

CADERNOS DE LITERATURA

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
NÚMERO 23 — 1986



Instituto Nacional de Investigação Científica

CADERNOS DE LITERATURA

NÚMERO 23

ABRIL DE 1986

Directora: **Andrée Rocha**

Redacção: **Andrée Rocha**

Carlos Reis

João Lopes

Clara Crabbé Rocha

Instituto Nacional de Investigação Científica

Direcção e Redacção: Centro de Literatura Portuguesa,
Faculdade de Letras, Coimbra (Portugal)

Assinaturas: Centro de Literatura Portuguesa

Distribuição: Imprensa Nacional

Capa de Vasco Grácio

A Redacção apreciará toda a colaboração que lhe for remetida, nomeadamente em dois domínios: o da teoria e crítica literária, quer a que se debruce sobre questões de carácter geral (poética e semiótica literária, teoria do texto, problemas de ordem metodológica e epistemológica, etc.), quer a que se dedique à análise de obras ou autores, numa óptica crítica actualizada, quer ainda a que se enquadre no âmbito do discurso ensaístico, visando questões de interesse actual ligadas às formas e funções do fenómeno literário, e o da criação literária, incluindo a dos novos poetas e prosadores desejosos de encontrarem um espaço de divulgação para os seus textos.

Composição e Impressão: Gráfica de Coimbra, Bairro de S. José, 2

Tiragem 2 000 exemplares. Depósito legal n.º 2895/83

ÍNDICE

DISCURSO LITERÁRIO

Bem ou mal

Déborah Brenmand

Na hora da queda

Lucília Nogueira

Mancha

Maria de Lurdes Gouveia

O mundo é pequeno demais

António Simões

Trago um tique-taque no ouvido

António Simões

DISCURSO CRÍTICO

Os olhos retóricos do condor

David Salles

Percepción y expresión en «Cousas» de Castelao

María Dolores Rajoy Feijoo

Vergílio Ferreira — A palavra difícil

Rosa Maria B. Goulart

Se una notte d'inverno... Italo Calvino...

Rita Marnoto

A persistência clássica

Fernando Venâncio

O «Celebrado Estylo Portuguez» nos *Sermões e Práticas* do Padre Manuel Benardes

Francisco Maciel Silveira

Acerca do sujeito d'O Verbo e a Morte de Vitorino Nemésio

Annabela Rita

O «Teorema» ambíguo de Herberto Helder

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

SE UNA NOTTE D'INVERNO
ITALO CALVINO
E O
LECTOR IN FABULA

RITA MARNOTO

1. Italo Calvino (Havana, 1923—Siena, 1985) participou, ao longo do seu percurso intelectual, em todos os grandes debates culturais da Itália do pós-guerra com um interesse já designado como «[...] una esigenza illuministica di continua chiarificazione critica» (1), conforme no-lo revela não só a sua produção literária, mas também as suas intervenções como crítico, ou as funções desempenhadas no mundo editorial (Calvino trabalhava na editora Einaudi desde 1947) (2).

No âmbito das suas intervenções no debate cultural do pós-guerra, convirá aqui remontar à década de cinquenta, momento de viragem em relação à tendência neo-realista, dado o relevante papel de que se revestem estes anos, e os que se lhe seguem imediatamente, na biografia intelectual de Italo Calvino, e dado que este período apresenta características bastante peculiares e específicas quando confrontado com o panorama cultural português que lhe é contemporâneo.

O momento de viragem em relação ao neo-realismo é emblematizado por dois acontecimentos bastante marcados: a publicação, levada a cabo pela editora Einaudi, da colecção *I Gettoni*, dirigida por Elio Vittorini (3), cujos critérios de escolha e depuração apontam já novas vias e novos gostos literários; a realização e publicação de vários inquéritos sobre o neo-realismo (4), sinal da existência de uma distância crítica em relação ao movimento que já então viabilizava um balanço da situação. Ora Calvino desempenha

(1) ELIO GIOANOLA, *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1975, p. 313.

(2) Sobre o percurso intelectual de Italo Calvino, vd. os seguintes trabalhos, bem como a respectiva bibliografia: GIORGIO BARBERI-SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978 (4.ª edizione aumentata), pp. 231-234 e 311-314; PIETRO CAMPORESI, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1973, S. V. «Italo Calvino»; P. DE TOMMASO, *Narratori italiani contemporanei*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 203-226; ELIO GIOANOLA, *op. cit.*, pp. 313-314; GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1979 (4.ª edizione aggiornata), pp. 266-271; GERMANA PESCE BOTTINO, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1976 (2.ª ristampa della 2.ª edizione).

(3) Com Vittorini colaboraram Vito Camerano, Raffaele Crovi e Pippo Grasso. Nesta colecção foram publicados 58 volumes, entre 1951 e 1958.

(4) A salientar: CARLO BO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, ERI, 1951; «Le sorti del romanzo», in *Ulisse*, 24-25 (autunno-inverno 56-57); E. MAIZZA (a cura di), *Inchiesta sulla narrativa contemporanea*, Roma, Ed. Cinque Lune, 1958; L. DEL FRA, «Interviste», in *Il Punto*, maggio-luglio 1958; «Inchiesta sul romanzo», in *Nuovi Argomenti*, 38-39 (maggio-agosto 1959).

um papel de relevo nestas duas iniciativas renovadoras. Dois trabalhos literários da sua autoria, *Il Visconte dimezzato* e *L'entrata in guerra*, são escolhidos por Vittorini para serem publicados em *I Gettoni* (5). Por sua vez, de entre os vários depoimentos recolhidos nestes inquéritos, sobressai a lucidez com que Calvino antevê os futuros rumos da literatura italiana:

«Io auspico un tempo di bei libri pieni d'intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. Ma non penso saranno romanzi; penso che certi agili generi della letteratura settecentesca — il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale — devono riprendere un posto di protagonisti della letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale. Il racconto o romanzo avrà quest'atmosfera ideale come presupposto e come punto d'arrivo: perché nascerà da questo terreno e influirà in esso. Però lo farà in un modo solo: raccontando» (6).

Este interesse pelas novas sendas da cultura traduzir-se-á na direcção, juntamente com Vittorini, da revista *Il Menabò* (7), cujas páginas se erigem em espaço polarizador do debate em torno da situação cultural italiana desses anos. Neste âmbito, é dispensada especial atenção à mais recente e inovadora produção literária, e isto sobretudo no número quatro (1961), que toma por tema as relações entre indústria e literatura, e no qual são publicados textos narrativos e poéticos que versam este assunto (8). No número seguinte, o quinto (1962), podem ser lidos textos de escritores que, daí a um ano, formarão o «Gruppo 63», bem como um dos ensaios que melhor sintetiza a poética das neovanguardas, o ensaio de Umberto Eco «Del modo di formare come impegno sulla realtà», no qual são esclarecidos alguns aspectos de *Opera aperta*, publicada pela primeira vez neste mesmo ano. Também os números seis (1963) e oito (1965) são dedicados às neovanguardas (9).

