

**Arquitetura narrativa e construção do leitor: uma leitura de *se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino**

**Narrative architecture and reader construction: a reading of *se um viajante numa noite de inverno*, by Italo Calvino**

**Cilene Margarete Pereira<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Em “La mancata fortuna del romanzo italiano” (1995), Calvino discute as razões pelas quais o romance na Itália não se afirmara como gênero, contrapondo-o aos “destemidos e aventureiros” textos de outras literaturas. Depois de assegurar a paternidade do gênero na Itália a Manzoni, observa que faltara a este imbuir uma de suas fundamentais características: a aventura. A partir dessa constatação, Calvino pergunta como se daria, hoje, o romance de aventura italiano. O questionamento feito em meados da década de 1950 (o texto citado acima é de 1953) esboça, a nosso ver, uma resposta prática vinte e cinco anos mais tarde no romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), no qual Calvino narra a “aventura” do Leitor que se lança num emaranhado de discursos romanescos que nunca se completam. Tal estratégia de sedução está associada à própria construção narrativa de Calvino, que parte da ideia de que o romance é “uma máquina concebida para contar uma história que fascine os seus leitores.” (CALVINO apud NETO, 1997, p. 141). As palavras de Calvino expressam dois aspectos de suma importância em sua literatura – que serão fundamentais em *Se um viajante numa noite de inverno*: a preocupação com arquitetura narrativa e o fascínio que o enredo deve despertar no leitor. Nessa leitura de *Se um viajante numa noite de inverno* pretendemos observar como esses dois aspectos estão imbricados no romance, possibilitando a Calvino realizar sua tentativa do tão sonhado “romance de aventuras” italiano a partir da problematização da relação escritor e público-leitor.

**Palavras-chaves:** romance de aventuras; leitor; Italo Calvino.

**ABSTRACT:** In “La mancata fortuna del romanzo italiano” (1995), Calvino discusses the reasons why the romance did not assert itself as a genre, counteracting the “fearless and adventurous” texts from other literatures. After assuring the fatherhood of the genre in Italy to Manzoni, he observes that what was missing was in fact one of his main characteristics: the adventure. From this finding, Calvino asks how it would be, nowadays, the Italian adventure romance. The questioning made around the 1950s (the text above is from 1953) sketches, to our understanding, a practical response 25 years later in the romance called *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), in which Calvino narrates the "adventure" of the Reader who dives into a tangling romanesque discourses that never complete themselves. Such seduction strategy is associated to the actual narrative construction of Calvino, who conceives the romance as a "machine envisaged to tell a story that fascinates the readers." (CALVINO apud NETO, 1997, p. 141). Calvino's words express two aspects of utmost importance in his literature - which

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Programa do Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso, da Universidade Vale do Rio Verde, do qual é também Coordenadora. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br.

will be fundamental in *Se um viajante numa noite de inverno*: the concern with the narrative architecture and the fascination that the plot must exert on the reader. In this reading of *Se um viajante numa noite de inverno* we intend to highlight how these two aspects are imbricated in the romance, enabling Calvino to make true his so-dreamed Italian "adventure romance" from the problematization of the relation writer and public-reader.

**Keywords:** adventure romance; reader; Italo Calvino.

## A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*

Caracterizar o “romance de aventuras” não é tarefa fácil, já que o gênero traz em suas origens o elemento aventuroso como um dos principais componentes de seu enredo. Seguindo uma conceituação mais precisa, o “romance de aventuras” é comumente caracterizado por se utilizar de “elementos temáticos de fácil e elementar adesão receptiva” – o que não impede que sua construção seja de todo complexa –, sendo a narração de “episódios e incidentes agitados, em cenários por vezes exóticos” (REIS; LOPES, 1996, p. 360-361).

Se pudermos resumir com eficiente clareza o enredo de *Se um viajante numa noite de inverno*, poderíamos dizer que é um romance que narra a história de um Leitor<sup>2</sup> que compra um livro acreditando ser o último lançamento literário de Italo Calvino e se depara com uma surpresa: o romance fora editado de maneira errada, e o que ele tem em mãos é, na verdade, um livro de um autor polonês chamado Tatus Bazakbal. Ao substituir o livro defeituoso por este último – e encontrar uma atraente Leitora em situação idêntica –, o Leitor começa uma aventura quase interminável à procura de um livro inexistente, já que é sempre levado a começar novos romances que se interrompem continuamente.

Como vemos é quase impossível se referir ao enredo de *Se um viajante numa noite de inverno* sem se deter na palavra aventura, entendida aqui em suas acepções mais ordinárias: “sucesso imprevisto; perigo; risco; acometimento romanesco; proeza” (BUENO, 1986, p. 155). Mas se o romance de Calvino é de aventuras, a maior delas é intelectual e diz respeito às vicissitudes do leitor inserido no mundo da leitura. Se o

---

<sup>2</sup> Esclarecemos que, quando nos referirmos ao protagonista de *Se um viajante numa noite de inverno*, assinalaremos a palavra leitor como nome próprio, com inicial maiúscula, conforme adotado por Calvino. Portanto, todas as vezes que estiver tratando do leitor no sentido geral (leitor empírico), a grafia estará em minúscula.

“romance de aventuras” visa à construção de enredos de “fácil adesão receptiva”, acreditamos ser possível ler *Se um viajante numa noite de inverno* como um romance que estabelece, mesmo que de maneira indireta, contatos com este gênero narrativo, atentando, ainda, para a necessidade de aventura que Italo Calvino identifica como faltosa ao romance italiano.<sup>3</sup> Talvez pudéssemos afirmar que a literatura de Calvino tem três interesses mais imediatos ou principais: a aventura; os possíveis modos de “narrar” e o uso de elementos básicos formadores das narrativas. Estes três aspectos estão presentes de maneira pontual em *Se um viajante numa noite de inverno* conforme mostraremos neste artigo.

