

O PROCESSO DE LEITURA EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*, DE ITALO CALVINO

GISLAINE SIMONE SILVA MARINS*

Gostaria de iniciar a descrição do romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, sinalizando o caráter incompleto de seu título como índice de uma característica fundamental do livro: a recusa sistemática em apresentar o final das narrativas presentes no romance. A estrutura do título é o primeiro desafio proposto ao leitor por essa narrativa que trata de livros, leitores, leituras, enfim, do universo literário. Contudo, a coincidência do assunto do livro com o interesse teórico deste ensaio – que é analisar o processo de leitura no romance, segundo os conceitos de Wolfgang Iser – não facilita o trabalho. O recorte escolhido para a análise do texto procurou evitar o erro criticado pelo romance, através da personagem Lotaria, que, em seu desejo de descrever os textos, acaba destruindo-os, transformando-os em listas amorfas de caracteres gramaticais. Ao contrário, quer contribuir para sua leitura, ainda que o preço da análise seja, necessariamente, o destaque de determinados aspectos em detrimento de outros. Somente isso talvez já mereça uma repreensão velada do romance, porque ele é ao mesmo tempo um romance e um estudo sobre o romance.

Não fosse o número das páginas marcando o início de cada capítulo, o sumário poderia sugerir, inicialmente, duas leituras. A primeira seria ler em ordem seqüencial o número do capítulo e, separadamente, o nome da "narrativa?" que vem após e, novamente, outro capítulo e outra narrativa. A segunda forma seria subentender o título da narrativa com subtítulo dos capítulos, p. e., *primeiro capítulo: se um viajante numa noite de inverno*. Contudo, a marcação de números ao lado de cada linha inviabiliza esta leitura. Um terceiro modo de ler o sumário consiste em isolar todos os capítulos em um grupo e todos os títulos em outro: o resultado dessa leitura constitui, em relação aos títulos, uma frase, que é citada pelo Sexto Leitor ao final do romance: "Se um viajante numa noite de inverno, distanciando-se de Malbork, debruçado na borda da escarpa, sem temer a vertigem e o vento, olha para baixo na espessura das sombras, em uma rede de linhas entrelaçadas, em uma rede de linhas entrecruzadas sobre o tapete de folhas

* Mestranda em Teoria da Literatura – PUCRS.

iluminadas pela lua em torno de uma fossa vazia – Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?" (p. 241).

O livro é dividido em doze capítulos, onde são narradas as aventuras da personagem Leitor em função de sua tentativa de ler o romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Intercaladas aos capítulos estão inseridas dez narrativas que talvez sejam o início do romance referido no título da obra. O décimo primeiro capítulo sugere, através do Sexto Leitor, que a reunião de todos os títulos das narrativas anotadas e iniciadas pela personagem Leitor talvez formem o início de uma outra narrativa, que não remete a nenhum dos títulos apresentados, conforme o transcrito acima.

A leitura alternada dos capítulos e das narrativas coloca o leitor no papel da personagem Leitor que percorre exatamente esse roteiro em sua história de leitura, conforme relata o romance. Ao compreender o jogo proposto pelo texto, o leitor evidencia seu distanciamento crítico ao mesmo tempo em que é levado a identificar-se com a personagem Leitor e, portanto, a assumir sua perspectiva.

A posição contraditória que o leitor é levado a exercer decorre da estrutura do texto. No primeiro capítulo, o narrador dirige-se ao leitor, comentando os possíveis motivos que levaram o leitor, já na posição de personagem, a comprar o livro. Em seguida, a narrativa referida no título do romance é iniciada. No segundo capítulo, ao perceber o problema de encadernação do volume, o leitor representado assume o papel de protagonista da narrativa, o fio condutor que determina a escolha de todas as demais narrativas apresentadas, ainda que a seleção dos textos ocorra à revelia da vontade da personagem. Nesse momento, o leitor compreende seu distanciamento em relação à personagem, mas ao iniciar nova narrativa o objetivo da personagem leitor e do leitor implícito¹ voltam a coincidir: o desejo de ambos é terminar a leitura do romance. A aproximação e o distanciamento do leitor representado e do leitor implícito caracterizam todo o romance.