As posições defendidas por Calvino ao longo deste debate caracterizam-se por uma abertura crítica às tendências de neovanguarda que se traduz na rejeição, desde o primeiro momento, quer do fluxo da pura subjectividade, quer da imersão em «Il mare dell'oggettività», título do artigo que publica no segundo número de *Il Menabò* (1960), onde afirma:

«Come noi ci ponevamo in posizione critica rispetto all'inondazione soggettiva, e contrapponevamo ad essa gli scrittori i poeti i pittori i moralisti dell'attrito con la durezza del mondo, così ora facciamo opposizione alla resa incondizionata all'oggettività. Ma la nostra opposizione è pure intesa a coglierne il perché e il momento di verità (quello che esiste in ogni concezione del mondo) e le vie che essa ancora apre a una ripresa dell'intervento attivo dell'uomo» (p. 11).

(5) *Il Visconte dimezzato*, em 1952 (n. 9) e *L'entrata in guerra*, em 1954 (n. 27).

(6) «Le sorti del romanzo», p. 950.

(7) Entre 1959 e 1967 são publicados pela editora Einaudi onze fascículos de *Il Menabò* (o último dos quais é apenas dirigido por Calvino, e é dedicado a Vittorini, a título póstumo).

(8) Lembre-se a situação paradoxal que então se vive em Itália: se a tarefa de reconstrução nacional e de industrialização levada a cabo a partir da Segunda Guerra proporciona um certo bem-estar social e uma melhoria do nível de vida, a fragilidade das estruturas económicas não foi, no entanto, realmente debelada. Este número de *Il Menabò* abre-se com um ensaio de ELIO VITTORINI sobre o tema indústria e literatura, e inclui intervenções de G. SCALIA («Dalla natura all'industria»), A. PIRELLA («Comunicazione letteraria e organizzazione industriali»), M. FORTI («Temi industriali della narrativa italiana»), e textos literários de O. OTTIERI («Tacuino industriale»), G. DAVÌ («Il capolavoro»), V. SERENI («Una visita in fabbrica»), L. PIGNOTTI («L'uomo di qualità») e G. GUIDUCI («Se sia opportuno trasferirsi in campagna»).

(9) No número seis são publicadas poesias de A. ROSSELLI, F. LEONETTI, P. P. PASOLINI, E. ISGRÒ, G. MAJORINO, E. MICCINI, L. PELLISARI, B. REALE e C. VILLA. No número oito são publicados textos de P. VOLPONI, E. SANGUINETTI, C. VASIO, G. MANGANELLI, E. PAGLIARAU, A. PORTA, A. ROSSELLI, E. FILIPPINI, A. CERESA, S. MANGINI, P. EMANUELE e V. FANTINEL.

A partir deste momento, as várias personalidades intelectuais que, de uma forma ou de outra, colaboraram em *Il Menabò*, irão rasgar os novos rumos da cultura italiana dos anos subsequentes, desenvolvendo e aprofundando vias de pesquisa pessoais, em concomitância com a divulgação em Itália das novas tendências da crítica literária, do estruturalismo à semiótica.

Vittorini, ao mesmo tempo que reestrutura profundamente o romance *Le città del mondo* (10), elabora as reflexões teóricas que virão a ser publicadas sob o título *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura* (11), e prepara a publicação da tradução *Elementi di semiologia*, que Roland Barthes lhe dedica, a título póstumo (12).

Se Barthes, por sua vez, depois de *Éléments de sémiologie*, prossegue a sua pesquisa em direcção a *Le plaisir du texte* (13), Eco, como ele próprio afirma (14), desenvolve as suas investigações em sentido inverso: da fase pré-semiótica dos primeiros trabalhos, passa ao estudo aprofundado dos mecanismos semióticos do texto, com o *Trattato di semiotica generale* (15) e *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (16).

Calvino, por sua vez, ao mesmo tempo que se dedica a Fourier e a Ariosto (17), e que prossegue a sua actividade de crítico (18), continua o seu trabalho de romancista, que culmina com a publicação, em 1979, de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (19). Se esta obra foi editada contemporaneamente a *Lector in fabula*, é o próprio Calvino quem nos diz, numa entrevista concedida a *L'Espresso* de 5 de Julho de 1979, que este seu romance se podia intitular *Lector in fabula*, tal como o ensaio de Eco.

2. «[...] un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui — come d'altra parte in ogni strategia», afirma Umberto Eco em *Lector in fabula* (20). Perante *Se una notte d'inverno un viaggiatore* perguntamo-nos: como projecta este texto o seu leitor modelo? que tipo de estratégia de interpretação cooperativa e que tipo de expectativas e previsões em relação ao desenrolar dos acontecimentos são postulados?

(10) Cf. RAFFAELLA RODONDI, «Note ai testi», in ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di Maria Coiti, note ai testi e bibliografia di Raffaella Rodondi, vol. II, pp. 944-961 (*Le città del mondo* pode ler-se nas pp. 371-679 deste mesmo volume), e GIOVANNA GRONDA (a cura di), *Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 454-459.

(11) A cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967 e 21981. A publicação é póstuma, e o título deste ensaio em esboço é da responsabilidade do organizador.

(12) Torino, Einaudi, 1966 (tradução do original «Éléments de sémiologie», in *Communications*, 4 (1964)).

(13) Paris, Seuil, 1973 (tradução it., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1973).

(14) UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1976 (4.ª ed.), p. VIII.

(15) Milano, Bompiani, 1975 e 1978.

(16) Milano, Bompiani, 1979, 21983 e 1985 (Tascabili).

(17) Cf. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, scelta di brani e introduzione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1970; CHARLES FOURRIER, *Teoria dei Quattro Movimenti. Il Nuovo Mondo Amatorioso*, traduzione di Enrica Basevi, scelta e presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1971.

(18) Cf. os seguintes volumes, que compilam escritos na sua grande maioria já anteriormente publicados: ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980; *id.*, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984.

(19) Torino, Einaudi; todas as indicações relativas à paginação serão dadas parenteticamente no texto. Vd. a tradução portuguesa *Se numa noite de inverno um viajante*, Lisboa, Vega, 1985. Circulam no mercado livreiro dois novos títulos de obras literárias de Calvino, *Palomar* (Torino, Einaudi, 1983), que recolhe de forma orgânica alguns escritos em parte já editados em publicações periódicas, e *Cosmicomiche vecchie e nuove* (Milano, Garzanti, 1984), que repropõe afinal o texto do volume *Cosmicomiche*, publicado pela primeira vez em 1965 (Torino, Einaudi, com alguns acrescentos).

(20) P. 54.

2.1. O romance é estruturado de forma a possibilitar uma leitura a vários níveis⁽²¹⁾. Teoricamente podemos considerar, como extremos do leque de níveis de leitura que o texto autoriza, dois pontos ideais, no primeiro dos quais colocaríamos o leitor médio, e no último dos quais colocaríamos o leitor especializado.