Muitas das histórias começadas e não terminadas no romance possuem este quê de aventura de que se queixa o autor: seriam ensaios romanescos da aventura requisitada por Calvino no romance italiano? Se examinarmos ao acaso alguns dos romances iniciados por Calvino, é possível distinguir que muitos deles apresentam situações de mistério, crimes e assassinatos, organizações secretas, sequestros (alguns falsos), telefonemas anônimos, negócios ilícitos, disfarces, viagens internacionais, etc., elementos que ressurgem notadamente nas narrativas, marcando uma semântica próxima do campo da aventura. Nos intervalos que compõem o romance (aludimos aos capítulos numerados), o Leitor embarca realmente em uma viagem, transformando-se em um viajante de categoria especial, pois seu destino é incerto, e seu itinerário confuso e passível de vários entroncamentos, inclusive literários. Essa sede de aventura em Calvino tem uma origem confessa:

Stevenson é um modelo de toque delicado. Escreve uma história de aventura com um duplo destaque, piscando ao leitor e sem acreditar em tal história. Aproveita-se de certas formas de literatura popular de tal modo que demonstra o *humour* do escritor refinado, perfeitamente consciente da qualidade do efeito... do tipo de engenho narrativo ao qual submete o romance. (...) também Poe segue essa linha. Representa o escritor que produz literatura popular mas que é, ao mesmo tempo, grande artista. Em tal sentido, Poe foi meu primeiro mestre. Mesmo quando comecei escrevendo contos breves inspirados na guerra *partigiana* e no *maquis*, parte da minha técnica consistia em certos expedientes à Poe. (CALVINO apud NETO, 1997, p.129, grifos nossos).

Fica claro, pelo depoimento acima, que a junção entre uma literatura popular, feita por meio da conquista e da adesão do leitor, e o esmero artístico, é o objetivo de

---

<sup>3</sup> O grande sucesso literário de Calvino e sua relação próxima com a fábula mostram que esse apelo aventureiro é presente em sua obra.

Calvino e a forma escolhida para se lançar nos caminhos literários. Essa associação será um dos pontos principais de *Se um viajante numa noite de inverno* e principal elemento responsável pelo sucesso de sua realização.

É interessante observar que dos dez romances iniciados por Calvino, oito são centrados na primeira pessoa – alguns dos narradores são dotados de nome próprio e particularidades –, sendo que apenas as duas primeiras histórias apontam um narrador identificado com o autor, narrador este que se esvai a partir do terceiro romance.

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. (CALVINO, 2003, p.11).

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. (CALVINO, 2003, p. 18).

Quando se abre a página, um cheiro de fritura paira no ar, antes, um cheiro de cebola, de cebola refogada, um pouco queimadinho, porque há na cebola certas estrias que ficam lilases e depois escuras, sobretudo nas bordas.... (CALVINO, 2003, p. 41).

São narradores, ou melhor, um narrador que lembra muito aquele examinado por Walter Benjamin quando discute a figura do contador de histórias na obra de Nikolai Leskov. O crítico alemão observa que a configuração mais exata e perfeita do narrador estaria em dois grupos, dos quais os representantes mais arcaicos seriam o camponês sedentário e o marinheiro comerciante.

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1987, p. 198-189).

À semelhança do narrador identificado por Benjamin, este narrador de Calvino parece criar toda a ambientação para a narrativa, sugerindo ao seu leitor (ou ouvinte?) as sensações exatas a serem provocadas: estados psicológicos, sons, imagens, cheiros<sup>5</sup> – é

---

<sup>5</sup> A importância da experiência narrativa fica bastante óbvia no prefácio que Calvino faz em 1964 para *Il sentièro dei nidi di ragno*, ao “narrar” a “mania de contar” que assolara os escritores e o povo depois da guerra: “... estabelecia uma urgência de comunicação entre o escritor e o seu público: estava-se face a face, em igualdade de condições, cheios de histórias para contar, cada um tinha tido a sua, tínhamos vivido vidas irregulares, dramáticas, arriscadas, arbatava-se a palavra da boca. (...) cada passageiro contava para os desconhecidos as vicissitudes que lhe tinham ocorrido e, da mesma forma, cada freguês nas mesas dos ‘restaurantes do povo’, cada mulher nas filas das lojas; o cinza das vidas cotidianas parecia

bem visível, por exemplo, que do primeiro para o segundo romance há uma contraposição de sentidos a fim de evidenciar a capacidade/incapacidade de representação; enquanto neste há um predomínio da precisão do olfato, naquele temos a imprecisão da visão. Parece que esta semelhança com o narrador de Benjamin não é gratuita, já que a “experiência do narrar” é traço marcante na literatura de Calvino. Recorrendo ao prefácio que introduz *As fábulas italianas* (1956), vê-se que essa personificação do narrador como alguém que repassa ao ouvinte uma história já cristalizada – ainda que lhe acrescente algo; espécie de “quem conta um conto aumenta um ponto” – e dotada de um saber próprio da experiência é clara, justamente porque muito explorada pelo autor na “adequação” das fábulas recolhidas por toda Itália. Em quase todas as coletâneas que serviram de base para a construção de seu próprio volume, Calvino identifica a figura do narrador oral – especialmente da narradora – e mostra o seu encantamento pessoal para apreensão da história pelo ouvinte. Das várias coletâneas comentadas por Calvino, o volume de Pietrè (1875) chama a atenção por ser a partir dele que

o folclore toma consciência da parte que, no próprio existir da tradição narrativa, ocupa a criação poética de quem narra, aquilo que – diversamente do que ocorre com o canto, fixado de uma vez para sempre em seus versos e rimas, repetido anonimamente nos coros, com uma margem limitada de possíveis variantes individuais – para a fábula deve ser recriado a cada vez, dado que no costume de narrar fábulas quem constitui o centro é a pessoa – excepcional de cada aldeia ou burgo – do contador ou contadora, com estilo e fascínio próprios. E é por intermédio dessa pessoa que se permuta a sempre renovada ligação da fábula atemporal com o mundo de seus ouvintes, com a história. (CALVINO, 1992, p. 22).