Nos capítulos, a posição do Leitor como personagem é evidenciada, provocando um distanciamento gradual do leitor implícito. Embora, ao longo de todos os capítulos, o narrador dirija-se a "você", a ação da personagem marca claramente a impossibilidade do pronome referir-se literalmente à pessoa que está lendo. Nesse sentido, a narrativa é ambivalente, pois marca o distanciamento através de um suposto processo de identificação com a personagem. Nas narrativas alternadas aos capítulos, a possível identificação do leitor com a personagem da narrativa é novamente frustrada pelo recurso de comentário utilizado em todas as histórias narradas.

¹ Leitor implícito deve ser compreendido como uma abstração, decorrência do processo de leitura e resultante da própria estruturação textual. Distingue-se do leitor representado, que é um personagem, e também do leitor real, que interage diretamente com o texto.

Nessa instância, o procedimento consiste em interromper a narração para comentá-la, ou seja, é um processo metaficcional.

Outra característica significativa do romance é a presença do narrador em primeira pessoa. Mas, com exceção da narrativa *Se um viajante numa noite de inverno*, as demais não comentam a identidade desse "eu", possibilitando que o leitor assuma a perspectiva do narrador durante a leitura. Nessa primeira narrativa, ao descrever o espaço das ações, o narrador comenta: "o homem que vai e vem entre o bar e a cabine telefônica sou eu. Ou antes: o homem se chama 'eu', e você não sabe qualquer coisa a respeito dele" (p. 16). A discussão é colocada e a situação enfrentada pelo leitor assemelha-se à do Ciclope, na *Odisséia*, que enganado pelo truque de linguagem de Ulisses é cegado. Ao responder, Ulisses diz: "Ciclope, perguntaste meu glorioso nome; eu vou dizer-to; dá-me porém, o presente, como prometeste. Meu nome é Ninguém" (Homero, 1988). O intertexto é um alerta às armadilhas da leitura, é uma forma de provocar o distanciamento do leitor.

Por outro lado, os capítulos, como já foi dito, referem-se sempre a "você", mas ao contrário do que ocorre nas narrativas intercaladas, o pronome se refere indistintamente ao Leitor personagem e ao leitor real. A diferença entre os dois leitores é marcada pela ação efetiva do primeiro, enquanto ente ficcional, que pode ser seguida ou não pelo segundo, mas não vivida. O narrador dos capítulos é uma voz em terceira pessoa, mas não uma voz autoral, nem onisciente. O narrador não detém o conhecimento da narrativa e posiciona-se abertamente como comentarista das situações vividas pelo personagem Leitor.

O narrador dos capítulos se contrapõe aos narradores pessoais das narrativas intercaladas, embora também esses comentem as situações narradas. Os "eu" narradores detêm todo o conhecimento e demonstram uma grande preocupação em chamar a atenção para o ato da escritura, explicitando suas escolhas e suas motivações para a escrita, como mostra este exemplo:

"É minha imagem o que quero multiplicar. Não por narcisismo ou megalomania, como se poderia facilmente pensar; ao contrário, para esconder, no meio de todas essas ilusórias duplicações de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se. Se não temesse ser mal interpretado, não me oporia à idéia de reconstituir em minha casa um quarto inteiramente revestido de espelhos, de acordo com o projeto de Kircher, onde me veria caminhar no teto, de cabeça para baixo, e levantar vôo diretamente das profunduras do assoalho" (p. 154).

A estrutura metaficcional das narrativas intercaladas é um recurso que impede a identificação do leitor com o narrador, da mesma forma como os comentários e relatos das aventuras do Leitor personagem impedem que haja identificação com ele. Nessa medida, o texto adquire unida-

de em torno do propósito de criar um espaço determinado para o leitor, onde sua participação é ativa para a constituição do romance como tal. É o trabalho de leitor que efetivamente relaciona as partes aparentemente desconexas entre as narrativas apresentadas.