Acontece que se *Se una notte d'inverno un viaggiatore* é informado por mecanismos narrativos altamente complexos e sofisticados, este romance é dotado, da mesma feita, de um alto índice de «legibilidade». A coerência desta harmonização decorre fundamentalmente da mestria com que uma estrutura narrativa extremamente complexa é actualizada através de uma estrutura discursiva dotada de grande clareza e fluidez. A linguagem é elegante e despretensiosa, a história é contada com tal lucidez que cada um dos acontecimentos parece apresentar-se a quem lê em toda a sua transparência, o ritmo do discurso é pausado, e o autor, para facilitar a leitura, parece até não se fazer rogado a abrir o seu jogo, e lá vai explicando ao leitor (com falsa ingenuidade, saliente-se desde já), como vai sendo urdido o romance.

Calvino faz protagonista do seu romance o «Lettore» (assim designamos a personagem da diegese a quem não é dado um nome próprio, mas apenas esta designação), e atribui-lhe os predicados de um leitor médio. Muitos são os atributos desta personagem que encontram a sua correspondente no habitual comprador de livros. Em ambos os casos temos uma entidade de competência média, que aspira à mera leitura distensiva, na ânsia de saber como acabará a história, e a quem «[...] nei libri piace leggere solo quello che c'è scritto; e collegare i particolari con tutto l'insieme» (p. 258). A este propósito, é sintomática a simbologia dos locais que o «Lettore» escolhe para levar a cabo as suas leituras, locais esses que se coadunam com o mais banal dos quotidianos: a casa, as dependências de uma Faculdade, o gabinete de um editor, o café, o avião, o autocarro.

Ora este protagonista habilmente criado, que à partida se define como sócia romanesco do leitor médio, é inserido numa rede de estratégias discursivas que induz o leitor (sobretudo o mais «distráido») a identificar-se com ele. Se não vejamos.

O primeiro capítulo de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* é todo ele uma apóstrofe na segunda pessoa que o leitor não pode deixar de sentir como dirigida a si próprio. No segundo capítulo, porém, essa segunda pessoa passa a apostrofar o «Lettore». O leitor, ao mesmo tempo que se dá conta, à medida que avança na leitura, de que a segunda pessoa interpela o «Lettore», não pode deixar de se sentir também englobado por essa modalidade gramatical. Daqui resulta, conseqüentemente, uma aproximação entre o leitor e a personagem romanesca do «Lettore».

O «Lettore» não é especificamente descrito, e nem sequer é dotado de um nome próprio. Donde decorre a facilidade com que qualquer leitor nele se pode «reler». Calvino põe a nu este mecanismo quando afirma:

«Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al *Lettore che legge* la possibilità d'identificarsi col *Lettore che è letto*: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona, a un personaggio [...] e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione» (p. 142; o itálico é nosso).

(21) Cf. MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milano Bompiani, 1984, pp. 125-130 e a respectiva bibliografia, acerca da noção de níveis de texto.

Este conjunto de estratégias actua de tal modo que as características semânticas da personagem, na esfera da denotação, são bastante reduzidas. Estamos perante um processo de denotação aberta (semelhante ao implicado por nomes próprios de pessoas desconhecidas)⁽²²⁾, cujo funcionamento semiótico se encontra estritamente relacionado com o iconismo. Quem é o «Lettore che è letto»? Uma entidade da diegese («che è letto») *que lê* («Lettore»). O signo refere-se a alguém, sem que um código preciso determine exactamente quem é esse alguém, segundo um processo afim ao do signo icónico. De acordo com a tipologia dos modos de produção signica de Eco, esta forma de comunicação muito terá a ver com a categoria «unidades pseudo-combinatórias»: «Nessuno può negare che in tali casi vi sia un piano dell'espressione perfettamente articolato, *ma ciò che rimane imprecisato è il piano del contenuto*, aperto a qualsiasi interpretazione. Si è tentati allora di parlare, più che di funzioni segniche, di *SEGNALI APERTI* che invitano il destinatario all'attribuzione di un contenuto, sfidandolo alla interpretazione»⁽²³⁾. O protagonista de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* é assim designado por um tipo de signo icónico que incita o destinatário a atribuir-lhe um conteúdo e que se caracteriza pelo facto de ser regido por «ratio facilis»⁽²⁴⁾. Ora são as próprias circunstâncias em que decorre a comunicação (a leitura do romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), além das estratégias textuais investidas, a instigar o «Lettore che legge» (entidade *que lê*) a identificar-se com o «Lettore che è letto» (entidade da diegese *que lê*). Desta forma fica rasgado o caminho para o preenchimento dos espaços semânticos de denotação aberta em função desta sobreposição. Calvino parece até recordar ao leitor as regras do jogo quando afirma:

«Chi tu sia, Lettore, quale sia la tua età, lo stato civile, la professione, il reddito, sarebbe indiscreto chiederti. Fatti tuoi, veditela un po' tu» (pp. 31-32).

De entre o leque de leitores modelo que o romance prevê, o leitor mais «matreiro» terá a oportunidade de ir descortinando, com grande satisfação, a estratégia narrativa, ao mesmo tempo que, pese embora certa desconfiança, vai colaborando com ela. O leitor mais «distráido», por sua vez, tomará em consideração as sugestões arditamente camufladas, e dará mais um passo de aproximação em direcção ao «Lettore». E não esquecerá tão pouco as sedutoras interpelações de Calvino («Sei un lettore sensibile a queste finezze, tu, pronto a captare le intenzioni dell'autore, nulla ti sfugge» (p. 25)), ou as deferências do editor Cavedagna, ao conhecer o «Lettore» («Bravo, bravo, sono proprio contento! [...] Mi fa piacere. Di lettori davvero, io ne incontro sempre meno...» (p. 97)).

Sedução do leitor, apologia da leitura. O facto de que o «Lettore che è letto» não seja um especialista em matéria literária põe em relevo a tenacidade com que leva a cabo a tentativa de terminar leituras iniciadas, por entre erros tipográficos, fraudes editoriais, quezílias universitárias, disputas linguísticas e problemas de nacionalismo, «complots» políticos e conjugais, e que o leva a fazer viagens até países longínquos, entre sequestros e missões secretas, pondo em risco a própria vida. Tudo isto por puro amor de leitura.

Apologia da leitura levada a cabo pelo «Lettore che è letto», e, da mesma feita, apologia e incentivo à leitura do «Lettore che legge». O leitor, entusiasmado por todo

(22) Cf. UMBERTO ECO, *Trattato di semiotica generale*, pp. 125-129.

(23) *Ib.*, p. 307.

(24) Sobre o conceito de «ratio facilis», vd. *ib.*, pp. 246-248; cf., além disso, *ib.*, pp. 306-309.

este encadeamento de acontecimentos, seguirá as aventuras do «Lettore» com o interesse suscitado por um «Detektivroman»⁽²⁵⁾.