Ainda que não se possa afirmar sem nenhuma dúvida a relação do narrador calviniano com o apresentado pelas fábulas, é possível perceber que existe de fato essa proximidade, especialmente quando se reporta ao fascínio que este narrador fabular exerce em seu ouvinte e sua importância em termos de recriação artística. Conceber, nesse sentido, um narrador máximo que dialoga com o Leitor, numa sinuosa cumplicidade, é perceber com extrema agudeza a relação de proximidade entre essas instâncias – que faz parte da sedução do ato de leitura/audição.<sup>6</sup>

---

coisa de outras épocas; movíamos-nos em um multicolor universo de histórias.” (CALVINO apud NETO, 1997, p. 100).

<sup>6</sup> Experiência interessante é ler trechos do romance em voz alta, percebendo o quanto o narrador calviniano funciona como um narrador oral. No prefácio de 1964, Calvino declara: “Alguns dos meus contos, algumas páginas deste romance [*Il sentiero dei nidi di ragno*] tiveram na origem esta tradição oral

Em *Se um viajante numa noite de inverno* vemos que habilmente esse narrador/contador de histórias evidenciado acima vai se apagando, ou melhor, se deslocando para o espaço destinado aos capítulos numerados que separam os romances, continuando sempre a contar a saga aventureira do Leitor; narração que aproxima substancialmente estes dois elementos, já que o narrador acaba por esboçar conselhos, hipóteses e até mesmo repreensões maliciosas ao Leitor:

O que você está fazendo, Leitor? Não resiste? Não foge? Ah, participa... Ah, você se lança também... É o protagonista absoluto deste livro, está certo, mas pensa que isso lhe dá o direito de ter relações carnavais com todas as personagens femininas? Assim, sem nenhuma preparação... Sua história com Ludmilla não bastava para dar ao enredo o calor e a graça de um romance de amor? Que necessidade tem você de meter-se com a irmã (ou com alguém que identifica com a irmã), com essa Lotaria-Corinna-Sheila, que, pensando bem, nunca sequer lhe despertou simpatia? É natural que você queira uma desforra, depois de Ter acompanhado com passiva resignação os acontecimentos durante páginas e páginas; mas lhe parece esse o melhor modo? Ou pretende ainda dizer que também nesta situação você se encontra envolvido a contragosto? (CALVINO, 2003, p. 223).

A caracterização deste narrador que fala abertamente ao Leitor sem ser identificado é um dos trunfos narrativos de Calvino, que consegue com isso envolver de maneira contundente o protagonista nos acontecimentos (inesperados) que o cerca e, conseqüentemente, fisgar o leitor real para dentro da narrativa, fazendo-o identificar-se com suas atitudes ou não (aqui, a questão da identificação liga-se ao narrador se por ventura com ele se concorda).

Novamente, o narrador de Calvino apresenta alguns resquícios do narrador conselheiro de Benjamin. O crítico afirma que a natureza da verdadeira narrativa

tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1987, p. 200).

A dimensão utilitária do narrador de Calvino está presente não só em suas interpelações ao Leitor, mas principalmente na própria forma do romance que discute a relação entre autor/leitor.

---

[das narrativas da experiência da guerra] apenas nascida, nos fatos, na linguagem.” (CALVINO apud NETO, 1997, p. 100).

Uma grande característica que acompanhou o romance desde seu nascimento fora a do pedagogismo – aspecto muito forte no romance italiano –, feito principalmente por meio de prefácios e introduções em que os autores postulavam a seus leitores os modos de leituras. Era necessário, tratando-se de um gênero novo (tão diverso do mundo estático e normativo dos gêneros elevados), levar ao seu leitor instruções, muitas vezes detalhadas, da maneira correta de se ler. Muitos dos romances do século XVIII (aqueles que consolidaram o gênero) apresentavam prefácios introdutórios que objetivavam estabelecer um diálogo entre autor e leitor a fim de instrumentalizar este último para as regras do volume que tinha em mãos.

É possível perceber que no romance de Calvino esse aspecto pedagógico vem, de certo modo, descrito nas relações entre leitor e escritor. Ou seja, há algo em seu texto que sugere a necessidade de formação e atualização constante e intensa de ambos os elementos constitutivos do mundo literário: leitor e escritor são faces de uma mesma moeda que se apresenta como enigma a ser desvendado e recriado a todo o momento, projetando para isso seus desejos e aspirações literárias. Em outras palavras, o romance de Calvino discute o próprio romance através de seus mais importantes agentes; em meio à aventura que narra são capturados os desejos romanescos do próprio autor e de seu possível (e provável) público-leitor. A constituição de *Se um viajante numa noite de inverno* como “meta-romance” reforça o apelo de atualização do leitor calviniano, contribuindo de forma decisiva para que haja realmente uma espécie de aprendizagem mútua entre ambos os elementos (leitor e autor).

