

A mulher enquanto leitora em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino

Bruno Brizotto
Lisana Teresinha Bertussi

Submetido em 11 de fevereiro de 2013.
Aceito para publicação em 21 de outubro de 2013.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 47, dezembro de 2013. p.72 - .

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de dezembro de 2013
23:59:59

A MULHER ENQUANTO LEITORA EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*, DE ITALO CALVINO

Bruno Brizotto*

Lisana Teresinha Bertussi**

RESUMO: O romance *Se um viajante numa noite de inverno*, escrito pelo ficcionista e ensaísta italiano Italo Calvino, gira em torno de um personagem, o Leitor, que tenta ler um romance com o mesmo título, mas é constantemente impedido por uma série de obstáculos, alguns um tanto cômicos, outros com teor mais dramático. Contudo, a obra não é construída somente por esse Leitor, apresentando outros personagens dignos de atenção, como as leitoras Ludmilla e Lotaria, o tradutor Ermes Marana, o professor Uzzi-Tuzii, o escritor e alter-ego de Calvino, Silas Flannery, o editor Cavedagna. Assim sendo, o propósito deste trabalho é examinar que modalidade de leitora está inscrita nas páginas desse romance de Calvino, mostrando, assim, a existência de diferenças entre os modos de leitura dos diferentes gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Leitor; Mulher Leitora; *Se um viajante numa noite de inverno*; Italo Calvino.

1. LEITURA, ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E CRÍTICA FEMINISTA

O ato da leitura pode ser entendido como “uma descoberta de mundo, procedida segundo a imaginação e a experiência individual” (ZILBERMAN, 1982, p. 21). Compreendida dessa forma, pode-se dizer que buscamos na leitura um aprendizado, informações que acrescentem alguma coisa àquilo que já possuímos em nosso conhecimento prévio. Além disso, ao ler determinada obra literária, entramos em um jogo, o jogo da leitura, do qual saímos transformados, mesmo que seja o caso de um texto já conhecido. Tais transformações constituem a essência da experiência, na medida em que muitas das expectativas do leitor são frustradas, ocorrendo o verdadeiro diálogo entre obra e leitor. Nesse sentido, Gadamer (2008, p. 465) afirma que “a pessoa a quem chamamos experimentada não é somente alguém que se tornou o que é *através* das experiências, mas também alguém que está aberto *a* experiências”. O hermeneuta alemão reforça o traço transformador da experiência, ao asseverar que ela “pressupõe necessariamente que se frustrem muitas expectativas, pois somente é adquirida através disso” (GADAMER, 2008, p. 465). “Um texto quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor”, já afirmava Eco (1985, p. 44) em *O pós-escrito a O nome da rosa*. Portanto, após a leitura e a compreensão de um texto saímos transformados, em busca de novas experiências.

A forma como o texto literário é recebido pelos seus leitores, as diversas interpretações textuais, a finalidade que os receptores dão para o texto são questões fundamentais para uma teoria orientada para a recepção de textos literários, como

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, Licenciado em Letras pela Universidade de Caxias do Sul, Bolsista da CAPES, brunobrizotto@terra.com.br

** Professora na Universidade de Caxias do Sul, doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, zanabertussi@terra.com.br

atestam os estudos desenvolvidos pelos principais teóricos das estéticas da recepção e do efeito, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, respectivamente. Tal corrente teórico-analítica estabelece-se pela conferência proferida por Jauss, na Universidade de Constança, em 13 de abril de 1967, intitulada *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (A história da literatura como provocação à ciência da literatura), a qual apresenta sete teses que visam reestruturar a História da Literatura via uma perspectiva estético-recepcional. A conferência de Jauss (1994) era uma resposta às insuficiências dos métodos formalista e marxista, que não davam o devido tratamento à figura do leitor, vital para a compreensão dos textos¹. Em outro texto, Jauss (1979, p. 82) endossa esse posicionamento: “O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado”. Em 1969, também na Universidade de Constança, Iser apresenta o texto inaugural *Die Appelstruktur der Texte* (A estrutura de apelo dos textos), em que expõe as bases de sua teoria do efeito estético, outra forma de analisar o leitor e sua relação com os textos. Após essa conferência, Iser publica obras seminais, que viriam a consolidar a teoria do efeito estético, seja em território alemão, seja em outras partes do mundo: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (*O leitor implícito: Formas de comunicação no romance de Bunyan a Beckett*) (1972) e *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (*O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*) (1976), esta última traduzida para a língua portuguesa e publicada no Brasil em dois volumes (ISER, 1996, 1999). Aqui, Iser (1996, p. 16) esclarece o porquê de sua teoria ser denominada de efeito estético:

O efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes.

As questões que elencamos como basilares para uma teoria recepcional não se restringem unicamente a um leitor do sexo masculino, mas devem ser analisadas com igual importância sob o ponto de vista de uma mulher leitora, com o faz a crítica feminista². O próprio ato de ler, conforme indica Kolodny (1980, p. 588), “é uma atividade *aprendida*, que, como muitas outras estratégias interpretativas aprendidas em nossa sociedade, é inevitavelmente codificada pelo sexo e modulada pelo gênero”³. Esse já é um argumento que assinala a diferença de interpretações que podem ser realizadas por homens e mulheres durante e após o ato da leitura. Nessa linha de reflexão, Queiroz (1994, p. 37) afirma que

¹ “Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta –, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias.” (JAUSS, 1994, p. 23)

² “Ainda que o feminismo como ideologia política possa ser identificado desde o século XIX, é nestas duas últimas décadas [1970/80], exatamente num momento em que se fala, de forma categórica, sobre o ‘fim da ideologia’ e sobre a ineficácia dos discursos contestatórios, que o pensamento feminista surge como novidade no campo acadêmico e impõe-se como uma tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político.” (HOLLANDA, 1994, p. 7)

³ No original: “is a learned activity which, like many other learned interpretive strategies in our society, is inevitably sex-coded and gender-inflected.”

problematizar o leitor, seja ele implícito ou histórico, e o dar-lhe estatuto teórico rigoroso, como o fazem Jauss e Iser, é decisivo para a crítica feminina na medida em que se coloca na cena literária um mediador interessado, sistematizado o sistematizador, que carrega também o sentido da obra, tanto internamente (leitor implícito), quanto externamente, na série social (leitor histórico). Abrem-se então perspectivas para o questionamento da formação dos cânones, dos processos pelos quais a academia (masculina) formula seus juízos críticos e afirma a existência de seus pares.