Relacionados à estruturação dos capítulos e ao papel dos narradores, convém situar o espaço e o tempo das narrativas. A narrativa que relata as aventuras do Leitor personagem e inter-relaciona as demais narrativas é ambientada nos círculos das livrarias e editoras e no meio universitário. O espaço inicial é o da livraria, mas o desejo de completar as leituras interrompidas leva aos demais contextos. Por causa dos textos são realizadas viagens intercontinentais, não só pelo Leitor, mas, principalmente, por Marana, o tradutor dos romances e suspeito de falsificar todos os textos iniciados pelo Leitor. O tradutor é perseguido por vários grupos que pelas mais diversas razões, referentes a questões de segurança nacional, interesses pessoais ou meras disputas acadêmicas, desejam tomar posse dos livros. Antagonista do Leitor, Marana atrai a personagem e incentiva-a a descobrir as relações estabelecidas entre os textos e ele. Contudo, é o desejo velado pela leitora Ludmilla que move as artimanhas de Marana, as aventuras do Leitor e estimula a criatividade do escritor Silas Flannery. Ludmilla concentra as virtudes e perdições da própria leitura, ao mesmo tempo em que sintetiza a motivação do ato de escrever. Ludmilla está sempre próxima e distante: em um momento ela esconde-se do Leitor, dando-lhe o telefone errado ou ocultando-se nos labirintos da universidade. O ambiente urbano por onde ela circula (cidade, a universidade, as livrarias) repentinamente assemelha-se aos montes afastados, para onde Silas Flannery retira-se para observá-la e escrever.

Os espaços das narrativas são os mais diversos: uma estação de trem (*Se um viajante numa noite de inverno*); uma cozinha (*Distanciando-se de Malbork*); uma vila à beira do mar (*Debruçado na borda escarpada*); uma cidade (*Sem temer a vertigem e o vento*); uma metrópole (*Olha para baixo na espessura das sombras*); um campus universitário onde não há pessoas para atender os telefonemas (*Em uma rede de linhas entrelaçadas*); uma organização criminosa (*Em uma rede de linhas entrecruzadas*); a casa de um pesquisador japonês (*Sobre o tapete das folhas iluminadas pela lua*); uma tribo latino-americana (*Em torno de uma fossa vazia*); alguma avenida (Perspectiva) de uma cidade (*Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?*). Apesar da diversidade de espaços, as narrativas se aproximam seja pela semelhança entre os narradores, pela forma realista de caracterizar os ambientes ou mesmo pela repetição de nomes e lugares. Contudo, antes de caracterizar a mesma autoria ou um mesmo falsificador (Marana), os textos problematizam a noção de narrativa-mestra ou de estrutura mítica subjacente a todas as narrativas, tal como foi proposta por alguns estudos estruturalistas (Eco, 1971).

O tempo da narrativa é pouco preciso tanto na história do Leitor, quanto nas histórias intercaladas. Mas é possível situá-lo no contexto do capitalismo industrial, com ampla utilização de computadores para os mais diversos trabalhos da produção dos livros: criação, revisão, tradução, falsificação. É o período em que já foi consolidada a supremacia tecnológica japonesa e cristalizado o estereótipo de sua falta de criatividade e de sua habilidade para copiar, como exemplifica o trecho abaixo:

"- Nestes vales pululam tipos estranhos - disse eu, para tentar tranquilizá-lo. - Não pense mais nesse livro, cavalheiro; não perdeu nada de importância, é uma falsificação, *made in Japan*. Para explorar fraudulentamente o sucesso alcançado por meus romances em todo o mundo, uma empresa japonesa difunde sem escrúpulos livros cuja capa leva meu nome, mas que são na realidade plágios de romances nipônicos pouco conhecidos; romances que, sem ter feito sucesso, terminam na lata do lixo." (p.184)

O tempo psicológico é praticamente inexistente, bem como a passagem do tempo: a aventura do Leitor pode ter levado uma semana, um mês ou alguns anos, não há preocupação em precisar essas medidas, mas sim o estágio histórico, como foi exemplificado.

Os principais assuntos do romance são o livro, o leitor e a leitura. São problematizadas a questão da autoria, da identidade do texto e do papel a ser desempenhado pelo leitor na construção da narrativa. Tais aspectos são discutidos tanto na narrativa do Leitor personagem, quanto nas narrativas intercaladas. Nessa medida, o romance é metaficcional, ou seja, se constitui como narrativa auto-reflexiva.