Mas nem só o «Lettore» actualiza, ao nível diegético, a função actancial 'entidade que lê'. Essa função é também actualizada pela personagem da «Lettrice», Ludmilla. Note-se desde já que a esta leitora-personagem é conferido um nome próprio, facto bastante sintomático, dado que, neste caso, não são utilizadas as mesmas estratégias narrativas que incitam o leitor a identificar-se com o «Lettore». Ludmilla é geralmente referida na terceira pessoa, e a breve apóstrofe que lhe é dirigida no sétimo capítulo é, a este propósito, bastante esclarecedora: se ao «Lettore che è letto» não foi dado um nome próprio para possibilitar a sua identificação com o «Lettore che legge», à «Lettrice», «[...] in quanto Terza Persona, è stato necessario attribuire un nome, Ludmilla» (p. 142).

Esta organização discursiva coaduna-se perfeitamente com a caracterização semântica da personagem e com a estratégia cooperativa daí decorrente. Ludmilla representa a leitora ideal, isto é, o tipo de leitor com o qual quem lê *Se una notte d'inverno un viaggiatore* aspira, de uma forma ou de outra, identificar-se. E é o próprio Italo Calvino quem, num artigo acerca do seu romance, define Ludmilla como «[...] sublimazione della «lettrice media»»⁽²⁶⁾. Ludmilla é recorrentemente caracterizada como uma leitora incontentável, característica esta que, por um lado, se coaduna perfeitamente com o seu papel de leitora ideal, mas que, por outro lado, parece acarretar algumas contradições. A análise deste problema levar-nos-á a conclusões bastante esclarecedoras acerca da estratégia cooperativa implicada por esta leitora ideal⁽²⁷⁾.

Ludmilla é uma leitora tão insaciável que pode ler vários livros ao mesmo tempo (p. 147), uma leitora que «[...] ama la lettura per la lettura» (p. 243), para quem o autor ideal é aquele que escreve livros «[...] come una pianta di zucca fa le zucche» (p. 189), uma leitora que, por princípio, se recusa a conhecer os autores dos livros que lê ou a imiscuir-se nos circuitos editoriais (p. 93), e cuja linguagem escapa a qualquer tipo de tecnicismo. Na caracterização semântica desta personagem, ressalta o orgulho pelo seu estatuto social de leitora, por mero gosto de leitura, por profunda e desinteressada paixão. Conjunto de características este que faria de Ludmilla uma leitora ideal para qualquer um dos leitores modelo que referimos, se não fosse o seu alheamento em relação a elucubrações teóricas, marca semântica esta que não atrai particularmente o leitor especializado. Mas Calvino consegue concentrar as aspirações idealizadas dos vários tipos de leitor modelo em torno da figura de Ludmilla com um golpe de mestre, introduzindo na história duas personagens secundárias que caricaturam o leitor com pretensões intelectuais: Irnerio e Lotaria. Irnerio, denominado o «Non Lettore», conseguiu, com grande esforço, «[...] imparare a non leggere» (p. 48). Apesar disso, este «Non Lettore» é um exímio conhecedor de livros, que utiliza, «Chiusi, o aperti» (p. 149), como material plástico. Irnerio projecta publicar um volume com fotografias dos seus trabalhos construídos com livros «Chiusi,

(25) Cf. a distinção entre «Kriminalroman» e «Detektivroman» feita por RICHARD ALEWYN, «Anatomic des Detektivromans», in JOCHEN VOGT, *Der Kriminalroman*, II, München, W. Fink, 1971.

(26) «Se una notte d'inverno un narratore», in *Alfabeta*, 8 (dicembre 1979), p. 4; Calvino efectua igualmente uma análise desta sua obra em «Comment j'ai écrit un de mes livres», in *Actes Semiotiques. Documents*, VI, 51 (1984), texto este apresentado ao leitor português por José Manuel de Vasconcelos, em apêndice à referida tradução do romance.

(27) Uma das melhores análises desta personagem pode ler-se no ensaio de G. C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Bari, Laterza, 1983, pp. 77-85.

o aperti», e então, como ele próprio nos diz, «Quando questø libro sarà stampato lo userò per farne un'opera, tante opere. Poi me le metteranno in un altro libro, e cosí via» (p. 149). Lotaria, por sua vez, frequenta um seminário onde «durante la lettura ci dovrà essere chi sottolinea i riflessi del modo di produzione, chi i processi di reificazione, chi la sublimazione del rimosso, chi i codici semantici del sesso, chi i metalinguaggi del corpo, chi la trasgressione dei ruoli, nel politico e nel privato» (p. 74), e cujos participantes começaram por rasgar em pedaços o livro a estudar, para depois distribuirem os fragmentos entre si.

Mas a incontentabilidade de Ludmilla é levada a um extremo tal que chega a gerar situações de certo modo paradoxais. Ludmilla sabe perfeitamente que tipo de romance lhe agrada, mas a constante alteração das suas preferências faz com que o insaciável deixe lugar ao versátil. Ludmilla é a leitora do livro que, «[...] dato che lei lo vuole, non potrà non esserci» (p. 71), é a personagem que em cada capítulo numerado exprime um desejo de leitura (por vezes expresso por outras leitoras suas sócias) que o «incipit» seguinte actualizará. Facto este que, levado até às suas últimas consequências, induz o escritor em crise a escrever o que Ludmilla deseja ler: «Leggo nel suo viso quel che lei desidera leggere, e lo scrivo fedelmente...» (p. 127). Ora, a constante procura de novos romances empreendida por Ludmilla, que a leva a iniciar incessantemente novas leituras, de acordo com as suas preferências de momento, e logo a concentrar o seu interesse pelo que lê no início da narrativa, acaba por induzir o escritor em crise a projectar «[...] un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto» (p. 177). E afinal Ludmilla, a leitora que defende a «verdade» da leitura, e que se recusa a conhecer autores e editores, encontra-se no cerne das tramas editoriais urdidas por Ermes Marana: se o mercado editorial fosse inundado de apócrifos, falsas atribuições, imitações e «pastiche», «Allora Ermes Marana non si sarebbe più sentito abbandonato da Ludmilla assorta nella lettura: tra il libro e lei si sarebbe insinuata sempre l'ombra della mistificazione, e lui identificandosi con ogni mistificazione avrebbe affermato la sua presenza» (p. 159).

Todas estas contradições que envolvem a personagem de Ludmilla, porém, acabam por legitimar a sua função de leitora ideal, e por fazer transvasar o universo da ficção no mundo real. Ludmilla emblematiza, afinal, o público leitor que, com a sua vontade de procura e de consumo de livros, põe em movimento o mercado livreiro, e contudo não como um cooperante passivo dessa cadeia, que aceita as regras do jogo para se deixar arrastar pela trama urdida pelo escritor, ou para se deixar enganar por falsificações editoriais. No fundo, é Ludmilla que faz do autor seu cúmplice e que toma as rédeas da criação textual. A sua vontade insaciável de ler acaba por se converter no trunfo que lhe confere a vitória sobre Marana: «era lei la vincitrice, era la sua lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato, e falsità senza attenuanti nelle parole che si pretendono più veritiere» (p. 242).