Pensar na mulher enquanto leitora também é assunto para Elaine Showalter que, em texto-chave para a compreensão da crítica feminista, “A crítica feminista no território selvagem” (1994), apresenta duas formas de crítica feminista: a leitura feminista ou crítica feminista, e a ginocrítica. A primeira forma

diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos. (SHOWALTER, 1994, p. 24)

A autora também estimula a prática de análise dessa modalidade de crítica feminista, na medida em que “é em essência uma forma de interpretação, uma das muitas que qualquer texto complexo irá acomodar e permitir.” (SHOWALTER, 1994, p. 26). A segunda forma, por seu turno, de acordo com Showalter (1994, p. 29), se concentra no

estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres: a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres.

Ao lado de Kolodny (1980), Queiroz (1994) e Showalter (1994), está o posicionamento de Jonathan Culler, teórico norte-americano de tendência desconstrucionista e alinhado ao *Reader-Response Criticism*, corrente coetânea das Estéticas da recepção e do efeito. Em um de seus trabalhos mais conhecidos, *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*, de 1982, Culler apresenta na seção “Lendo como mulher” uma resenha do “posicionamento da crítica feminista diante da questão da leitura”, chamando “a atenção para a tese de que gêneros diferentes determinam considerações distintas diante de uma obra literária” (ZILBERMAN, 2001, p. 99). Deste modo,

as críticas feministas afirmam que a experiência das mulheres as levará a avaliar as obras de forma diferente de seus correlatos masculinos, que podem se fixar em problemas que as mulheres caracteristicamente encaram como de interesse limitado. (CULLER, 1997, p. 55)

“Não se trata apenas de opor modelos de recepção”, indica Zilberman (2001, p. 99), “mas de sublinhar que o modo masculino de ler se sobrepôs ao feminino, a dominação sexual verificável na sociedade ocidental”. Isso ocasionou sérias consequências para a mulher leitora, dentre as quais, o fato ler em uma perspectiva predominantemente masculina, instaurando-se uma espécie de alienação no ato da leitura. Aqui, a mulher não se identificava com as personagens femininas, mas, ao contrário, culpava-as pelos possíveis “delitos” que viria a cometer contra a autoridade patriarcal. É com razão que Culler (1997, p. 59-60) declara: “Mulheres podem ler, e leram, como homens”. Com o advento da crítica feminista, tanto em sua tendência

anglo-americana (Kate Millett, Nancy Armstrong, Mary Eagleton, Judith Fetterley, Elaine Showalter, Teresa de Lauretis, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Mary Jacobus, Alice Jardine, Adrienne Rich), quanto em sua vertente francesa (Julia Kristeva, Bracha Ettinger, Hélène Cixous, Luce Irigaray), opera-se uma verdadeira revolução no centro dos estudos humanísticos: é a perspectiva da mulher que precisa ser ouvida, sem, necessariamente destruir o ponto de vista masculino. Opta-se, nesse sentido, pela desconstrução da visão masculina, situação que aproxima o pensamento desconstrucionista de Jacques Derrida com a crítica feminista, especialmente, mas não exclusivamente, com a sua vertente francesa.

O modo feminino de ler funcionaria como parte da luta pela emancipação da mulher, conforme assevera Culler (1997, p. 66): “ler como uma mulher é evitar ler como um homem, identificar as defesas específicas e distorções das leituras dos homens e providenciar reparações”. Interessante notar que a emancipação aqui é dupla: do leitor, enquanto componente essencial e ativo do sistema literário, e da mulher, como ser que apresenta as suas idiossincrasias, a sua própria forma de escrever e ler textos literários.

O aspecto mais notável da apreciação que Culler (1997) realiza da crítica feminista orientada para o leitor diz respeito à sistematização de três momentos ou níveis nas relações da mulher com a leitura. No primeiro momento, “o conceito de uma mulher leitora leva à asserção de uma continuidade entre a experiência das mulheres nas estruturas sociais e familiares e suas experiências como leitoras” (CULLER, 1997, p. 56). Nesse nível, é creditada considerável importância para a noção de experiência, que “pode embasar ou justificar uma leitura” (CULLER, 1997, p. 61). Ainda nesse momento, a identificação das mulheres leitoras se dá com as diversas preocupações que as personagens femininas apresentam no decorrer da narrativa, como atestam *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, e *Sexual Politics*, de Kate Millett. No momento em que pensarmos na hipótese de uma mulher leitora, passamos para o segundo nível. Neste, o problema que se coloca é “precisamente que mulheres não têm lido como mulheres” (CULLER, 1997, p. 61-62). Isso ocorreu graças à situação de alienação pela qual a mulher foi forçada a passar por muito tempo. Buscando sair desse impasse, “a hipótese de uma mulher leitora” pode “dar impulso ao deslocamento da visão crítica masculina dominante e rever suas omissões” (CULLER, 1997, p. 69). A tarefa desse segundo momento de crítica feminista é resumida por Culler (1997, p. 69-70): “a tarefa não é estabelecer uma leitura de mulher que confrontaria uma leitura masculina, mas antes, por meio de argumentação e de uma tentativa de dar conta da evidência textual, produzir uma perspectiva abrangente, uma leitura coativa”. Assim, a potencial experiência de uma mulher leitora tornaria possível o desenvolvimento de questões e perspectivas que permitiriam uma mulher a ler como tal, ou seja, não como um homem. *The resisting reader: a feminist approach to American fiction*, de Judith Fetterley, publicado em 1980, é um exemplo de análise praticada nesse segundo nível. Por fim, no terceiro momento, a crítica feminista “investiga o modo como nossas noções de racional estão amarradas aos interesses dos homens ou deles são cúmplices” (CULLER, 1997, p. 70). A tarefa de nesse nível, segundo Culler (1997, p. 73), é “investigar se os procedimentos, suposições e objetivos da crítica atual estão em cumplicidade com a preservação da autoridade masculina, e explorar alternativas”. Um exemplo de análise dessa modalidade de crítica feminista é *Speculum, de l'autre femme*, de Luce Irigaray.