No primeiro capítulo do romance, o narrador, ao invés de apresentar a história do viajante (como seria esperado, por causa do título do livro), comenta os motivos pelos quais o leitor está lendo esse romance e não outro. Ao chegar na livraria, o Leitor personagem tem de passar por uma série de tipos de livros, catalogados não pelo gênero ou época, mas pela história sua de leitura como, p.e., "livros-que-há-muito-tempo-você-tem-intenção-de-ler", ou "livros-que-lhe-inspiram-de-repente-uma-curiosidade-frenética-e-pouco-justificável" (p. 11).

A escolha do livro é o ponto de partida da aventura literária vivida pelo Leitor, alguém que já não espera nada das pessoas, nem dos acontecimentos. A personagem se contrapõe àqueles que ainda esperam, das mesmas vivências, experiências extraordinárias, embora ainda conserve alguma expectativa em relação à leitura. O narrador comenta ironicamente: "a você, os riscos e os perigos: a desventura não há de ser grave" (p. 10). O livro escolhido é analisado em sua dimensão concreta, as folhas, a capa, o formato: "os prazeres da espátula de cortar papel são prazeres tácteis, acústicos, visuais (...). Para avançar na leitura, é necessário um gesto que

atinja a solidez material do livro para dar acesso à sua substância incorporada" (p. 43).

O livro é também referido indiretamente em todas as narrativas intercaladas, uma vez que os narradores estão compondo livros e, mais ainda, porque o ato da escrita é consciente e discutido abertamente com os leitores. Por outro lado, todas as narrativas intercaladas, que se constituem como livros para o Leitor personagem, são alvo da conspiração internacional de grupos que por vários motivos falsificam sistematicamente os romances, de forma que se torna impossível dizer quais são verdadeiros e quais não são.

A estrutura semelhante dos livros, observada pelo modo de apresentação dos ambientes, pela repetição dos nomes de personagens e de lugares e pela presença de um narrador em primeira pessoa, dá margem a três interpretações: por um lado, os livros podem ter sido falsificados pela mesma pessoa (Marana), que ao fazê-lo inevitavelmente personalizou os textos; outra possibilidade é pensar que alguns dos textos foram efetivamente traduzidos, mas a atividade de tradução se constituiu como re-criação, visto que não há total conversibilidade entre os vários níveis das línguas (fonético, morfológico, sintático e semântico). A terceira possibilidade de interpretação é de que todos os textos literários possuem uma matriz, uma estrutura subjacente que dá a idéia de familiaridade e unidade da literatura.

O texto permite claramente qualquer uma das interpretações relacionadas acima. Isso se deve ao fato de serem mostradas várias perspectivas, como os exemplos abaixo:

A) Falsificações com a marca do fraudador:

"(...) Hermes Marana sonhava com uma literatura que consistisse apenas em obras apócrifas, atribuições falsas, imitações, contrafações e pastiches. (...) Então, Marana não mais se sentiria abandonado por Ludmilla quando ela se absorvesse na leitura: entre o livro e ela se interporia a cada vez a sombra da mistificação, e ele, identificado com cada uma dessas mistificações, teria afirmado sua presença." (p. 152)

B) Tradução como re-criação:

"Ademais, o professor Uzzi-Tuzii estava ocupado em sua tradução como se não estivesse bem certo do encadeamento das palavras umas com as outras, voltando sobre cada período para rearranjar os fragmentos sintáticos, manipulando cuidadosamente as frases até que estivessem completamente amassadas, amarrotando-as, remendando-as, detendo-se a cada vocábulo para explicar os usos idiomáticos e as conotações, fazendo enquanto isso gestos envolventes para sugerir-me que me contentasse com equivalên-

cias aproximativas, interrompendo-me para anunciar as regras gramaticais, derivações etimológicas e citações dos clássicos." (p. 67)

C) Estrutura familiar que se repete:

"Antigamente, a narrativa só tinha duas maneiras de terminar: uma vez passadas suas provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último a que se remetem todas as narrativas comporta duas faces: o que há de continuidade na vida, o que há de inevitável na morte.