Perante tão complexa e eficaz estratégia, contributo certamente não dispiciendo à rápida ascensão de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* a «best seller», pergunta-se Angelo Guglielmi: «[...] non è che con Ludmilla Calvino, se pure inconsapevolmente, conduce un'opera di seduzione (di adulazione) verso il lettore medio, che poi è il vero lettore (e acquirente) del suo libro, prestandogli alcune delle straordinarie qualità della insuperabile Ludmilla?»²⁸).

²⁸ ANGELO GUGLIELMI, «Domande per Italo Calvino», in *Alfabeta*, 6 (ottobre 1979), p. 13.

Observação esta que Calvino, em diálogo com Guglielmi, não compartilha, pelo simples facto de não ser levada até às suas últimas consequências: «Di questo discorso la cosa che non mi va giù è il se pure inconsapevolmente. Come: inconsapevolmente? Se ho messo Lettore e Lettrice al centro del libro sapevo quel che facevo. Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d'autore) che il lettore è *acquirente*, che il libro è un oggetto che si vende sul mercato»⁽²⁹⁾.

Gian Carlo Ferretti, por sua vez, põe em relevo o facto de que este romance de Calvino eleva substancialmente o nível do romance italiano de consumo, através de uma coerente relação entre público e objectivos de mercado. O que não quer dizer que Ferretti deixe de formular uma questão que ele próprio considera não menos ofensiva que a de Guglielmi: «non è forse presente a tratti nella sua operazione, se pure inconsapevolmente, una tentazione surrettiziamente ideologica, la ricerca cioè di un successo di pubblico che faccia leva proprio sul rifiuto della conflittualità problematica, della conoscenza critica della realtà, della progettualità storica «a partire dal presente», eccetera? (in consonanza, si può aggiungere, con un certo clima contemporaneo)»⁽³⁰⁾. Pergunta esta que nos remete para a análise de uma outra série de questões de cooperação interpretativa.

2.2. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* poderá parecer, à primeira vista, um texto que suscita a cooperação do leitor, transformando-a em livre aventura interpretativa. Para isso contribuem as constantes apóstrofes, as longas enumerações hipotéticas, ou a inclusão de dez «incipit» de dez romances interrompidos. Armadilhas, afinal, da cooperação textual.

Várias são as estratégias utilizadas neste romance para pôr em destaque o facto de que estão em causa um acto de enunciação e um acto de leitura. O livro inicia-se com a frase «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (p. 3), e termina com a afirmação do «Lettore» «Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (p. 263). Se qualquer obra romanesca que circula no mercado implica, teoricamente, um acto de enunciação e um acto de leitura, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* representa estes dois actos.

O livro abre-se, aliás, com um capítulo que relata os trâmites que precedem o início da leitura do romance: as informações a seu respeito, obtidas através de rubricas jornalísticas de divulgação bibliográfica, a ida à livraria, o contacto com o ambiente livreiro, a compra da obra, as expectativas do leitor em relação ao livro que comprou e ao seu autor, a procura de um local cómodo propício à leitura. Ao «incipit» hipercodificado «era uma vez» corresponde, em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, o capítulo inicial, a lembrar que está em causa um mundo de ficção romanesca. Note-se que este capítulo abunda em jogos de linguagem, o que põe em relevo o que o lúdico e o literário, como é sabido, têm em comum⁽³¹⁾.

⁽²⁹⁾ «Se una notte d'inverno un narratore», p. 4.

⁽³⁰⁾ *Op. cit.*, p. 84.

⁽³¹⁾ Cf. JURIJ LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1976, pp. 77-90. A propósito do lugar desempenhado pelo jogo na obra de Calvino, cf. o volume *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, texto di Italo Calvino, Parma, Ricci, 1969, no qual se pode ler a obra *Il Castello dei destini incrociati*, série de contos que se apresenta como comentário às cartas de jogo visconteias. Sobre este aspecto da obra de Calvino vd. MARIA CORTI, «Il gioco dei tarocchi come creazione d'intrecci», in *id.*, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978 (anteriormente publicado in *La battana*, 26, 1971, e, com algumas diferenças e sob o título «Le jeu comme génération du texte», in *Semiotica*, VII, 1973).

Além disso, as situações criadas ao longo do livro giram à volta do que McLuhan designou «Galáxia de Gutenberg». Entre o «Lettore» e os autores dos vários «incipit» que vai lendo, interpõem-se todos os meandros do mercado livreiro: circuitos editoriais, interesses do poder, discussões críticas, controlo cibernético dos gostos do público, problemas de metacomunicação literária.

Todos estes processos são exemplarmente trazidos à cena no capítulo oitavo, onde se conta isso mesmo: «o romance no romance». Em *Se una notte d'inverno un viaggiatore* um capítulo numerado, em que o autor apostrofa o «Lettore», e conta as suas aventuras, alterna-se com outro ao qual é conferido um título propriamente dito, e que reproduz o «incipit» de um romance. De acordo com este ritmo, o capítulo oitavo devia ser escrito pelo autor. Trata-se, porém, de um capítulo numerado, encabeçado pela seguinte nota: «Dal diario di Silas Flannery» (p. 169). Através destas páginas o leitor recebe informações não só acerca da continuação das aventuras do «Lettore», como acontece em todas as partes do livro numeradas, mas também acerca da chave da trama que relaciona entre si o próprio escritor, Marana, Ludmilla, Lotaria e o «Lettore». E, para aumentar o efeito de vertigem, Silas Flannery projecta escrever um romance que poderia ser *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

«M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria per farsi cambiare il volume...

Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario...» (p. 197).

Todo este processo, através do qual o romanesco se faz matéria do romanesco, corresponde e evidencia o investimento de um tipo de acto de fala que Searle designa como «asserção fingida»⁽³²⁾. Do facto que se sublinhe reiteradamente que alguém conta a história que alguém lê, decorre que não convenha tomar à letra ou confiar muito no que é contado.

Conjunto de circunstâncias estas que tem por consequência, no âmbito da cooperação interpretativa fornecida pelo leitor, a sucessiva «parentetização das extensões». O conceito de «parentetização das extensões» é exposto por Eco em *Lector in fabula*⁽³³⁾. Segundo Eco, a leitura de qualquer texto leva o leitor a activar índices referenciais. No entanto, quando o leitor começa a ler um texto assume apenas transitoriamente a identidade entre o mundo a que o enunciado faz referência, e o mundo da sua própria experiência, isto é, coloca entre parênteses este reconhecimento de mundo, esperando encontrar marcas, ao nível das estruturas discursivas, que legitimem ou contestem essa identidade. Ora, no caso de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, o texto alimenta as expectativas do leitor a este propósito. As estruturas textuais através das quais é evidenciado o investimento do tipo de acto de fala denominado como «asserção fingida» travejam todo o romance, da primeira

(32) Vd. UMBERTO ECO, *Lector in fabula*(f.), p. 76.

(33) Pp. 75-76.

à última página⁽³⁴⁾. Desta feita, o leitor é levado a manter em suspenso o valor de realidade do que lê até ao final do romance, maneando prioritariamente dados do «dicionário» e furtando-se a manejar dados da «enciclopédia»⁽³⁵⁾, já que inseguro das premissas com que joga. O que tem como consequência o controlo dos movimentos de cooperação interpretativa designados por Eco «passeios inferenciais»⁽³⁶⁾, isto é, as inferências e as «saídas do texto» mediante as quais o leitor, recorrendo à enciclopédia, elabora previsões que possam satisfazer o decurso da história.