O primeiro capítulo do romance de Calvino sugere, ainda que sem a complexidade de capítulos posteriores, a discussão dessa relação entre leitor e universo romanesco, apresentando uma vasta catalogação livresca: “Livros já lidos antes mesmo de terem sido escritos”; “Livros que, se você tivesse mais vidas para viver, certamente leria de boa vontade, mas infelizmente os dias que lhe restam para viver não são tantos assim”; “Livros que tem a intenção de ler mas antes deve ler outros”; “Livros que dizem respeito a algo que o ocupa neste momento”; “Livros que você leu há muito tempo e que já seria hora de reler” (os clássicos de Calvino?), etc. Essa catalogação a respeito da importância e função dos livros na vida do leitor mostra um conhecimento real do autor sobre o mundo de seu público; mas duas atitudes bem típicas do Leitor chamam a atenção: comentar livros que não lera ou sobre um autor do qual conhece apenas uma obra. É quase impossível que os leitores reais de Calvino não se identifiquem com este

Leitor atrapalhado. Vê-se, portanto, que conceber como protagonista de *Se um viajante numa noite de inverno* o Leitor é uma atitude bastante acertada do autor que quer espelhar o leitor real em sua obra – existiria, nessa perspectiva, algo mais sedutor?

Conforme se observa, o capítulo 1 modela, já de saída, a relação de cumplicidade entre o Leitor e o livro, postulando uma série de recomendações do autor quanto aos modos de comportamento e às várias formas de se ler. Espécie de prefácio às avessas, pois se, por um lado, temos recomendações aos leitores; por outro, elas dizem respeito apenas aos aspectos exteriores ao mundo da leitura, perfazendo uma ampla análise (dedutiva?) do encontro inicial do Leitor com o livro a ser lido – orientações no sentido interno serão dadas no capítulo 11. Não passa ileso ao leitor real o curioso começo do romance:

Você vai ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. (CALVINO, 2003, p. 11).

É no mínimo inusitada ao leitor a imagem sugestionada: a de Calvino – ainda que lhe desagrade muito a introjeção do “eu” – a pedi-lo atenção, concentração e relaxamento para ler um romance que a cada página traz seguramente o desconforto (positivo) do que se terá pela frente. Claro que em se tratando de um romance quanto mais insegurança causa ao leitor – ausência de certezas<sup>7</sup> – mais força e atenção o texto parece ganhar. Nessa perspectiva, é interessante como Calvino consegue isso ao apresentar um romance que se torna mais surpreendente à medida que recria narrativas identificadas como já existentes ou passíveis de existir. As inúmeras narrativas curtas que foram o romance funcionam como mais um índice de sedução do leitor. São espécies de argumentos que buscam aprisionar o leitor e que afirmam e reforçam a relação entre escritor e público, mediada no romance pela imagem abstrata e (onipresente) do mercado editorial, nas figuras do editor trapalhão e do tradutor malandro que embaralha o livro – que por sua vez se torna metáfora da utopia do livro perfeito, do livro a ser ainda construído e lido pelo qual sempre anseia Ludmilla (uma personificação do leitor médio e sedento de literatura).

A estrutura básica do romance é explicada pelo próprio Calvino que, em resposta à crítica de Angelo Guglielmi (teórico do grupo de 63 do qual fazia parte Umberto Eco),

---

<sup>7</sup> Ludmilla encarna isso muito bem ao desejar sempre um ponto seguro no território do romance por mais que ela se contradiga no momento seguinte.



esboça o organograma dos romances começados e não terminados<sup>8</sup> – demonstração eficaz do funcionamento do processo opositor de Calvino e de suas construções binárias. Dessa forma, o romance do escritor italiano é dividido em 12 capítulos que se referem à “odisseia” do Leitor e de seu duplo (a Leitora) em busca do exemplar correto e perfeito de *Se um viajante numa noite de inverno* comprado com determinação bem “realista”.

Em “Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo”, Alfonso Berardinelli observa a proximidade de Italo Calvino ao estruturalismo, postulando a crença de que parece haver nele “constantes que se repetem sob a superfície das variantes” (BERARDINELLI, 1999, p. 101). Ainda que esse procedimento venha a se configurar melhor, nas palavras do próprio Calvino nas fábulas (prefácio introdutório às *Fabulas italianas*) – que parecem apresentar um número limitado de elementos que são reorganizados em outro texto –; processo semelhante ocorre na chamada “literatura de massa”.<sup>9</sup> Dessa maneira, pode-se perceber que *Se um viajante numa noite de inverno* é um romance composto de dez contos que se assemelham, quanto ao tema e à forma, a textos que flertam com esta espécie de literatura, principalmente submetendo-a ao constante processo de parodização, já que muitos dos textos de Calvino são absolutamente paródicos (*Olha para baixo onde a sombra se adensa*, por exemplo, é uma paródia evidente do “romance policial *noir*”). Impossível não existir um leitor que já não tenha sido seduzido por este gigantesco e modelar gênero que essencialmente diverte, mas que também tem seu apelo pedagógico, ainda que simplório e, muitas vezes, comprometido com a afirmação/aceitação de um sistema – aspecto evidentemente problemático e suficiente, acreditamos, para colocá-lo em questão:

A literatura de massa diverte, mas também ensina – só que o seu sentido pedagógico (...) está na superfície do texto. Evidentemente, não tão manifesto quanto o caráter pedagógico de um sermão religioso, de uma pregação moral ou de uma doutrinação política, mas sempre visível, ao nível dos significados. (SODRÉ, 1978, p. 86-87).

---

<sup>8</sup> A resposta à resenha de Angelo Guglielmi foi transformada em apêndice da obra e esclarece, em muitos sentidos, as intenções e opções de Calvino.

<sup>9</sup> Entende-se aqui a literatura massa como “a totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto, consagrado pela instituição escolar e suas expressões acadêmicas. Incluem-se, assim, no universo da literatura de massa, o romance policial, de ficção científica, de aventuras, sentimental, de horror, a história em quadrinhos, o teledrama, etc.” (SODRÉ, 1978, p. 17-18). Todos são discursos que visam à adesão fácil do leitor e que se constituem grandes forças mercadológicas – o que, claro, não significa que se tonar um *best-seller* seja algo inteiramente negativo, já que os “clássicos” comumente os são ou deveriam ser.