"Você pára um momento para refletir. Depois, com a rapidez de um relâmpago, decide: vai se casar com Ludmilla." (p. 242)

O livro é ainda referido no romance como objeto de análise crítica, único momento em que houve a possibilidade de manusear um volume por inteiro. No entanto, também aí a obra é dividida pelos estudantes que a partir dos fragmentos inferem hipóteses sobre o texto. Salta a idéia de que toda obra não é mais que um fragmento de uma obra maior, ou que uma parte qualquer pode revelar potencialmente toda a estrutura do texto. É, contudo, aí que reside a discussão sobre a particularidade de cada texto, pois, por mais que as estruturas se aproximem, nada se compara à leitura completa de cada um dos livros, o domínio das formas não substitui o conteúdo que estimula o leitor a dar sentido entre as partes.

Outro assunto abordado no romance é o papel do leitor. Quando, na primeira página do livro, o narrador diz "você vai começar o novo romance de Italo Calvino (...)" (p. 9), delinea-se um leitor representado, recurso que não é novidade na literatura, utilizado para chamar a atenção do leitor para a narrativa. A originalidade de Italo Calvino consiste em transformar esse leitor representado (portanto, personagem) em protagonista da narrativa, em principal personagem do romance. O que poderia ser utilizado como recurso para atrair a atenção sobre a leitura, passa a ser o procedimento modelo da narrativa. Mas é ao repetir exaustivamente o chamamento ao leitor e ao colocá-lo nas mais diversas situações que o artifício se revitaliza e volta a ser foco de atenção, determinando a distância crítica entre a personagem e o leitor real.

Ludmilla é uma leitora representada, porém sem a ambivalência do Leitor, pois o leitor não é chamado a seguir sua perspectiva. Além do mais, Ludmilla é uma mulher envolvida com sua leitura e muitas vezes inatingível ao Leitor, a Marana e ao escritor Flannery. A leitura apaixonada e frutiva de Ludmilla opõe-se à leitura fria e analítica de sua irmã Lotaria. Suas posições são extremas e, em si mesmas, não se constituem como modelos exemplares de leitura, senão se compreendidas como complementares de uma a outra. Ambas estão envolvidas com o processo de falsificação dos livros: Ludmilla é a leitora inspiradora do escritor Silas Flannery e amada por Marana, que se entrega às falsificações para chamar sua atenção e distanciar-la das leituras; Lotaria é estudante universitária e analisa compulsiva-

vamente estruturas e formas narrativas na tentativa de explicar a técnica literária – ela reaparece em Ataguitânia utilizando vários disfarces e vários pseudônimos, num país onde a técnica narrativa está completamente dominada, permitindo falsificar e refalsificar tudo, onde o conhecimento da literatura está contraditoriamente a serviço da opressão e a leitura é um ato subversivo.

Hermes Marana é também um leitor, embora de sua leitura o resultado seja sempre um novo texto, não um texto construído a partir de uma interação, mas um texto violado pela imaginação livre e dissociada dele. É relevante observar que a simbologia do nome Hermes, em sentido negativo, é relacionada à perversão intelectual (Chevalier, 1992). Contudo, a leitura da última mulher do sultão, filtrada pelas traduções de Marana, dá uma dimensão ambígua ao personagem, pois ele apresenta textos ao mesmo tempo contaminados e reparadores. As possíveis falsificações por ele operadas retiram dos textos sua essência libertadora e caracteristicamente questionadora, evitando a revolução no sultanado e pacificando a sultana.