Também no âmbito das «disjunções de probabilidade»⁽³⁷⁾ é por vezes actuada uma estratégia tendente a controlar a cooperação do leitor. Referimo-nos à conversão do que poderia ser um mundo possível («[...] uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni dove per ogni proposizione o p o $\sim p$ »⁽³⁸⁾) num mundo narrativo (onde para cada proposição temos, neste caso específico, ou p_x , ou p_y , ou p_z). Vejamos um entre os muitos exemplos:

«Forse è già in libreria che hai cominciato a sfogliare il libro. O non hai potuto perché era avviluppato nel suo bozzolo di cellophane? Ora sei in autobus, in piedi, tra la gente, appeso per un braccio a una maniglia, e cominci a svolgere il pacchetto con la mano libera, con gesti un po' da scimmia, una scimmia che vuole sbucciare una banana e nello stesso tempo tenersi aggrappata al ramo. Guarda che stai dando gomitate ai vicini; chiedi scusa, almeno.

O forse il libraio non ha impacchettato il volume; te l'ha dato in un sacchetto. Questo semplifica le cose. Sei al volante della tua macchina, fermo a un semaforo, tiri fuori il libro dal sacchetto, strappi l'involucro trasparente, ti metti a leggere le prime righe. Ti piove addosso una tempesta di strombettii; c'è il verde; stai ostruendo il traffico» (p. 7).

Em *Opera aperta* afirma-se que «[...] la quantità d'informazione trasmessa da un messaggio è il logaritmo binario del numero di alternative suscettibili di definire il messaggio senza ambiguità»⁽³⁹⁾, donde decorre que a informação é directamente proporcional à entropia. Quanto mais ordenada e compreensível é uma mensagem, mais previsível ela é, e logo menos informativa. Ora, se o aumento da quantidade de informação varia na razão inversa da probabilidade, actua no sentido oposto ao das poéticas da abertura, não postulando, por isso, a cooperação activa do leitor.

Em *Se una notte d'inverno un viaggiatore* as possíveis expectativas do leitor em relação ao prosseguimento da fábula são de imediato preenchidas pelo desenrolar da história. Por

⁽³⁴⁾ Este processo é também corroborado, além de tudo quanto foi dito, pelas referências contidas neste romance a «civilizações semi-reais semilendárias. CESARE SEGRE, no trabalho «Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori», in *id.*, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984 (anteriormente in *Strumenti critici*, 13 (ottobre, 39-40), 1979), desmonta alguns destes processos (pp. 141-143). Segre identifica a 'Cimeria' como sendo a fabulosa região homérica (*Odisseia*, XI, 1 e ss.), também referida por Virgílio (*Geórgicas* III, 349-384), e por Ovídio (*Metamorfoses*, XI, 592-632), cuja associação à 'Cimbria' é sugerida por uma voz da *Enciclopedia italiana*. Por sua vez, a aproximação entre a 'Cimbria' e a Polónia é sugerida pela não excessiva distância geográfica que separa as duas civilizações. A classificação das línguas da 'Cimeria' e da 'Cimbria' parte da deformação fantástica de dados científicos. Os topónimos 'Ircania' e 'Ataguitania' são inspirados em vozes da *Enciclopedia italiana* e da *Encyclopedia Britannica*, respectivamente.

⁽³⁵⁾ Sobre os conceitos de «dicionário» e «enciclopédia», vd. *id.*, *Trattato di semiotica generale*, pp. 143-144.

⁽³⁶⁾ *Id.*, *Lector in fabula* (↓), pp. 117-119.

⁽³⁷⁾ Cf. *ib.*, pp. 111-113.

⁽³⁸⁾ *Ib.*, p. 128.

⁽³⁹⁾ P. 98.

vezes Calvino avança até informações sobre a forma como se desenrolarão os estádios sucessivos da fábula:

«Ma non vorrei che per sfuggire al Falsario la Lettrice finisse tra le braccia del Lettore. Farò in modo che il Lettore parta sulle tracce del Falsario, il quale si nasconde in un qualche paese molto lontano, in modo che lo Scrittore possa restare solo con la Lettrice.

Certo, senza un personaggio femminile, il viaggio del Lettore perderebbe vivacità: bisogna che incontri qualche altra donna sul suo percorso. La Lettrice potrebbe avere una sorella...» (p. 198).

Resultados semelhantes são obtidos através da inserção dos dez capítulos iniciais de outros tantos romances no livro. O mundo dos possíveis romanescos converte-se no desfile de dez exemplos de tipologias romanescas bem precisas. Num interessante esquema de alternativas binárias semelhante ao que Platão usa em *Sofista*, Calvino enumera os seguintes padrões: o romance da névoa; o romance da existência corpórea; o romance simbólico-interpretativo; o romance político-existencial; o romance cínico-brutal; o romance da angústia; o romance lógico-geométrico; o romance da perversão; o romance telúrico-primordial e o romance apocalíptico⁽⁴⁰⁾.

Não será difícil para o leitor individualizar os códigos que informam os vários «incipit». Por um lado, cada um dos géneros romanescos em causa é previamente anunciado no capítulo anterior através do desejo de leitura expresso por Ludmilla. Por outro lado, bastará ler as primeiras linhas de cada «incipit» para logo identificar a tipologia romanescas em causa e o plano de intertextualidade em que o excerto se integra⁽⁴¹⁾. Trata-se de um caso de «hipercodificação» actuante quer ao nível retórico e estilístico, quer ao nível de «inferências de cenas intertextuais»⁽⁴²⁾. O leitor identifica os vários «topoi» romanescos a partir dos códigos armazenados na sua enciclopédia, enciclopédia essa que possui já de antemão as regras que regem o subsequente desenrolar e o desfecho de cada romance interrompido. Daí que a interrupção dos dez romances não sugira ao leitor especiais expectativas em relação ao seu prosseguimento. Actividade comunicativa esta que, sendo baseada no domínio de um mesmo código por parte do emissor e do receptor, não suscita um tipo de cooperação de sobremaneira activo.

Note-se que o investimento destes processos não se encontra de modo algum circunscrito aos capítulos numerados, embora seja este o caso em que adquirem maior relevo. Também nos restantes capítulos são fornecidas ao leitor instruções de leitura, e por vezes até de forma bastante peremptória, com recurso à função conativa:

⁽⁴⁰⁾ «Se una notte d'inverno un narratore», p. 4.