Frente a essas colocações, é conveniente termos como guia as questões que a crítica feminista de segundo nível propõe, conforme sistematizadas por Culler (1997, p. 75-76): “como deveríamos ler? Que tipo de experiência de leitura podemos imaginar ou produzir? O que seria ler ‘como uma mulher?’”. Apesar de constituir-se como uma atividade “por natureza tão eclética e diversificada” (SHOWALTER, 1994, p. 26), a

leitura feminista é de vital importância para os estudos literários, pois permite que o ato da leitura seja uma prática polifônica e dialógica, em detrimento do tradicional monologismo.

Desses três momentos apontados pelo autor, situamos a nossa investigação no segundo, na medida em que buscamos provar se a leitura da mulher é diferente da do homem. Se as mulheres, durante a tradição literária ocidental, não leram como mulheres, conforme indicam as considerações de Culler (1997), é hora de apresentar evidências empíricas de que a leitura se dá de distintas formas entre homens e mulheres. Executaremos tal empreitada no momento em que conciliaremos as ideias propostas pelas Estéticas da recepção e do efeito e pela crítica feminista, observando para o fato de que ambas resgatam elementos fundamentais para a análise de textos literários: o leitor e a mulher. Pensando dessa forma, coloca-se a seguinte questão: Podem as mulheres ler de forma diferente dos homens? Se isso procede, surge outra indagação: Que modalidade de leitora está inscrita nos textos literários? Para que essas questões encontrem respostas satisfatórias, elegemos como objeto de análise o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, publicado em 1979, pelo escritor e ensaísta italiano Italo Calvino.

2. ITALO CALVINO E *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*: O LEITOR COMO PROTAGONISTA DO ATO DA LEITURA

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

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

Ao atingir à idade de ingressar na universidade, Calvino matriculou-se no curso de agronomia, ainda que “por tradição familiar” e sem ter “vocação”, visto que “já tinha a cabeça nas letras” (CALVINO, 2006a, p. 22). Nesse meio tempo, entretanto, o jovem precisou interromper o curso universitário, devido à ocupação alemã em terras italianas. Seguindo uma velha convicção, o autor luta ao lado dos *partigiani* garibaldinos pela libertação do jugo nazista, “nos mesmos bosques que meu pai me fizera conhecer desde garoto” (CALVINO, 2006a, p. 22). Finda a guerra, Calvino retorna à academia e se inscreve no curso de letras, em Turim, formando-se, em sua opinião, depressa demais⁴,

⁴ Isso se deve ao fato de o autor ter se matriculado “diretamente no terceiro ano, devido às facilidades para os veteranos”, tendo prestado “todos os exames dos quatro anos durante 1946”, e até conseguindo “algumas boas notas” (CALVINO, 2006a, p. 28).

em 1947, com uma monografia sobre a obra de Joseph Conrad: “Cursei a universidade muito depressa, e me arrependo disso; mas naquela época minha cabeça estava em outra coisa: na política, da qual participava com paixão, e não me arrependo disso; no jornalismo, porque era colaborador do diário *l’Unità*, e escrevia sobre os temas mais variados” (CALVINO, 2006a, p. 28).

A inserção de Calvino na vida literária italiana se dá em fins de 1945, “na atmosfera da revista *Il Politecnico*, de Vittorini” (CALVINO, 2006a, p. 22), que publicou um dos seus primeiros contos. Mas deve-se ao escritor e poeta italiano Cesare Pavese (1908-1950) a leitura e posterior recomendação para publicação do primeiro conto do autor de *Se um viajante numa noite de inverno*. Afirma ele: “Mas precisamente meu primeiro conto já fora lido por Pavese e por ele apresentado à revista *Aretusa*, de Muscetta, que o publicou” (CALVINO, 2006a, p. 22). Pavese é, ainda, considerado por Calvino (2006a, p. 22) como o seu mentor no ofício de escritor: “Aos ensinamentos de Pavese, de quem estive diariamente próximo nos últimos anos de sua vida, devo minha formação de escritor”. Percebe-se que Calvino inicia a sua trajetória literária bem cedo, aos 22 anos, escrevendo diversos contos e publicando-os em variadas revistas italianas. E em dezembro de 1946, ano em que ainda cursava a faculdade, Calvino escreve em 20 dias o seu romance de estreia, intitulado *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha dos ninhos de aranha*), sendo publicado no ano seguinte e recebendo o Prêmio Riccione. É nessa época que Calvino começa a trabalhar como redator para a Editora Einaudi, que viria a publicar várias obras de sua autoria. Os temas dessas primeiras produções de Calvino estão marcados pela experiência do autor durante a luta contra o regime nazifascista, no final da Segunda Guerra Mundial, conforme assevera Weiss (1993, p. 3):

A experiência de guerra com todo o seu horror deixou uma marca indelével na consciência social de Calvino e lhe forneceu a matéria-prima para as suas primeiras bem-sucedidas tentativas literárias. Na verdade, o seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha dos ninhos de aranha*), está ambientado entre os partidários nas montanhas da Ligúria e retrata suas atividades, conforme observado por um pequeno menino chamado Pin.⁵

Com a publicação de *A trilha dos ninhos de aranha*, Calvino inicia a sua imponente e prestigiada carreira literária. Esta pode ser dividida em três fases⁶. A primeira (1947-1952, aprox.), referente ao neorrealismo, que deve ser entendido muito mais do que como uma simples escola literária, caracterizando-se como uma maneira de sentir comum aos jovens escritores que, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), se sentiam depositários de uma realidade social nova. *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) e *Ultimo viene il corvo* (*Por último vem o corvo*) (1949), livro de contos, são obras dessa época. A segunda fase (1952-1963, aprox.) compreende a produção fantástica de Calvino, na qual o autor constrói tramas, como *Il visconte dimezzato* (*O visconde partido ao meio*) (1952), *Il barone rampante* (*O barão nas árvores*) (1957) e *Il cavaliere inesistente* (*O cavaleiro inexistente*) (1959), que foram reunidas em 1960, formando a trilogia *Os nossos antepassados*. Inseridos em enredos fantásticos, “essas três personagens permitem a Calvino elaborar configurações complementares de ação recíproca de presença e ausência na construção de identidades humanas”

⁵ No original: “The war experience with all its horror left an indelible mark on Calvino's social consciousness and provided him with the raw material for his first successful literary attempts. In fact, his first novel, *Il sentiero dei nidi di ragno* (*The Path to the Nest of Spiders*), is set among the partisans in the Ligurian mountains and depicts their activities as observed by a small boy named Pin”.