A sultana é uma leitora especial, uma referência evidente à Scherazade, seja porque é a última mulher do sultão, seja pela exigência de livros a sua volta – os hipotextos dos textos por ela construídos para protelar sua morte? A recriação de Calvino é semelhante à Scherazade de *Quimera*, de John Barth. Escrito em 1972, o livro compõe-se de três histórias, a primeira denominada Dunyazadiada, ou seja, a aventura de Dunyazade, que conta a história de sua irmã Scherazade. A futura sultana é descrita como uma estudante universitária, Rainha da Festa da faculdade, oradora da turma, atleta destacada, possuidora de uma biblioteca particular com mil livros e a mais alta média na história do *campus*. Scherazade descobre que "a mágica está nas palavras – *Abracadabra*, *Abre-te Sésamo* e todas as outras – mas as palavras mágicas de uma história não têm magia na outra. A verdadeira mágica está em entender quais as palavras que funcionam, quando e para quê; o truque está em aprender o truque" (Barth, 1986). Na versão de *Se um viajante numa noite de inverno*, tal como na novela de Barth, a sultana é apresentada essencialmente como leitora, diferente da Scherazade de *As mil e uma noites*, que é, antes de tudo, uma grande contadora de histórias.

No romance, a figura do escritor aproxima-se do leitor, a partir da constatação da semelhança histórica entre as atividades. Na Idade Média, a função de copista é intermediária entre a de escritor, tradutor e leitor. Silas Flannery, o escritor, diante de um volume de *Crime e castigo*, de Dostoiévski detém sua tentação de copiar o texto por inteiro. O papel de leitor é elevado e anteposto às demais posições envolvendo a criação literária. O leitor retira-se da posição cômoda de recebedor último de uma obra sempre pronta.

Por último, há uma série de leitores denominados de primeiro leitor, segundo leitor, terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo leitores. Eles apresentam várias perspectivas sobre o ato de ler e complementam/multiplicam o personagem Leitor. As personagens lembram uma característica importante e negligenciada do Leitor, sua referência constante a um "você" leitor, que não coincide com ele. Eles marcam a particularidade de cada leitor, ainda que o modo de individuação se dê através do uso do numeral, um recurso que poderia ser usado ao infinito, não fosse a limitação de espaço da biblioteca onde ocorre o encontro das personagens. Por outro lado, a palavra Leitor transformada em substantivo próprio sinaliza uma característica plural do Leitor, sua capacidade de fazer várias leituras, de ser vários leitores.

A leitura, como o livro e o leitor, é outro aspecto exaustivamente abordado pelo romance. Já na primeira página do livro, este é o assunto comentado pelo narrador, que destaca as condições ambientais necessárias para haver leitura. No segundo capítulo, o narrador comenta os recursos utilizados pelo autor para chamar a atenção do leitor, como a repetição, mas a repetição pode ser efetivamente um erro de encadernação do volume e não uma opção estilística. São salientadas as características da leitura em voz alta e o tipo de leitura realizada por cada personagem, como já foi destacado.

A leitura de Irnério aponta para elementos geralmente desprezados pelos leitores, o livro enquanto objeto, seu tamanho, forma, tipo de papel, tudo que informa que o livro já é algo, independentemente do que é construído pela narrativa. Para Irnério, os livros são matéria bruta à espera de serem transformados em escultura. Na sua perspectiva, a constituição física do livro é muito importante, mas não poderia ser igualmente importante para o leitor, ou seja, o livro em si não é também matéria bruta onde vai se revelar a arte literária? Dessa leitura, o narrador passa a uma categoria ainda mais negligenciada, que é a leitura da própria pessoa. Uma leitura, segundo ele, não-linear e recíproca, na medida em que "cada um lê no outro sua história não escrita" (p. 149).

Nenhum outro capítulo focaliza tanto a leitura quanto o décimo primeiro. O encontro dos leitores com o Leitor desperta uma grande discussão sobre o que seja leitura. É o momento em que o Leitor decide o final que deve dar à sua história com Ludmilla, baseado na tradição literária, referida pelo sétimo leitor. O último capítulo revela que a solução para o destino do Leitor encerra o próprio romance. Ludmilla e o Leitor, já casados, absorvem-se em leituras paralelas: o Leitor está terminando de ler *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.

Se um viajante numa noite de inverno é um romance em que a participação do leitor é exigida e seu papel determinante para dar sentido aos fragmentos de narrativas é evidenciado freqüentemente pelo narrador. O

papel do leitor implícito não é de modo algum dissimulado, mas é preciso ter cuidado com os vários leitores representados no livro, de modo a não confundir a função do leitor implícito com a da personagem Leitor principalmente, pois é a ele que o narrador dirige-se, buscando a identificação do leitor.