⁽⁴¹⁾ CESARE SEGRE (*op. cit.*) fornece várias pistas para o aprofundamento desta questão; eis o elenco das obras a que Segre confere, neste âmbito, maior relevo: J. L. BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, *La biblioteca di Babele*, *Pierre Menard, autore del Chisciotte* e *Esame dell'opera di Herbert Quain*, in *id.*, *La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1955; *id.*, *L'aleph*, in *id.*, *L'aleph*, Milano, Feltrinelli, 1959; FLANN O'BRIEN, *Una pinta d'inchiostro irlandese*, Torino, Einaudi, 1968; V. NABOKOV, *Cose trasparenti*, Milano, Mondadori, 1975; JUNICHIRO TANIZAKI, *La chiave*, Milano, Bompiani, 21970; D. H. LAWRENCE, *Il serpente piumato*, Milano, Mondadori, 31973; J. BALTRUSAITIS, *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981; G. GARCIA MARQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Feltrinelli, 1968.

⁽⁴²⁾ Sobre estes conceitos, cf. UMBERTO ECO, *Trattato di semiótica generale*, pp. 188-190 («L'ipercodifica»); e *id.*, *Lector in fabula* (f...), pp. 78-79 («Ipercodifica retorica e stilistica») e pp. 81-84 («Inferenze da sceneggiature intertestuali»).

«Sta'attento...» (p. 13).

«Tu lettore credevi che lì sotto la pensilina...» (p. 13).

«Per leggere bene tu devi...» (p. 19).

«Leggendo devi dunque...» (p. 19).

«La tua attenzione di lettore ora è tutta rivolta alla donna...» (p. 20).

«Tu certo vorresti saperne di più...» (pp. 20-21).

E também nestes capítulos são incluídas referências ao meta-romance:

«Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria...» (p. 11).

«Forse per questo l'autore accumula supposizioni su supposizioni...» (p. 15).

«Il romanzo qui riporta brani di conversazione che sembra non abbiano altra funzione che di rappresentare la vita quotidiana d'una città di provincia» (p. 18).

2.3. A grande surpresa que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* reserva ao leitor é guardada para as páginas finais do romance. Surpresa esta estritamente relacionada com as estratégias discursivas que, ao longo do livro, o induzem a individualizar o «topic», «magnificando» algumas propriedades semânticas e conservando outras «narcotizadas»⁽⁴³⁾.

Após a leitura das primeiras páginas do romance, o leitor é levado a considerar a leitura como «topic». Contudo, com a entrada em cena de Ludmilla, é lançada uma suspeita acerca da consideração de um possível relacionamento amoroso entre o «Lettore» e a «Lettrice» como o verdadeiro «topic» do romance.

Toda uma série de situações, indícios e estratégias investidos ao longo do texto de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* induzem o leitor, no entanto, a dar maior crédito à primeira hipótese. De entre esses, o já referido relevo concedido à representação do romanesco, do acto de enunciação e de leitura, ou a sucessão em cadeia de uma série de eventos que caricaturam a era da «Galáxia de Gutenberg». O próprio encontro amoroso entre «Lettore» e «Lettrice», no capítulo sétimo, é convertido numa leitura mútua dos respectivos corpos (note-se, além disso, e a um outro nível, que Eros não desempenha um papel de relevo na obra narrativa de Calvino). Consequentemente, o leitor é induzido a atribuir ao «Lettore» e à «Lettrice» a propriedade semântica S-necessária comum 'indivíduos a quem agrada ler', e a narcotizar outras propriedades donde poderia decorrer um relacionamento amoroso entre eles, tais como 'indivíduo do sexo masculino a quem Ludmilla agrada' e 'indivíduo do sexo feminino a quem o «Lettore» pode (ou não) agradar'.

O penúltimo capítulo do livro, até ao seu último momento, vem confirmar esta hipótese, e reforçar a convicção de que o «topic» definitivo do romance seja a leitura (tanto mais que o leitor já se deu conta do reduzido volume de páginas que lhe resta ler). Tudo preparado, portanto, para que a surpresa que a fábula lhe reserva, no final do livro, unindo conjugalmente o «Lettore» e a «Lettrice», tire o melhor partido da sua «distracção». Com o último estágio da fábula, propriedades anteriormente narcotizadas convertem-se agora em S-necessárias (referimo-nos às propriedades que viabilizam o relacionamento amoroso do «Lettore» e da «Lettrice»), e aquelas que até aí eram tidas por S-necessárias (as propriedades que definem estas personagens como amantes da leitura) são narcotizadas⁽⁴⁴⁾.

⁽⁴³⁾ *Ib.*, pp. 86-92.

⁽⁴⁴⁾ Sobre estes conceitos cf. o capítulo «8. Strutture di mondi», *ib.* Note-se que embora o último capítulo e o livro de Calvino terminem com a afirmação do «Lettore»: «Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (p. 263), nada induz o leitor a considerar *Se una notte d'inverno un viaggiatore* como o primeiro «incipit»

O leitor mais susceptível, ao dar-se conta de que foi apanhado no laço da cooperação textual, poderá ser tentado a pôr ponto final na questão, ao mesmo tempo que compensa o seu orgulho de «leitor ferido», mediante o recurso à noção barthiana de «fruição», enquanto denominador comum dos termos prazer textual/prazer conjugal.

Mas a questão não é tão simples como isso. As propriedades S-necessárias são indispensáveis ao desenvolvimento da fábula e encontram-se estritamente relacionadas com o «topic». Ora, no último estágio da fábula, as propriedades que definem o «Lettore» e a «Lettrice» como 'indivíduos a quem agrada ler' deixam de ser S-necessárias, o que põe em causa a presença do primeiro dos termos equacionados.

O leitor mais directo, desta feita, não poderá deixar de se perguntar de imediato: «Mas afinal de que se fala em *Se una notte d'inverno un viaggiatore?*». Tudo levava a crer que o «topic» do romance fosse a leitura, e assim é, de facto, até ao final do penúltimo capítulo, momento em que a fábula prossegue noutra direcção, sem que seja conferido um desfecho à situação anteriormente criada.

A extensão textual ao longo da qual o leitor é induzido a considerar a leitura como «topic» do livro (isto é, todo o romance até ao final do último capítulo) é encerrada com o diálogo de sete leitores que o «Lettore» encontra na Biblioteca. Estas personagens expõem a sua metodologia de leitura, o que dá lugar a uma conversa em cadeia ao longo da qual cada um dos intervenientes inicia a sua tirada apoiando a do anterior, para logo defender uma metodologia completamente diferente (a confrontar com a árvore de alternativas binárias que Calvino apresenta como possível estrutura do seu romance). Propostas de leitura estas onde não será difícil identificar uma caricatura das mais recentes abordagens críticas do texto (e por detrás das quais se encontra um Calvino sempre actualizadíssimo): a leitura como produção que nega a intransitividade do leitor e actua a expansão do processo de semiose da obra, como processo hermenêutico a percorrer do exterior para o interior da página, como fenómeno psicológico irrepitível, como afloração de motivos do inconsciente, como dedução do código que subjaz a todos os textos, como fruto da determinação do horizonte de espera do leitor e do valor modelizante ora conferido ao início ora ao fim do romance. Se nenhuma destas propostas leva a melhor, nem tão pouco a chave de leitura encontrada pelo «Lettore» conduz a resultados concludentes. Quando um dos frequentadores da biblioteca lê os títulos dos dez romances interrompidos, justapondo-os (com o acrescento de mais um segmento final), forma um conjunto de frases coerente: «*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'alliacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, — Quale storia laggiù attende la fine? — chiede, ansioso d'ascoltare il racconto*» (p. 260). «*Il guaio è che una volta cominciavano tutti così, i romanzi*» (p. 260), conclui o mesmo leitor. O «Lettore» tem nas suas mãos um «incipit» de mais um romance inacessível.

apresentado (não é dada nenhuma explicação acerca da forma como esta obra teria chegado às mãos do «Lettore»). Tudo leva a pensar que se trate do livro de Calvino publicado por Einaudi, ideia por si paradoxal, mas a inserir no conjunto de jogos de leitura presentes no romance. Calvino e a crítica têm recorrentemente notado que o título do volume Einaudi *Se una notte d'inverno un viaggiatore* está pela sucessão dos títulos dos vários «incipit»: «*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa...*» (p. 260).