⁶ A divisão feita aqui se restringe a apresentar ao leitor um breve painel da escritura literária de Calvino, apresentando as principais obras que caracterizam as três fases. Para uma exposição bem mais detalhada, ver Cavallaro (2010) e Weiss (1993).

(CAVALLARO, 2010, p. 17).⁷ Juntamente com a trilogia, pertencem a esse período mais dois livros: *Marcovaldo* (1963) e *La giornata di uno scrutatore* (*O dia de um escrutinador*) (1963). Por fim, a terceira fase (1963-1985, aprox.), denominada de combinatória, pois Calvino vale-se de uma nova forma de fazer literatura: como um jogo combinatório. Segundo essa óptica, o autor deve fazer visível a estrutura da narração para o leitor e assim aumentar a sua participação na narrativa. Além disso, diz-se combinatória, visto que o mesmo mecanismo que permite escrever assume um papel central no interior da obra. Essa nova concepção literária de Calvino é fruto de numerosas influências: o estruturalismo, a semiótica, a aproximação com o Oulipo⁸, a escritura labiríntica de Jorge Luis Borges, bem como da releitura de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Calvino põe essas novas ideias em prática com a escrita de *Il castello dei destini incrociati* (*O castelo dos destinos cruzados*) (1969), *Gli amori difficili* (*Os amores difíceis*) (1970, contos), *Le città invisibili* (*As cidades invisíveis*) (1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Se um viajante numa noite de inverno*) (1979) e *Palomar* (1983). Escritores como Umberto Eco e Salman Rushdie, bem como as ficcionistas Aimee Bender e Amanda Filipacchi foram influenciados por essa modalidade da escritura literária calviniana.

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

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

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

Assim, tenho de concluir que minha Paris é a cidade da maturidade: no sentido de que já não a vejo como o espírito de descoberta do mundo, que é a aventura da juventude. Passei, em minhas relações com o mundo, da exploração à consulta, isto é, o mundo é um conjunto de dados que estão lá, independentemente de mim, dados que posso comparar, combinar, transmitir,

⁷ No original: “these three characters enable Calvino to elaborate complementary configurations of the interplay of presence and absence in the construction of human identities”.

⁸ Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, algo como *Oficina de literatura em potencial*) é uma corrente literária formada por escritores e matemáticos que busca a libertação da literatura, valendo-se de técnicas muito originais para a criação literária: as “restrições” (*constraints*) literárias. O grupo foi fundado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais. Outros membros notáveis são os romancistas Georges Perec e Italo Calvino, os poetas Oskar Pastior, Jean Lescure e o poeta e matemático Jacques Roubaud.

talvez de vez em quando, moderadamente, desfrutar, mas sempre meio do lado de fora. (CALVINO, 2006a, p. 189-190)

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

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

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

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

A escritura literária calviniana mostra-se versátil, como evidencia Cavallaro (2010, p. 3-4):

a versatilidade evidenciada pela obra de Calvino, em todos os níveis, é espelhada por um quadro comparativamente amplo de referência histórica e teórica. Assim, as obras repetidamente remetem aos clássicos, a Idade Média, ao Renascimento e ao Iluminismo, enquanto também se engajam com debates críticos recentes e em curso gerados pelo formalismo, estruturalismo, pós-estruturalismo, semiologia, psicanálise e teoria da recepção.⁹

⁹ No original: “The versatility evinced by Calvino’s opus at all levels is mirrored by a comparable broad frame of historical and theoretical reference. Thus, the works repeatedly hark back to the Classics, the Middle Ages, the Renaissance and the Enlightenment, while also engaging with recent and ongoing critical debates spawned by formalism, structuralism, poststructuralism, psychoanalysis, semiology and reception theory”.

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

Em relação à morte de Calvino, Weiss (1993, p. 7) afirma que “a perda da criatividade e do talento de Calvino não foi somente da Itália, mas também do mundo”¹⁰. Calvino legou às letras ocidentais, especialmente ao cânone ocidental, uma técnica literária singular, que vai de um neorrealismo, passa por uma fase fantástica, até culminar em uma complexa rede combinatória. Se as obras canônicas devem causar um efeito de estranhamento de maior impacto em relação às não canônicas¹¹, como sugere Bloom (2010), certamente Calvino pertence ao panteão canônico, pois suas obras são verdadeiros labirintos que jogam constantemente com o horizonte de expectativas de seus leitores. Nesse sentido, “quando se lê pela primeira vez uma obra canônica, encontra-se mais um estranho, uma surpresa misteriosa, do que uma realização de expectativas.” (BLOOM, 2010, p. 13). As obras de Italo Calvino possuem o que *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto Parte Dois*, *Hadji Murad*, *Peer Gynt*, *Ulysses* têm em comum, isto é, o “seu mistério, sua capacidade de fazer-nos sentir estranhos em casa” (BLOOM, 2010, p. 13). Enfim, como sugere Castro (2007, p. 29), “há ainda muitos ‘Calvinos’ por descobrir”. Entre os prêmios que o romancista italiano recebeu, podemos arrolar os seguintes: o Prêmio *l’Unità* (dividido com Marcello Venturi) pelo conto “Campo di mine” (1946); o já referido Prêmio Riccione por *A trilha dos ninhos de aranha* (1947); o Prêmio Viareggio por *O barão nas árvores* (1957); o Prêmio Bagutta (1959); o Prêmio Salento por *Os nossos antepassados* (1960); o Prêmio Internacional Charles Veillon por *O dia de um escrutinador* (1963); o Prêmio Feltrinelli por *As cidades invisíveis* (1972); o Prêmio Nacional Austríaco de Literatura Europeia (1976); a Ordem Nacional da Legião de Honra (1981), entre outros.

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

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

¹⁰ No original: “The loss of Calvino’s creativity and talent was not Italy’s alone, but also the world’s”.