O romance de Calvino se utiliza inclusive de um expediente muito comum neste tipo de narrativa: o suspense, que não por acaso encerra cada um dos contos (romances interrompidos ou inacabados), perfazendo a lógica da procura do Leitor pelo livro sedutor (e inexistente?). Esse suspense (que é consequência também deste inacabamento) é um procedimento advindo do folhetim:

Alexandre Dumas desenvolve a técnica do romance-folhetim com o *Capitan Paul em Le Siècle*, em 1838; personagens fortemente caracterizados, muito diálogos (para mergulhar o leitor no cerce da ação), mas sobretudo exploração sistemática do leitor, faminto de histórias. Cada episódio, longe de se concluir numa pausa, acaba ao contrário numa preparação: a porta se abriu, uma mão sangrenta apareceu... (continua no próximo número). (DUPUY apud SODRÉ, 1978, p. 80).

Nesse sentido, tantos os romances titulados<sup>10</sup> quantos os capítulos numerados (que começam sempre com a possibilidade da descoberta da continuidade do romance) são bastante convincentes desse processo de incitar o suspense: o elemento “aventura” parece se evidenciar ainda mais com o corte da ação nos romances. Italo Calvino esclarece de onde origina e a que objetiva esse suspense em seu romance:

O objeto da leitura que se encontra no centro do meu livro não é tanto “o literário”, mas sim “o romanesco”, isto é, um procedimento literário determinado – próprio da narrativa de cunho popular e de consumo, mas diversamente adotada 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 em folhetim; a quebra dos capítulos; o “voltemos um passo”). (CALVINO, 2003, p. 268, grifos nossos).

Ou seja, o que importa a Calvino é centrar a atenção do leitor no enredo, no que está por vir e acontecer, seduzindo-o conforme fazem os narradores populares, enredando-o no “romanesco” mundo que cria.

A posição de Alfonso Berardinelli a respeito do estruturalismo calviniano leva a observar, ao menos de forma didática, as três fases narrativas de sua ficção. A primeira delas se refere à atitude “neorrealista” do escritor, presente de maneira pontual em *II*

---

<sup>10</sup> Capítulos que são precedidos por títulos bastante originais e que constroem outro pequeno texto. O próprio romance nos explica esse processo: “... antigamente todos os romances começavam assim. 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, 2003, p. 261). Processo advindo das narrativas populares e inserido de maneira bem original em *Se um viajante numa noite de inverno*.

*sentiero dei nidi di ragno* (1947).<sup>11</sup> Num segundo momento, Calvino descobre em si o fabulador – com a ajuda de Cesare Pavese (“Foi Pavese o primeiro a falar de tom fabulatório a meu respeito...”) – e escreve a parte mais significativa e conhecida de sua obra: *O visconde partido ao meio* (1952); *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959). Sua terceira fase começa com a publicação de *As cosmiômicas* (1965) e pode ser chamada de “experimentalista”. De acordo com Sapegno, o que caracteriza a obra de Calvino posterior a esta data é

o mutável experimentalismo e o inteligentíssimo uso de técnicas as mais variadas – ficção científica, estruturalismo, anti-romance – usadas com uma perícia que imita o procedimento científico e com uma desenvoltura que passa rente à brincadeira e à paródia; seria só um jogo frio da inteligência. Uma insuportável ostentação de bravura se, além do jogo, da inteligência, da bravura, inegáveis e por si mesmos admiráveis, não refletisse a presença de uma crise que reveste já agora todas as estruturas da sociedade e o sentido da vida humana e a ordem do cosmo. (SAPEGNO apud NETO, 1997, p. 29).

É nesse momento que escreve *Se um viajante numa noite de inverno*, obra que apresenta elementos desse experimentalismo associado ao uso de estruturas básicas (mínimas) advindas da narrativa popular e da “literatura de massa”. Conforme assegura Alfonso Berardinelli, Italo Calvino não professa uma

confiança romântica e moderna em um processo indefinidamente aberto às inovações inventivas, mas, ao contrário, [em uma] arte combinatória, 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, grifos nossos).

Nessa perspectiva, é possível ler o romance de Calvino em questão a partir da chave da “arte combinatória”, entendendo que há algumas estruturas básicas com os quais o autor “brinca”, perfazendo uma obra que se repete constantemente à medida que se reorganiza em uma nova narrativa. Ou seja, assim como o procedimento próprio das

---

<sup>11</sup> A realidade do pós-guerra ajudou, certamente, a configurar essa postura estética. Para Squarotti, “aquilo que entre 1945 e 1955 assume o nome de neorealismo (...) fundamenta-se essencialmente numa esperança de imediatismo: é uma busca do contato direto e total entre autor e leitor, entre obra e público, é uma tentativa de comunicação, de aprofundamento da relação entre literatura e sociedade.” (SQUAROTTI, s/d, p. 538). O primeiro romance de Calvino, ainda que trate do tema *partigiano*, parece fugir dessa posição estética ao já apresentar elementos das fábulas. No famoso prefácio de 1964, já citado, Calvino conta como o elemento fabulador foi inserido no romance e qual o seu objetivo com isso: “... justamente para não me deixar sujeitar pelo tema [a Resistência], decidi que o iria enfrentar não de perto, mas de esguelha. Tudo deveria ser visto pelos olhos de um menino, em um ambiente de peraltas e vagabundos. Inventei uma história que ficasse à margem da ‘guerra partigiana’, dos seus heroísmos e sacrifícios, mas que, ao mesmo tempo, da guerra trouxesse a cor, o áspero sabor, o ritmo...” (CALVINO apud NETO, 1997, p. 105).