A desfamiliarização da narrativa é obtida, em geral, através de dois processos neste romance. O primeiro consiste em apresentar um ambiente bastante familiar e comum e, a partir disso, evidenciar os detalhes que são esquecidos por estarem constantemente à vista. Um exemplo é a descrição do ambiente próprio para a leitura, salientado na primeira página do romance:

"Tome a posição mais confortável: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado ou de bruços. Em uma poltrona, um sofá, uma cadeira de balanço, uma espreguiçadeira, um pufe. Ou em uma rede, se acaso tiver uma." (p. 9)

Os objetos referidos, até pela variedade, são familiares ao leitor em geral. Porém, ao iniciar a leitura, o lugar é o que menos importa: o texto é o principal. O outro procedimento sistematicamente utilizado nas narrativas intercaladas consiste em apresentar os ambientes de modo preciso, ressaltando detalhes que se repetem de uma narrativa a outra, determinando a inter-relação entre os fragmentos aparentemente inconciliáveis. Um exemplo é a repetição do nome Ptkwo: região de plantio de centeio em *Distanciando-se de Malbork* e uma vila à beira-mar em *Debruçado na borda da escarpa*. As incoerências observadas pelo leitor é que o fazem desconfiar do que se revelará como rede de falsificações ligadas a Marana.

A indeterminação dos objetos presentes nas narrativas é consciente no romance. Essa característica é comentada pelo narrador, que exerce a função de alertar o leitor sobre as técnicas narrativas nas quais ele pode se envolver inconscientemente. Um exemplo é dado por *Se um viajante numa noite de inverno*:

"Uma fina poeira de carvão paira ainda no ar das estações, tantos anos depois que todas as linhas foram completamente eletrificadas, um romance que fala de trens e de estações não pode deixar de transmitir este cheiro de fumaça. Já há algumas páginas que você avança em sua leitura, seria tempo de lhe dizer claramente se esta estação onde eu descí de um trem atrasado é uma estação de hoje ou de outrora; mas não, as frases continuam a se mover no indeterminado, no cinzento, em uma espécie de terra de ninguém da experiência, reduzida a seu mínimo denominador comum." (p. 16)

Outro foco de indeterminação é formado pelo Leitor. O nome da personagem carrega do si mesmo uma série de determinações, definindo que sua descrição inicial limite-se ao senso comum, de acordo com uma tradição estabelecida pelos romances que configuram leitores repre-

sentados. Mas, ao assumir a função de protagonista do romance, as determinações já não são suficientes para determinar sua imagem, que é, contudo, dada a perceber principalmente através de suas ações.

A indeterminação é característica também das narrativas intercaladas, pois, ao contrário do que ocorre nos capítulos, elas não se relacionam entre si e não apresentam seu final. Os capítulos apresentam uma continuidade de assuntos, espaço, tempo e personagens, as determinações formadas são retificadas, abandonadas ou confirmadas: a indeterminação se relaciona com a estrutura de tema e horizonte e com os vazios. A indeterminação verificada nas narrativas intercaladas comporta um aspecto a mais, que é a inconclusão das ações narradas, situação que até poderia ser questionada (poderia ser tomada a atitude de admitir o fragmento de narrativa como a narrativa), mas que é enfatizada pelo narrador, mostrando sua importância.

O romance é pleno de vazios, assim como de indeterminações. Os vazios mais evidentes são determinados pelas rupturas das narrativas intercaladas e o início dos capítulos. Por outro lado, as narrativas intercaladas formam um conjunto de segmentos equivalentes. No espaço entre elas estão os vazios, onde o leitor exerce sua função de construtor da narrativa, e os capítulos, onde o leitor pode assumir a perspectiva do Leitor, cujo objetivo é também exercer um papel de leitor implícito, dando sentido aos livros que lê, embora seja um leitor representado.