¹¹ O que torna canônicos o autor e as obras é, na maioria das vezes, “a estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha” (BLOOM, 2010, p. 13). No primeiro caso, está Dante Alighieri. Já, no segundo, William Shakespeare. Walt Whitman, “sempre contraditório, partilha dos dois lados do paradoxo” (BLOOM, 2010, p. 15).

autor – esse *enfant gaté* da inconsciência –, para deixar seu lugar a um homem mais consciente, que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona. (CALVINO, 2006b, p. 206)

Apesar de Calvino (2006b) considerar a função do autor como desnecessária para a criação literária, situação que lembra Barthes (2004; 2013) e a “morte do autor”, a qual ao extingui-lo enquanto instituição¹² possibilitaria o nascimento do leitor, defendemos a tese de que somente juntos, autor, obra e leitor, constituem o processo de significação que se materializa no ato da leitura¹³. Essa coexistência entre os três elementos pressupõe uma ordem, ou seja, necessita-se, em primeiro lugar, de um autor, que escreve uma obra, para que, depois, exista um leitor que venha a dar significação ao fato literário. É um movimento dialético, conforme argumenta Candido (2000, p. 74):

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

No que concerne ao romance *Se um viajante numa noite de inverno* pode-se afirmar que se trata de uma das mais importantes obras metanarrativas da literatura ocidental, pois Calvino (1999) desvela os mecanismos da narração, desencadeando uma reflexão sobre a prática da escritura e sobre as relações entre o escritor e o leitor. Isso permite que esse romance se constitua como “um verdadeiro modelo de texto inovado” (WAITZ, 2005, p. 129). A obra é formada por dez capítulos, na verdade, dez *incipit* de outros romances, inseridos em uma moldura, na qual narra-se a história da relação do Leitor e Ludmilla Vipiteno, a Leitora, em uma aventura tradicional (estilo romance policial¹⁴), à qual não falta um final feliz. A narrativa inicia com o Leitor que vai à livraria comprar um exemplar do romance de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, mas que após algumas páginas descobre que o livro está defeituoso, isto é, está composto por segmentos narrativos todos iguais. Volta então à livraria e ali encontra Ludmilla (a quem ocorreu o mesmo). Assim inicia uma trama composta só por princípios de romances. A cada vez que Ludmilla e o Leitor mergulham no universo ficcional de uma novela pela qual se apaixonam, a narração interrompe pelos mais diversos motivos. Ao final, o Leitor não conseguirá completar a leitura dos romances, mas se casará com a Leitora, a quem, na cama, antes de apagar a luz, dirá que está terminando de ler *Se um viajante numa noite de inverno*. Cada um dos dez inícios de que se compõe o livro correspondem a um tipo diferente de narração. Com esse *exercício de estilo*, à moda de Raymond Queneau (1903-1976), Calvino exemplifica quais são os modelos e os estilos do romance contemporâneo (desde o de neovanguarda

¹² “Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; despossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa”, declara Barthes (2013, p. 35).

¹³ Tese igualmente defendida em Brizotto (2012) e Brizotto e Bertussi (2013).

¹⁴ Das várias influências (estruturalismo, semiótica, aproximação com o Oulipo, releitura de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne) que Calvino recebeu na escritura de *Se um viajante numa noite de inverno* está a narrativa breve de Jorge Luis Borges, em especial “A aproximação a Almotásim”, que “consiste numa revisão da segunda edição de uma obra imaginária de mesmo nome (*The Approach to Al-Mu'tasim*) escrita por Mir Bahadur Ali, um advogado indiano, publicada em 1934” (BRIZOTTO; BERTUSSI, 2013, p. 134). Tanto o romance de Calvino quanto a narrativa de Ali pertencem ao gênero romance policial. A análise dessa e de outras relações intertextuais entre as duas obras citadas pode ser observada em Brizotto e Bertussi (2013).

até o neorrealista, desde o existencial ao fantástico e surreal). Na base da narração está a estrutura ficcional das *Mil e umas noites*, na qual Calvino coloca as sugestões e as solicitações provenientes do romance contemporâneo. Apesar de *Se um viajante numa noite de inverno* constituir um jogo entre escritor, narrador e leitor, é um jogo sério, quase dramático, na medida em que mostra a impossibilidade de se atingir o conhecimento completo e objetivo da realidade. Na quinta conferência de *Seis propostas para o próximo milênio*, “Multiplicidade”, o autor afirma ser *Se um viajante numa noite de inverno* um exemplo de uma proposta sua de romance, o “hiperromance”: “Meu intuito aí foi dar a essência do romanesco concentrando-a em dez inícios de romance, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum, e que agem sobre um quadro que o determina e é determinado por ele” (CALVINO, 1990, p. 134-135). Weiss (1993, p. 168) resume bem a escritura calviniana em *Se um viajante numa noite de inverno*: “Assim, Calvino se torna o que Barthes chama um *écrivain*, não um *scripteur*, que escreve em um modo intransitivo e cuja preocupação não é nada, mas a própria atividade de escrever”¹⁵.

3. LUDMILLA E LOTARIA: A MULHER ENQUANTO LEITORA

A investigação pretendida centrar-se-á em duas personagens do romance de Calvino, a saber: as irmãs-leitoras Vipiteno, Ludmilla e Lotaria. Será por meio dessas duas leitoras que buscaremos observar a forma como elas apreendem a leitura, isto é, como de fato leem, em contraste com a perspectiva masculina, nesse caso, a do Leitor. A princípio, vejamos como o narrador caracteriza tais irmãs leitoras. No que tange a Ludmilla: “Lá está ela, entre duas estantes da livraria; está procurando entre os Penguin Modern Classics, corre o dedo delicado e resolutivo pelas lombadas cor de berinjela clara. Olhos grandes e inquietos, pele corada e boa, cabelos profusos e vaporosos” (CALVINO, 1999, p. 35-36). Já, em relação a Lotaria: “Entre as estantes surgiu uma moça de pescoço comprido e cara de passarinho, olhar firme e curioso por trás dos óculos, cabelos frisados ondulantes, vestindo blusa larga e calças justas” (CALVINO, 1999, p. 79). A descrição das personagens já permite que construamos um perfil, ainda que preliminar, de leitora: enquanto Ludmilla é a leitora irrequieta, sempre em busca de novas experiências, como atesta a procura realizada na livraria pelos Penguin Modern Classics, Lotaria, por sua vez, é a leitora, que, por meio de seu olhar, se apresenta como firme e curiosa, também em busca de novas experiências, contudo bem distintas daquelas que ambiciona Ludmilla. Iniciemos, então, com Ludmilla, a parceira do Leitor na busca pela leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*.