fábulas, Calvino cria narrativas que se constroem a partir da repetição constante de alguns elementos.<sup>12</sup>

De maneira geral, vemos que os dez romances interrompidos apresentam uma mesma estrutura: a do “viajante” (forasteiro ou estrangeiro geralmente) que aporta em uma “outra terra” (país, cidade, vilarejo) a fim de cumprir uma “missão/ordem” qualquer (algumas bem especificadas, outras um tanto vagas) e que termina em suspense (o herói conseguiu ou não cumprir seu destino?). Entremeados a isso, estão as formas básicas da “literatura de massa” (“novela policial”, “ficção com ares de científica”, “romance de aventuras”, etc.), aproveitando-se todas do suspense necessário a esse tipo de narrativa. Em “Cibernética e fantasmas: apontamentos sobre a narrativa como processo combinatório”, texto de 1967, Italo Calvino deixa claro que acreditava e via a narrativa como uma técnica combinatória em que unidades mínimas e básicas se encaixavam, dando forma a um número ilimitado de textos. Para isso, o escritor italiano se utiliza exemplarmente da narrativa oral e das fábulas:

A Narrativa oral primitiva, assim como a fábula popular que se transmitiu até quase os nossos dias, modela-se sobre estruturas fixas, quase poderíamos dizer sobre elementos pré-fabricados, que permitiriam, porém, um enorme fruto de combinações. (...) as operações narrativas não podem variar muito de um povo para o outro, porém, aquilo que sobre a base destes procedimentos elementares é construído pode apresentar combinações, permutações e transformações ilimitadas. (CALVINO, 1998, s/p.).<sup>3</sup>

Discutindo a feição combinatória das narrativas primitivas e das fábulas, Calvino aporta em um tema difícil aos escritores: a contribuição da ciência, por meio principalmente da informática, na composição literária. Ainda que pareça um tanto feliz com essa fusão, o escritor se mostra amplamente consciente do processo pelo qual as narrativas se montam e se constroem, aludindo que sempre soubera “que as coisas eram assim e não como costumavam dizer habitualmente.” (CALVINO, 1998, s/p).<sup>4</sup>

---

<sup>12</sup> Esse processo é bastante vivo no conto “A aventura de um automobilista”, (*Os amores difíceis*) em que Calvino brinca (e teoriza de maneira ficcional – algo constante em seus escritos) com as possibilidades de contar uma história diferente com os mesmos elementos.

<sup>3</sup> Tradução de Eugênio Vinci de Moraes. Disponível em: [http://www.fe.unicamp.br/dis/transversal/rizomas/Italo\\_Calvino\\_Cibern\\_tica\\_e\\_Fantasmas\\_.htm](http://www.fe.unicamp.br/dis/transversal/rizomas/Italo_Calvino_Cibern_tica_e_Fantasmas_.htm) Acesso em 28 de março de 2014.

<sup>4</sup> Tradução de Eugênio Vinci de Moraes. Disponível em: [http://www.fe.unicamp.br/dis/transversal/rizomas/Italo\\_Calvino\\_Cibern\\_tica\\_e\\_Fantasmas\\_.htm](http://www.fe.unicamp.br/dis/transversal/rizomas/Italo_Calvino_Cibern_tica_e_Fantasmas_.htm) Acesso em 28 de março de 2014.

A repetição de uma mesma estrutura nos leva a refletir sobre a existência de um único protagonista no romance de Calvino. Até que ponto é possível pensar que os romances interrompidos são, na verdade, espelhos que refletem a principal história/aventura contada por Calvino: a experiência do Leitor e da Leitora inseridos no mundo “romanesco”? Nesse sentido, haveria apenas um protagonista em todos os romances (incluindo aí *Se um viajante numa noite de inverno*): o “viajante” que, se deslocando no espaço e no tempo, busca alcançar o cumprimento de sua missão, a continuidade da aventura iniciada – no caso do Leitor, a aventura é o próprio ato de leitura do romance.

Vem, portanto, da própria estrutura de *Se um viajante numa noite de inverno* (baseada em cinco movimentos básicos) o aspecto caleidoscópico que se vê transformado em realidade narrativa em “Numa rede de linha que se entrecruzam” (um dos capítulos-romances), a possibilidade do romance lógico-geométrico de Calvino. Um dos elementos que colaboram para essa confusão de imagens está na principal personagem feminina do romance, a Leitora. Assim como Ludmilla é destaque no romance que narra a busca pelo romance perdido, outras personagens femininas serão nas respectivas narrativas que se iniciam; formando uma imagem caleidoscópica, essas personagens que se multiplicam projetarão a relação misteriosa do Leitor e da Leitora, emanadas sempre pelo enigma que irmanam todas. Todos os romances iniciados apresentam não só a mesma estrutura narrativa, mas também uma mesma tríade de personagens inseridas numa suposta triangulação amorosa (na maioria dos casos isso é bem evidente; em outros, apenas possível de se realizar). A base para essa construção é o triângulo amoroso entre o Leitor, Ludmilla e o tradutor Ermes Marana.

Talvez o capítulo mais importante (e chave) do romance seja o oitavo (parte do diário do autor Silas Flannery). Este capítulo abre espaço para a entrada em um mundo misterioso, até certo sentido, mas fundamental nas relações do leitor com o objeto livro: o do autor. Por meio do diário do escritor são mais bem descortinadas as artimanhas e sabotagens de Marana e sua complicada relação com Ludmilla. A obsessão do tradutor pela Leitora mostra que seu ato de embaralhamento dos romances é algo próximo do terreno amoroso, já que, a seu modo, Ermes cria o romance que Ludmilla tanto anseia por ler, satisfazendo-a, ainda que apenas literariamente, e tornando-se parte de sua vida. É dessa maneira que se percebe que a cada capítulo precedente ao romance que se inicia

Ludmilla expressa o desejo de sua leitura seguinte – que acaba por ser a forma do próximo romance.

