, podendo ambos ser simples e deliciosamente lidos:

Leitora, eis que você está lida. Seu corpo foi submetido a uma decifração sistemática, através dos canis de informação táteis, visuais, olfativos, e não sem a intervenção das papilas gustativas. O ouvido teve a sua parte também, atento a seus arquejos e a seus trinado (...).

Você também, Leitor, é um objeto de leitura: ora a Leitora passa o seu corpo em revista como percorreria um índice, ora ela o consulta para satisfazer a uma curiosidade rápida e bem precisa, ora ela o interroga hesitando e deixa escapar uma resposta muda, como se uma investigação parcial não lhe interessasse, senão tendo em visra o reconhecimento de um espaço muito amplo (p. 148).

A leitura que os amantes fazem de seus corpos não é linear - “ela

começa em um lugar qualquer, salta, se repete, volta atrás, insiste, ramifica-se em mensagens simultâneas e divergentes, converge de novo, afronta momentos de tédio, vira a página, reencontra o fio, se perde” (p. 149). A história que se lê no corpo de cada um é uma história não escrita e sem alvos definidos. Sua orientação, ao contrário do que se possa imaginar, não tende a um clímax. Primeiro, há a necessidade de aproximação do objeto, ler em torno, antes de ler dentro: “como todo o prazer preliminar, este deve respeitar uma duração ótima, se quer que ele desemboque em um prazer mais consistente: a consumação do ato, ou a leitura do livro” (p. 13-14). Podemos assim afirmar que o prazer da leitura e o orgasmo do corpo produzem-se no curso de um não finalismo, pois este é sempre contrariado “por uma tendência que se esforça, a contrapelo, por retardar os instantes, por recuperá-lo o tempo” (p. 149).

Entre texto e leitor estabelece-se uma relação de desejo, sem a posse do segredo do outro. A *mimesis*, nesses termos, ao contrário da produção do sentido - que encerra o leitor na configuração do texto e nas estruturas que orientam os horizontes de expectativa, conforme o entendimento da estética da recepção, teoria da qual a *mimesis* de Costa Lima parece ser caudatária - afigura-se como uma produção do desejo, operando um transbordamento dos “sentidos” (sensações significantes) para fora do livro. Na poética de Calvino o leitor não permanece interior à ficção, mas na superfície do texto, tomado como um corpo erótico. A linguagem então é deslocada para o exercício de uma nova semiologia (ou talvez fisiologia), não preocupada em resolver o enigma que se encontra por trás da aparência do texto. Essa semiologia é a do simulacro, que excede a determinação dos códigos e das normas que subjazem ao funcionamento do signo, para se concentrar na transparência que se abre à percepção sensorial.

Enquanto simulacro, a *mimesis* propõe uma experiência mais sensível do mundo, que não se deixe recuperar por nenhum sistema de interpretação. A compreensão do mundo, conforme mostra a leitura das personagens de Calvino, assenta-se sobre uma falta e é nela que nós leitores somos também colocados. É essa falta que anima e estreita a relação entre o Leitor e a Leitora, razão pela qual as leituras de ambos

jamais poderão chegar ao fim. Mantido o vínculo, ambas as personagens encontram-se, na cena final do romance, na cama ... lendo. Ela, Ludmilla, pede ao seu companheiro que apague a luz, ao que ele responde: “- Espere só um minuto. Estou neste instante acabando de ler *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (p. 243). O final remete ao início da narrativa, quando o narrador anuncia: “Você vai começar o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*” (p. 9). O acabar e o começar da leitura descreve uma circularidade que desprende o romance (aqui relacionado tanto ao gênero narrativo) quanto à relação amorosa entre o Leitor e a Leitora) de um fim. Assim, “um grande leito conjugal acolhe as suas leituras paralelas”, e continuará acolhendo, porquanto a leitura das personagens se nutre de sua própria incompletude.

A confluência entre a cena da vida e a do livro foi o motivo que levou Paolo e Francescha, em *A divina comédia*,³ à condenação ao inferno, quando liam, juntos, a história de amor de Lancelot. Diferentemente, a viagem empreendida pelos leitores de Calvino não está sujeita a um Juízo Final. Aos leitores de *Se um viajante numa noite de inverno* cumpre um papel que vai além de aceitar ou recusar as significações do texto, pois justamente o que se nega é a idéia de que ele comporta sentidos a serem descobertos. A leitura deve oferecer alguma surpresa que rompa com as convenções reconhecidas e com as interpretações legitimadas por sistemas hermenêuticos. Só assim é dado perceber aqueles momentos do texto que intranquilizam, estimulam, causam uma espécie de nervosismo, a que Susan Sontag chama de erótica da arte (cf. 1987, p. 23). O romance de Calvino esboça a sua condição de obra irreduzível aos discursos críticos,⁴ que acabam dando à arte um valor instrumental.

³ - O episódio de Paolo e Francesca, no canto V de *A divina comédia*, é uma metáfora perfeita do poder sedutor da leitura (desviante da conduta do leitor) e de sua confluência direta com a vida. O processo textual e intertextual engloba, assim, uma troca viva de experiências.

⁴ - A precariedade do discurso crítico diante da obra de arte não o invalida, desde que ele saiba notar a condição de toda linguagem literária, que se confunde com a definição que o próprio Calvino deu à obra clássica, cumprida à risca em *Se um viajante...*: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (*Por que ler os clássicos*, 1993, p. 11)

A não resolução do sentido é a condição de todo discurso sedutor, fundamentalmente aquele entregue à sua própria aparência, segundo Baudrillard (cf. 1992, p. 62). Tradicionalmente, a interpretação sempre foi um alibi para substituir aquilo que é - justamente a aparência - por modelos mentais mais profundos que procuram justificar a inutilidade da arte. O romance de Calvino, por sua vez, reafirma tão somente o jogo lúdico de contar e o prazer do leitor de se mover na superfície sensual da história. No quadro de uma sociedade em que a experiência é cada vez mais virtual e submetida a processos de reengenharia, a *mimesis* recupera o simples prazer e o encantamento da vida que emerge do ato narrativo. Afinal, como diz Ricoeur, "as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas" (1994, p. 116).

Mais do que contadas, diríamos que as vidas humanas merecem ser inventadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1992.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. v. 1.
- _____. *Metáfora viva*. Porto: Rés, s.d.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.