Um primeiro indício¹⁶ sobre Ludmilla é dado por sua irmã, no momento em que esta conversa com o Leitor: “– Ludmilla lê um romance atrás do outro, mas nunca propõe nenhum questionamento. A mim parece uma grande perda de tempo. Você não tem essa impressão?” (CALVINO, 1999, p. 51). Um segundo sinal é fornecido pela própria Leitora: “– Gosto de saber que existem livros que ainda poderei ler – ela diz, certa de que à força de seu desejo devem corresponder objetos existentes, concretos, mesmo que ainda desconhecidos. [...] – Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será...” (CALVINO, 1999, p. 78). Interessante é o questionamento que o Leitor se faz, ao considerar as asserções feitas por Ludmilla:

¹⁵ No original: “Thus Calvino becomes what Roland Barthes call an *écrivain*, not a *scripteur*, who writes in an intransitive mode and whose concern is nothing but the activity of writing itself”.

¹⁶ Os fragmentos textuais selecionados para a presente análise não abarcam a obra em sua totalidade, constituindo-se em um recorte das situações que julgamos serem, para esse trabalho, as mais relevantes.

“Como acompanhar o passo dessa mulher, que sempre lê outro livro além daquele que tem diante dos olhos, um livro que ainda não existe, mas que, dado que ela o deseja, não pode deixar de existir?” (CALVINO, 1999, p. 78).

Sentada à mesa de um café com o Leitor, enquanto faz um balanço da situação que os angustia, a saber, “*Sem temer o vento e a vertigem não é Debruçando-se na borda da costa escarpada*, que, por sua vez, não é *Fora do povoado de Malbork*, o qual é coisa completamente diversa de *Se um viajante numa noite de inverno*” (CALVINO, 1999, p. 96), Ludmilla apresenta mais dois indícios da forma como encara a leitura, entendidos aqui como o terceiro e o quarto, a fim de não quebrarmos o paralelismo de nossa análise. O terceiro sinal não diz respeito exclusivamente à Leitora, visto que o Leitor concorda com ela: “deixando para trás as páginas dilaceradas pela análise intelectual, você [o Leitor] sonha reencontrar uma condição de leitura natural, inocente, primitiva” (CALVINO, 1999, p. 97). Ora, isso é altamente condizente com a proposta narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*: estruturado nos moldes de um romance policial, espera-se que seus leitores, tanto os que povoam o enredo do romance, quanto os que se situam fora dele, realizem aquilo que Jouve (2002, p. 28) chama de “leitura linear”, isto é, “o texto é primeiramente concebido para ser lido na sua progressão temporal [...]. Se desejamos saber como o texto funciona, devemos obrigatoriamente levá-la em conta”. A leitura “natural, inocente, primitiva”, defendida pelos leitores do romance “continua de longe a mais comum” (JOUVE, 2002, p. 28). Apesar de comum, é a que mais respeita as regras do jogo da leitura. Essa modalidade de leitura difere radicalmente da releitura, que permite que certas conexões só sejam feitas em uma segunda leitura. Barthes (1970, p. 22-23, *apud* JOUVE, 2002, p. 32-33) defende a releitura contra a leitura linear:

A releitura, operação contrária aos costumes comerciais e ideológicos de nossa sociedade que recomenda “jogar fora” a história uma vez consumida (“devorada”), para que se possa então passar para outra história, comprar outro livro, e que só é admitida em certas categorias marginais de leitores (as crianças, os idosos e os professores), a releitura aqui é proposta de antemão, pois só ela salva o texto da repetição (aqueles que dispensam uma releitura obrigam-se a ler em toda parte a mesma história), multiplica-o na sua diversidade e pluralidade: ela o extrai da cronologia interna (“isto acontece *antes* ou *depois* disso”) e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*) [...] não é mais consumo, mas jogo (esse jogo que é a volta do diferente).

De fato, a releitura tem a sua importância, pois sem ela dificilmente redigiríamos ensaios, dissertações, teses e monografias. Contudo, Ludmilla e o Leitor optam pela leitura linear, visto que seu objetivo principal é encontrar o romance de Calvino e terminar a leitura deste. Ainda nessa conversa com o Leitor no café, a Leitora fornece o quarto indício:

– Há uma linha limítrofe: de um lado estão aqueles que fazem os livros, do outro, aqueles que os lêem. Quero continuar sendo parte dos que lêem e, por isso, fico alerta para manter-me sempre aquém dessa linha. Caso contrário, o prazer desinteressado de ler acaba ou se transforma em outra coisa, que não é o que desejo. Trata-se de uma linha fronteira aproximativa, que tende a desaparecer: o mundo daqueles que se relacionam profissionalmente com livros é sempre mais populoso e tende a identificar-se com o mundo dos leitores. Certamente, também os leitores são cada vez mais numerosos, mas pode-se dizer que o número daqueles que usam os livros para produzir outros livros cresce mais depressa que o daqueles que se satisfazem em lê-los e amá-los. Sei que, se ultrapassar esse limite, mesmo ocasionalmente, correrei

o risco de confundir-me com essa maré que avança; por isso, eu me recuso a entrar numa editora, mesmo que por alguns minutos. (CALVINO, 1999, p. 97-98)

Três situações podem ser desdobradas a partir desse quarto sinal: a primeira, relativa ao fato de Ludmilla definir-se apenas como leitora, sem qualquer envolvimento com editores e outros agentes do mundo dos livros, lembrando aqui da hipótese da mulher leitora; a segunda, concernente a forma como ela define o ato de ler: um prazer desinteressado, lembrando aqui do posicionamento defendido por Immanuel Kant na sua terceira crítica, a *Crítica do juízo*, de 1790; e, a terceira, que diz respeito à questão já tratada sobre a leitura linear e a releitura, pois no momento em que Ludmilla distingue entre aqueles que “usam os livros para produzir outros livros” está aludindo à releitura, ao passo que aqueles que “se satisfazem em lê-los e amá-los” corresponderia à sua categoria, a dos leitores lineares, adaptando aqui a terminologia de Jouve (2002).