- 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, 2003, p.197).

Assim, Italo Calvino realiza, por meio de seu falso tradutor, os desejos de seu leitor, escrevendo um romance “perfeito” (em sintonia com as necessidades literárias deste). O romance que Ludmilla anseia por ler se chama “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, supostamente escrito por Takakumi Ikoka, (caracterizado pela teorização de Calvino, como “romance da perversão”) e narrado em tom absolutamente intimista e erótico.

Entretanto, o mais importante no oitavo capítulo são as divagações de Flannery sobre o ato da escrita, que vão desde projetos de histórias (como as dos escritores atormentado e produtivo e a misteriosa leitora que os ronda) ao não reconhecimento de seus escritos nos estudos que lhes destinam os críticos. Mais uma vez o centro de atenção parece ser a indomável leitora Lotaria e suas experiências insensatas: “(Por sorte, posso olhar com a luneta aquela outra mulher que lê e convencer-me de que nem todos os leitores são como essa Lotaria.)” (CALVINO, 2003, p. 190). O diário de Silas Flannery impõe ainda uma reflexão sobre o instante criador/gerador do romance que anseia escrever, pois revela, a partir de suas conversas com o Leitor e Ludmilla e de seus anseios de escritor, a esquematização básica de *Se um viajante numa noite de inverno*. Num primeiro momento este esquema surge como desejo do autor de lograr uma obra que mantivesse as mesmas potencialidades de seu início:

Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um *incipit*, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas como se poderia construir tal livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente as preliminares? Encadear uns aos outros os inícios de narração, como nas *Mil e uma noites*? (CALVINO, 2003, p. 181).

Ou seja, escrever um livro que num movimento ininterrupto acolhesse as expectativas iniciais do leitor que projeta seus desejos para o romance que começa a ler, mantendo-o nesse estágio sublime e supremo da leitura, espécie de moto-contínuo “da expectativa ainda sem objeto” – muito bem caracterizado pela busca da personagem Leitor. Em um segundo momento, Silas já irrompe com a materialização do desejo

acima ao compor, de forma esquemática, a situação inicial de *Se um viajante numa noite de inverno*:

Refleti sobre minha última conversa com aquele Leitor. Talvez a intensidade de sua leitura seja tamanha que ele já no início aspira toda a substância do romance, de modo que não sobra nada para o resto. Comigo isso acontece escrevendo: faz algum tempo, todo romance que me ponho a escrever se esgota pouco depois do início, como se ali eu já houvesse dito tudo o que tinha para dizer.

Veio-me a ideia 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... (CALVINO, 2003, p. 202, grifos nossos).

Eis a chave do romance no próprio romance: aspectos relativos à sua estrutura, composição de personagens e até mesmo das prováveis reações dos leitores são observados pelo escritor, atentando que é o contato inicial com o Leitor que dá a Silas a ideia do romance. Em último caso, é a satisfação deste que o autor busca atender. Antes de Silas esquematizar a possibilidade de escrever o “romance-armadilha”, quem primeiro apresenta a ideia dos romances interrompidos (da qual a experiência do Leitor é apenas consequência prática) é justamente Ermes Marana, o tradutor falsário. Ele a apresenta ao Sultão como estratégia de retenção de atos políticos da esposa – um importante membro da revolução que está para ocorrer no reino.

Marana propõe ao sultão um estratagema inspirado na tradição literária do Oriente: interromper a tradução no ponto mais apaixonante e começar a traduzir outro romance, inserindo-o no primeiro por meio de alguns expedientes rudimentares, como, por exemplo, uma personagem do primeiro romance que abre um livro e começa a lê-lo... Também o segundo romance irá interromper-se e dar lugar a um terceiro romance, que não seguirá adiante sem desaguar no quarto romance, e por aí vai... (CALVINO, 2003, p. 128-129).

Nem mesmo a ideia de Marana é original, já que se baseia na tradição literária oriental; mas é usada com eficácia para atingir o objetivo de reter as ações subversivas da sultana, que se envolve (se deixa seduzir) na leitura dos romances traduzidos e embaralhados que levam continuamente a outros: “... vê-se um romance-armadilha, engendrado pelo tradutor desleal, com os inícios de romances que permanecem em suspenso...” (CALVINO, 2003, p.29).

Ainda que não houvesse citações textuais referentes às *Mil e um noites*, seria possível afirmar que a matriz estruturadora de *Um viajante numa noite de inverno* é a narradora Scherazade, que fazia da arte da narração meio de sedução e sobrevivência.<sup>17</sup> Os romances começados de Calvino (e os traduzidos deslealmente por Marana) servem como estratégia de sedução do Leitor que não admite a interrupção do texto, procurando com empenho a continuidade da leitura e, especialmente, de seu efeito.

Não é difícil que o leitor real de Calvino seja também seduzido por esse labirinto romanesco, frustando-se, em alguns momentos, por não alcançar o romance interrompido – “Debruçando-se na borda da costa escarpada” e “Ao redor de uma cova vazia” são excelentes exemplos disso<sup>18</sup> –, mas empenhado na continuada busca pelo prazer da leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*. Dessa maneira, o romance que aparenta ser um emaranhado de textos difusos e sem continuidade vai dando forma ao texto de Calvino, arquitetado num todo fechado e bem construído que não limita o leitor, mas o projeta numa discussão fecunda – bem diversa das de Lotaria: a da aventura literária de autor e leitor que se traduzem nas angústias e prazeres da escrita e da leitura.