Para descobrir as relações entre as narrativas, o leitor deve aceitar as pistas que elas mesmas contém (repetições, semelhanças estruturais, etc.) e a perspectiva do Leitor, ou seja, deve perceber que o limite de significações possíveis está contido no próprio texto. Colaboram para esse entendimento as determinações dos objetos e as referências que eles mantêm com o mundo e com a tradição literária. Apesar disso, o mundo narrado parece um pouco fantástico e isso resulta das raras referências históricas e temporais. A narrativa paira sobre um tempo que só reconhecemos como atual pela presença de computadores e aviões. Além disso, não há preocupação em mostrar o tempo em que se desenrolam os acontecimentos, as passagens de um lugar a outro não têm importância para o narrador. Num dos poucos trechos em que comenta sobre o tempo, ele diz:

"Voar é exatamente o contrário de viajar: o que você transpõe é uma descontinuidade, um espaço rompido, você desaparece no vazio, aceita não estar em nenhum lugar, durante um tempo que forma ele próprio uma espécie de vazio no tempo; logo reaparece num lugar e num momento sem relação com o lugar e o momento em que tinha desaparecido. Durante esse tempo, o que faz? Como ocupa sua ausência do mundo e a ausência do mundo em você? Lê (...)" (p. 197)

Essa noção de que a leitura provoca uma suspensão no tempo salienta indiretamente a idéia de narrativa-mestra. Uma vez colocada a possibilidade de que todas as leituras fossem na verdade uma leitura e de que todos os livros repetissem vagamente uma história já conhecida, a idéia de historicidade é abandonada e, com ela, a noção de passagem temporal. Por outro lado, esse contexto justifica a permanência da obra literária, ou seja, sua atemporalidade. No entanto, é através da leitura em seus vários níveis, e não de uma leitura parcial como exemplificam vários personagens do romance, que esse conceito se forma para o leitor. Ao contrário de outras posições sobre o livro, a leitura e o leitor, já bastante exemplificadas, a idéia de atemporalidade da literatura não é defendida, embora o romance sugira que as narrativas se repetem, principalmente no plano estrutural. A defesa da permanência da obra literária é um dado que só pode ser inferido na leitura. É nesse momento que o processo de leitura atinge algo além do realmente dito e que o texto se mostra positivamente incompleto, propiciando uma interação com o leitor.

O narrador regula o distanciamento entre o leitor e o texto, buscando chamar constantemente a atenção de quem lê para o papel crítico que deve desempenhar diante da narrativa. Não se espera do leitor implícito do romance uma atitude ingênua como a de Ludmilla nem pervertida como a de Lotaria.

Se um viajante numa noite de inverno é um romance que redimensiona o papel do leitor na literatura e valoriza a leitura, apesar das consequências nem sempre positivas do ato de ler. Lotaria não deixa de compor uma caricatura da leitura acadêmica, que acaba por transformar a literatura em algo que ela nunca é: em texto político, histórico, psicológico, etc., embora elementos de outros discursos possam estar presentes no texto literário. O romance defende claramente a dignidade da literatura como tal e o leitor como o responsável por essa tarefa.

A partir da posição crítica do leitor, a leitura é valorizada e a literatura alcança sua plenitude, pois o trabalho de interação do leitor transforma a matéria de escultura (para Irnério) em literatura. O leitor relaciona as partes e procura sua unidade como romance. Mas, felizmente, essa discussão séria sobre a literatura não se transforma em discurso político ou teórico. O livro mantém sua literariedade através da utilização hábil das técnicas literárias, enfatizadas pelo próprio narrador. As técnicas são incorporadas ao jogo em que o leitor é estimulado a participar, descobrindo sentidos e relacionando fragmentos.

BIBLIOGRAFIA

- BARTH, John. *Quimera*. São Paulo: Marco Zero, 1986. p. 10.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. 246 p.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1992. p. 487-8.
- ECO, Umberto. "A poética da obra aberta". In: *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 37-66.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 108.
- ISER, Wolfgang. "Indeterminação e reação do leitor na prosa de ficção". Trad. Celia Doris Becker. (Banco de textos do CPL - PUCRS)
- _____. "A interação do texto com o leitor". Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- _____. "O processo de leitura - uma abordagem fenomenológica". (Banco de textos do CPL - PUCRS)