Um quinto indício surge quando o Leitor está na casa de Ludmilla, realizando o que poderíamos chamar de “reconhecimento de território”:

Vejamos os livros. A primeira coisa que se nota, pelo menos observando os que estão mais visíveis, é que a função dos livros para você é a da leitura imediata, não a dos instrumentos de estudo ou de consulta, nem a dos componentes de uma biblioteca disposta segundo determinada ordem. [...] Em resumo, você não parece ser uma Leitora Que Relê. Lembra-se perfeitamente de tudo que já leu (essa é uma das primeiras coisas que fez saber a seu respeito); talvez cada livro se identifique para você com a leitura que, uma única e derradeira vez, fez dele num momento determinado. E, quando os guarda na memória, agrada-lhe conservá-los como objetos familiares. [...] Vê-se que tem o hábito de ler vários livros ao mesmo tempo, que escolhe leituras diversas para as diferentes horas do dia, para os vários lugares de sua pequena moradia: há livros que se destinam ao criado-mudo, outros que encontram lugar junto à poltrona, na cozinha ou no banheiro. (CALVINO, 1999, p. 149-150)

Somando os indícios de um a quatro com esse quinto, fica evidente a modalidade de leitora que Ludmilla representa: é uma leitora voraz, imediatista, desinteressada, que não relê as obras que já leu, sempre em busca de leituras diferentes e que a desafiem: “Os romances que mais me atraem [...] são aqueles que criam uma ilusão de transparência ao redor de um redemoinho de relações humanas tão obscuro, cruel e perverso quanto possível” (CALVINO, 1999, p. 197), explica Ludmilla ao escritor Silas Flannery, no momento em que o visita em sua cabana. O prazer estético experimentado por Ludmilla encontra respaldo em Jauss (1979, p. 77), no momento em que o teórico alemão afirma: “O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético”. Vejamos agora a modalidade de leitora que Lotaria constitui, a partir de fragmentos textuais selecionados.

No Capítulo 3, quando o Leitor tenta localizar Ludmilla via telefone acaba falando com Lotaria, pois a irmã desta não se encontra em casa: “Sim, ela avisara: ‘Se eu não atender, será minha irmã’” (CALVINO, 1999, p. 50). Nessa conversa entre Leitor e Lotaria surge um primeiro indício desta enquanto leitora:

- Um romance? Ludmilla está sempre lendo romances. Quem é o autor?
- Bom, é um romance polonês que ela também está lendo, era para trocarmos impressões, o Bazakbal.
- Como é esse polonês?

– Bom, não me parece ruim.

Não, você não entendeu. Lotaria quer saber qual é a posição do autor quanto às Tendências do Pensamento Contemporâneo e aos Problemas que Exigem Solução. Para facilitar-lhe a tarefa, ela sugere uma lista de nomes de Grandes Mestres entre os quais você deve situá-lo. (CALVINO, 1999, p. 50)

Um segundo sinal desponta ainda nessa interlocução com o Leitor:

Se você começar a discutir, ela não o largará mais. Já o está convidando para um seminário na universidade, em que os livros são analisados segundo todos os Códigos Conscientes e Inconscientes e no qual são rejeitados todos os Tabus, impostos pelo Sexo, pela Classe Social, pela Cultura Dominante. (CALVINO, 1999, p. 51)

A utilização do livro para seminários universitários fica explícita quando Lotaria se dirige a irmã: “– Eu vim comunicar-lhe que encontrei o romance que você procurava, e é justamente aquele que serve a nosso seminário sobre a revolução feminista, para o qual está convidada, se quiser ouvir-nos, analisá-lo, discuti-lo!” (CALVINO, 1999, p. 79). Essa atitude de Lotaria vai diametralmente contra os interesses de Ludmilla, pois, conforme visto acima, esta não tem como prática leitora a análise e discussão dos livros que lê, apenas quer lê-los, fruí-los. Também fica evidente as tarefas que cada participante do seminário deverá realizar:

durante a leitura, um deverá sublinhar os reflexos dos modos de produção; outro, os processos de reificação; outro, a sublimação do recalque; outro, os códigos semânticos do sexo; outro, as metalinguagens do corpo; outro ainda, a transgressão dos papéis no âmbito público e privado. (CALVINO, 1999, p. 81)

Após a leitura realizada por Lotaria do fragmento de *Sem temer o vento e a vertigem*, do cimério Ukko Ahti, abre-se o espaço para a discussão do texto, com base nas tarefas destinadas a cada membro do seminário: “Acontecimentos personagens ambientes sensações tudo é expulso para dar lugar aos conceitos gerais” (CALVINO, 1999, p. 95). Ninguém mais pensa em retomar a leitura, apenas o Leitor e Ludmilla, contudo não há continuação, pois “aquilo não é um livro, é um caderno rasgado” (CALVINO, 1999, p. 95). E, para atrapalhar ainda mais os planos do Leitor e de Ludmilla, Lotaria sentencia: “– A continuação?... Ah, mas aqui já existe o suficiente para um mês de discussão, não acha?” (CALVINO, 1999, p. 95).

Um terceiro indício surge quando Lotaria vai visitar o escritor Silas Flannery. Nas palavras de Flannery:

Recebi a visita de uma moça que está escrevendo uma tese sobre meus romances para um grupo de estudos universitários muito importante. Vejo que minha obra lhe serve perfeitamente para demonstrar suas teorias, o que decerto é um fato positivo, para meus romances ou para as teorias, não sei. Sua conversa, muito bem fundamentada, passa-me a impressão de que se trata de um trabalho conduzido com seriedade; mas meus livros, quando vistos pelos olhos dessa moça, são para mim irreconhecíveis. Não ponho em dúvida que essa Lotaria (assim se chama) os tenha lido conscientemente, mas creio que os leu apenas para encontrar neles o que já estava convencida de achar ali antes de tê-los lido. [...] – O que o senhor deseja é uma forma de ler passiva, evasiva e regressiva – disse-me Lotaria. – Minha irmã lê assim. E foi vendo-a devorar os romances de Silas Flannery, um após o outro, sem propor nenhum questionamento, que me veio a idéia de tomá-los como tema de minha tese. Se lhe interessa saber, senhor Flannery, foi por isto que li suas

obras: para demonstrar a minha irmã Ludmilla como é que se lê um autor. Mesmo quando se trata de Silas Flannery. (CALVINO, 1999, p. 189-190)