A leitura do «Lettore» permanece irremediavelmente interrompida. E a do leitor também, visto que, se até este momento a fábula deixa o problema da leitura em aberto, a partir daqui, e de uma forma em certa medida paradoxal, a fábula continua para se interromper, isto é, é a sua continuação, com a mudança súbita de «topic», a figurar a própria interrupção. Assim, a leitura interrompida erige-se em verdadeiro «topic» do romance.

3. Se com *Il nome della rosa* Umberto Eco nos mostra que «Nulla è più aperto di un testo chiuso»⁽⁴⁵⁾, em *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino tira o melhor partido do inverso desta afirmação.

O autor deste romance detém as rédeas da cooperação textual e, ao mesmo tempo que ilude o leitor, fingindo dar-lhe toda a liberdade de recriar imaginativamente a história que conta, controla meticulosamente a sua cooperação interpretativa, guiando-a através das referidas estratégias textuais: o investimento do tipo de acto de fala que denominámos «asserção fingida», a instigação à sucessiva «parentetização das extensões», a conversão de mundos possíveis em mundos narrativos, o manejo de processos de hipercodificação⁽⁴⁶⁾. Da mesma feita, Calvino sabe captar o interesse do leitor, e leva-o a acompanhar a história com a maior atenção. Sedu-lo e sobrepõe-lhe um leitor personagem do livro, fazendo de contas elegê-lo não só protagonista do romance, mas também seu verdadeiro autor.

Não que Calvino esconda a sua autoridade, enquanto entidade que maneja, por detrás do pano, o jogo da cena:

«Non credere che il libro ti perda di vista, Lettore. Il tu che era passato alla Lettrice può da una frase all'altra tornare a puntarsi su di te. Sei sempre uno dei tu possibili. Chi oserebbe condannarti alla perdita del tu, catastrofe non meno terribile della perdita dell'io? Perché un discorso in seconda persona diventi un romanzo occorrono almeno due tu distinti e concomitanti, che si stacchino dalla folla dei lui, dei lei, dei loro» (pp. 7-148). 147-8

Só que, cioso do papel de «lector in fabula» que lhe é conferido, o leitor dá-se conta da armadilha em que foi apanhado demasiado tarde. A ironia suprema do livro consiste no facto de que um romance em grande parte construído a partir de «topoi» romanescos, que postula um modesto índice de cooperação activa por parte do leitor, o pune por essa preguiça interpretativa no mais inesperado momento, a última página, recorrendo ao mais velho dos «topoi», o casamento dos heróis⁽⁴⁷⁾.

(45) *Lector in fabula* (.), p. 57. A este assunto referiu-se quem escreve no artigo «Umberto Eco, *Il nome della rosa*: a abertura de um texto fechado», in *Vértice*, 456-457 (Set./Out./Nov./Dez., 1983).

(46) É para uma atitude de passividade, aliás, que remete o arranjo gráfico da sobrecapa do livro, quer pelas cores predominantemente utilizadas (o azul e o branco), quer pela disposição horizontal dos caracteres tipográficos e da ilustração. Ilustração essa cujo simbolismo figurativo não é alheio à estratégia de cooperação do texto do romance. Sob a aparência de transparência, a gravura encerra afinal elementos extremamente delimitados. O diálogo entre a estação do caminho de ferro representada e as últimas palavras do título, *un viaggiatore*, desde logo remete para um itinerário de viagem, imagem e metáfora de um processo seja criativo seja crítico que pode ser o efectuado por cada leitor ao longo de um texto (cf. MARIA CORTI, *Il viaggio testuale* (.), pp. 5-17). No entanto, os elementos que compõem esta estação são tão claramente desenhados que parecem colocados sobre um fundo vazio. Consequentemente, cada um deles existe para si mesmo e funciona por conta própria. Além disso, a pequena estação do caminho de ferro é colocada dentro de uma garrafa (ou engarrafada) que, embora transparente, é perfeitamente delimitada e até rolhada. A gravura é a mesma da capa da edição portuguesa, se bem que a composição gráfica adultere, em parte, estes parâmetros.

(47) Afirma CESARE SEGRE ao terminar o seu citado trabalho sobre este romance: «In questo modo immagino che si sia divertito Calvino componendo questo libro. Che i lettori (reali) si siano divertiti, lo dice senza bisogno di

Se una notte d'inverno un viaggiatore é então um texto aberto? Sem dúvida, se ter um texto aberto, como diz Eco, quando o autor sabe todo o partido que pode tirar de u situação pragmática, «La assume come ipotesi regolativa della propria strategia. Dec (ecco dove la tipologia dei testi rischia di diventare un continuum di sfumature) sino a punto deve controllare la cooperazione del lettore, e dove essa va suscitata, dove va dire dove deve trasformarsi in libera avventura interpretativa» (48).

À assimilação passiva de códigos romanescos institucionalizados, ou às soluções vanguarda mediante as quais a mensagem nasce da recusa do código para logo se anular «mare dell'oggettività», Calvino prefere o manejo de um código no sentido da sua recriação. O que não pode deixar de nos remeter para algumas observações de Barthes, também leitor de Fourier: Fourier contesta o sistema inscrevendo-o no sistemático (49). Se *una notte d'inverno un viaggiatore* inscreve-se no preciso ponto de encontro de dois eixos: a definição do género romanesco tradicional, e a disponibilidade do horizonte do destinatário. Em virtude do extremo equilíbrio e da extrema harmonia deste jogo, o romance de Calvino, ao mesmo tempo que maneja as mais modernas estruturas romanescas, e recorrer aos grandes «topoi» literários, pode ser um sucesso de público. Neste sentido, *una notte d'inverno un viaggiatore* é verdadeiramente uma obra aberta, enquanto «metáfora epistemológica» de uma situação cultural em acto (50).

dimostrazioni il suo successo. I lettori di questo capitolo infine avvertiranno facilmente quanto si sia divertito chi l'ha scritto» (p. 167).

(48) *Lector in fabula* (...), p. 58.

(49) ROLAND BARTHES, «Système/Systématique», que se pode ler in *id.*, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1974, p. 100.

(50) UMBERTO ECO, *Opera aperta*, p. 50.