É no capítulo onze que se tem a confirmação da matriz literária de *Se um viajante numa noite de inverno: Mil e uma noites*, emblema maior das possibilidades narrativas. Para esta narrativa que conclama sua continuidade só há duas soluções finais ao herói: “superando todas as provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último do qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida, a inevitabilidade da morte.” (CALVINO, 2003, p. 262). Estão aí as opções de Calvino e não é difícil adivinhar sua escolha final – a formação do par romântico (Leitor e Leitora) já está sugerida em quase todas as narrativas interrompidas que cria, conforme já se mostrou.

Outro ponto que diz respeito à composição do romance de Calvino e também à sua matriz literária (e que está, claro, associado à figura do tradutor Ermes Marana) é a

---

<sup>17</sup> Essa matriz já se esboça nos desejos de Silas Flannery de compor o romance que se faz por meio de começos ininterruptos, ou seja, que se perpetuam numa narração infinita.

<sup>18</sup> É preciso não se esquecer – por mais difícil que seja – que os romances iniciados por Calvino funcionam plenamente como contos. Sendo assim, são narrativas absolutamente realizadas. Essa é a explicação do próprio Calvino, em entrevista-resposta à resenha de Angelo Guglielmi: “... de início, queria fazer romances interrompidos, ou melhor, representar a leitura de romances que se interrompem; depois, prevaleceram textos que eu poderia publicar também independentemente como contos. (Coisa bastante comum, dado que sempre fui autor mais de contos que de romances).” (CALVINO, 2003, p. 269).



lenda sul americana do “Pai das Histórias”. Uma das cartas que Ermes envia ao editor Cavedagna relata a existência de um

velho índio (...) longo de idade imemorial, cego e analfabeto, que narra ininterruptamente histórias que ocorrem em terras e épocas de todos desconhecidas dele. (...) Segundo alguns, o velho índio seria a fonte universal da matéria narrativa, o magna primordial de que se originam as manifestações individuais de cada escritor (...) na opinião de outros ainda, ele seria a reencarnação de Homero, do narrador das Mil e uma noites, do autor do Popol Vuh, bem como de Alexandre Dumas e James Joyce... (CALVINO, 2003, p. 121, grifos meus).

O velho índio é associado tanto aos grandes narradores da tradição literária quanto aos anônimos contadores de histórias. Novamente Calvino introduz a imagem do narrador popular da fábula e das narrativas primitivas orais, tão cara às suas teorizações em “Cibernética e fantasmas”, e bem próxima das conclusões de Benjamin a respeito do saber popular.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, Italo Calvino se depara com questões fundamentais a um escritor contemporâneo: as relações entre leitor e autor, mediadas pelo objeto físico do livro e pela sedução facilitada da “literatura de massa” e das narrativas populares. Ainda que seu romance não seja “literatura de massa”, mas somente se aproveita de argumentos desta para engendrar algumas das narrativas iniciadas, é preciso observar que a escolha de seu protagonista revela, de certo modo, o desejo de Calvino de se relacionar de maneira mais intensa com seu público, ou melhor, de explicitar mais particularmente seu ideal de leitor. Nessa perspectiva, essa escolha sugere, de fato, um modo de seduzir o leitor comum.

A experiência da editoria juntamente com a de escritor e crítico (o que lhe confere uma posição especial de leitor) está vislumbrada dentro de sua produção literária, da qual *Se um viajante numa noite de inverno* é seu maior exemplo. Se Calvino quer realmente com este romance revelar seu leitor ideal, é correto afirmar que ele está um pouco longe do leitor de *best-seller* (da “literatura de massa”), apesar de assemelhar a este em alguns momentos. Não é por acaso que Ludmilla é o duplo (necessário) do Leitor – este lhe parece pouco elaborado em suas escolhas literárias. A insistência com

que ela coloca seu desejo de ler um livro que ainda não está escrito (ou que ainda não lera) é sintomático para afastá-la de qualquer representação desse “leitor de massa”. Por outro lado, é também bastante óbvio que Calvino quer se aproximar do leitor comum ou apenas (e isso não é pouco) diminuir a distância entre este leitor e o especializado: desejo bem natural de todo escritor.

Negando Lotaria – que subverte a literatura com seu “conhecimento”, destroçando-a de seu poder de fascínio e vivência – e aceitando com reservas o Leitor, ainda que compartilhe de seu desejo pela leitura; Calvino anseia ou busca algo muito próximo de Ludmilla, o leitor que deseja “ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será...” (CALVINO, 2003, p. 78). Em meio às possibilidades de construir seu “romance de aventura” italiano, Italo Calvino discute a relação entre público-leitor e autor e teoriza de maneira ficcional a respeito das formas narrativas.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo. São Paulo: *Novos Estudos Cebrap*, julho de 1999.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário de Língua Portuguesa*. 11ª ed. Rio de Janeiro: FAE, 1996.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. Introdução. *Fábulas Italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *Saggi (1945-1985)*. Milano: Mondadori Meridiani, 1995 (V. 1).

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas: apontamentos sobre a narrativa como processo combinatório. Trad. Eugênio Vinci de Moraes. Disponível em: [http://www.fe.unicamp.br/dis/transversal/rizomas/Italo\\_Calvino\\_Cibernética\\_e\\_Fantasma\\_mas\\_.htm](http://www.fe.unicamp.br/dis/transversal/rizomas/Italo_Calvino_Cibernética_e_Fantasma_mas_.htm) Acesso em 28 de março de 2014.

NETO, Anselmo Pessoa. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora Universidade Federal de Goiás, 1997.

REIS, Carlos; Ana Cristina Lopes. *Dicionário de narratologia*. 5ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1978.

Data de recebimento: 28/03/2014

Data de aprovação: 24/11/2014