Se juntarmos os três sinais, teremos uma descrição da modalidade de leitora que Lotaria corporifica: é uma leitora profissional, especializada, pois se trata de uma estudante universitária, que vive de releituras, de análises e discussões dos livros, justamente o contrário de sua irmã. Os livros funcionariam como “instrumentos de estudo ou de consulta” (CALVINO, 1999, p. 149), nunca para uma leitura imediata. Lotaria resume bem o que Barthes (1970, p. 22-23, *apud* JOUVE, 2002, p. 33) fala sobre a releitura de textos: “Se, portanto, contradição voluntária nos termos, se relê imediatamente o texto, é para obter, como sob o efeito de uma droga (a do recomeço, da diferença), não o ‘verdadeiro’ texto, mas o texto plural: igual e novo”.

Seja uma leitora desinteressada, seja uma leitora profissional, a mulher marca a sua posição no que diz respeito ao ato da leitura. De acordo com Culler (1997, p. 77),

uma mulher ler como uma mulher não significa repetir uma identidade ou experiência que é dada, mas assumir um papel que ela constrói com referência à sua identidade como mulher, que é também uma construção, de modo que a série pode continuar: uma mulher lendo como uma mulher lendo como uma mulher. A não-coincidência revela um intervalo, uma divisão interna à mulher ou a qualquer sujeito leitor e à “experiência” daquele sujeito.

Percebe-se, assim, que as mulheres podem ler de forma distinta dos homens, seja no âmbito de uma obra de arte literária, como personagens, seja a partir de uma obra, como leitoras extratextuais. É justamente nesses níveis que a diferença em relação ao sexo masculino se instaura, todavia, não se trata de uma diferença sexual, mas de gênero, conforme salienta Funck (1994, p. 20-21):

Conforme o feminismo marxista, o gênero não existe fora de um contexto ideológico, não podendo portanto ser tratado como uma categoria isolada, e sim como parte de um processo de construção social e cultural. Além disso, o gênero trata não apenas de uma questão de diferença, que pressupõe simetria, mas de uma questão de poder, onde nos deparamos com assimetria e desigualdade, com a dominação do feminino pelo masculino.

Portanto, a categoria gênero é fundamental para pensarmos a relação homem/mulher, visto que tanto o primeiro termo dessa relação quanto o segundo constroem a suas respectivas identidades no espaço social e cultural. A leitura, enquanto atividade aprendida, construída socialmente, não escapa à regra. Discorrendo sobre a questão do gênero, Funck (1994, p. 21) assevera que “de qualquer forma, na literatura, as *questões de gênero*, ao substituírem a *questão da mulher*, tiveram o mérito (questionado por algumas mulheres) de melhorar o relacionamento entre as críticas feministas e seus colegas homens na academia”. Isso é um fator positivo, pois na medida em que diversos segmentos da crítica feminista buscam desconstruir as práticas androcêntricas e patriarcais, o fazem com o objetivo não de destruir tais práticas, mas sim encontrar as fissuras, os lapsos, as incoerências e propor alternativas, marcar o seu lugar, em constante diálogo com a modalidade masculina de crítica. Se isso não for procedente, o caos imperará nas academias. Nesse sentido, Schmidt (1994, p. 31) sintetiza a tarefa da crítica feminista na esfera dos estudos literários:

Resumindo, o que a crítica feminista propõe, no território dos estudos literários, é uma epistemologia reumanizada. Aliceçando-se nessa tríade

inegociável – interesse + conhecimento + agenciamento – a crítica feminista promete uma nova tradição de pesquisa. Nova porque seus pressupostos e sua prática possibilitam uma intersecção de estratégias – política, pessoal, teórica, textual e filosófica – que fazem convergir, no ato e na cena da enunciação, vozes que não têm presença no discurso científico tradicional. É nesse sentido que para nós, pesquisadoras e críticas, a crítica feminista desbrava um espaço onde podemos – e devemos – descartar a máscara do *self* crítico, para assumirmos o que somos e confessarmos de onde falamos. Desse *locus* de referências é que a busca de conhecimento pode significar a construção de realidades alternativas àquela que nos é imposta.

A realização da mulher enquanto leitora é uma das possíveis estratégias que podem constituir realidades alternativas para os estudos de crítica feminista. Além disso, as teorias orientadas para o leitor/leitora têm muito a acrescentar para o desenvolvimento dos estudos literários, na medida em que o indivíduo que recebe a obra é fator decisivo, mas não único, no processo da leitura.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

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

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

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

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

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

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

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

_____. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b, p. 196-215.

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

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

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

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

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

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 17-22.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 10a ed. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: _____. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

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

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

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

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

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KOLODNY, Annette. Reply to commentaries: Women Writers, Literary Historians, and Martian Readers. *New Literary History*, v. 11, n. 3, p. 587-592, 1980.

QUEIROZ, Vera. Feminino e crítica. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 33-40.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 23-32.

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

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

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

ZILBERMAN, Regina. A leitura na escola. In: _____. (Org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 9-22.

_____. *Fim do livro, fim dos leitores?* 2a ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

Recebido em: 11/02/2013

Aceito em: 21/10/2013

Publicado em: 23/12/2013

THE WOMAN AS READER IN *IF ON A WINTER'S NIGHT A TRAVELER*, BY ITALO CALVINO

Abstract: *The novel If on a winter's night a traveler, written by the Italian novelist and essayist Italo Calvino, revolves around a character, the Reader, who tries to read a novel with the same title, but is constantly prevented by a series of obstacles, some quite comical, others with a more dramatic content. However, the work is not only built by this Reader, featuring other characters worthy of attention, such as the readers Ludmilla and Lotaria, the translator Ermes Marana, the professor Uzzi-Tuzii, the author and alter ego of Calvino, Silas Flannery, the editor Cavedagna. Therefore, the purpose of this paper is to examine which type of reader is entered in the pages of this novel by Calvino, showing, therefore, the existence of differences between the modes of reading of the different genres.*

KEYWORDS: *Reader; Woman Reader; If on a winter's night a traveler; Italo Calvino.*