

# ITALO CALVINO E A ESPECIFICIDADE DO FICCIONAL

Patrícia da Silva Cardoso \*

**A** bordar as relações entre literatura e história hoje é algo nos limites de tornar-se repetitivo, tamanho o volume de trabalhos críticos a envolver a questão. Muitos teóricos parecem satisfeitos com a afirmação de que as duas estejam ligadas por uma natureza comum, do discurso que visa a construir o real, não reproduzi-lo. E essa ligação assim tão direta tem sido identificada como uma concepção moderna – ou pós-moderna – das formas narrativas. Nada de se falar em especificidade, termo assustador, que ameaça a desconstrução em que estamos mergulhados.

Talvez porque nos preocupemos com a moda, aceitemos pacificamente a idéia de que de fato não há motivos para pensarmos essas relações em termos, se não de oposições, ao menos de diferenças suficientemente significativas para que se constituam campos de análise distintos.

Em seu citadíssimo *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon faz várias considerações que servem perfeitamente como demonstrações dessa tendência. Entre elas encontra-se a que se segue:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que cons-

\* Universidade Federal do Paraná

tituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado.<sup>1</sup>

Pela maneira como a teórica constrói seu argumento, somos levados a fazer uma imagem da ficção como discurso exclusivamente voltado ao passado, o que é sem dúvida uma redução nas possibilidades da narrativa ficcional. Em outros pontos da mesma obra, Hutcheon aponta como falha da literatura moderna a abordagem acrítica do passado.<sup>2</sup>

Curiosamente, é nesse contexto de paz entre narrativas – ou ao menos de busca frenética da suspensão das diferenças – que lemos as reivindicações de Pierre Bourdieu sobre como deve ser feita a leitura crítica de textos literários. No início de *As regras da arte*, ele diz:

E são incontáveis aqueles que proíbem à sociologia todo contato profanador com a obra de arte. É preciso citar Gadamer, que coloca no ponto de partida de “sua arte de compreender” um postulado de incompreensibilidade ou, pelo menos, de inexplicabilidade [...]. Não discutirei esse postulado (aliás, ele permite discussão?). Perguntarei apenas por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber; de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, sua transcendência?<sup>3</sup>

Para Bourdieu, seria redutor afirmar a irredutibilidade da arte, escamoteando seu caráter de produto social. Em suas palavras podemos sentir a pressão de uma visão racional – científica, como diz o sociólogo – sobre o que seria uma visão “subjéctiva” na composição da crítica da obra de arte. Parece que, mesmo imbuídos do espírito moderno, encontramos ainda na antiquíssima

1 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 122.

2 Como exemplo dessa busca de igualdade através de uma mal disfarçada redução de uma narrativa à outra, temos: “Quando Eliot recordou Dante ou Virgílio em *The waste land*, podia-se pressentir, por trás desse reflexo fragmentado, uma espécie de ansioso apelo à continuidade. É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna.” HUTCHEON, *op. cit.*, p. 28.

3 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 12.

discussão sobre engajamento e alienação na abordagem da arte. O tom ressentido-melancólico de Bourdieu faz parecer que o lado “alienado” é hegemônico e tem um poder tal que sequer em pensamento seja permitida uma leitura racional da arte. Insistir em afirmar o contrário poderia inverter a situação, assumindo estas considerações esse tom que, particularmente, considero um tanto exagerado.

Mas é praticamente impossível não deixar de levar em conta as palavras de Bourdieu como exemplares de uma reação comum quando se busca uma maneira de compreender o fazer artístico que se fundamente essencialmente – e não exclusivamente – na peculiaridade da comunicação entre obra de arte e público. Essa reação subjaz no argumento de que, longe de ser a abordagem sociológica – tal como praticada por Bourdieu na obra em questão – uma fuga dos verdadeiros interesses da arte, é, antes, uma forma de ampliar, ou prolongar, o gosto do público. Nesse sentido, justifica Bourdieu:

Na realidade, compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que aí se joga, dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram não é oferecer sacrifícios ao prazer de reduzir ou de destruir [...]. É simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são.<sup>4</sup>

A justificativa não é de todo satisfatória, porque deixa a impressão de que a utilização dos mecanismos próprios à literatura para explicá-la, assim explicando o mundo do qual ela é parte, é insuficiente. As palavras de Bourdieu sugerem que o estudo literário carece do fundamental para que se possa “olhar as coisas de frente e vê-las como são”: espírito científico. Sem ele, o crítico estaria condenado a divagar sobre generalidades pouco ou nada importantes para que a obra literária se configure como mais um elemento a serviço da detecção exata do comportamento social do ser humano.

O amor pela arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se baseado em seu objeto. [...] É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer

4 BOURDIEU, *op. cit.*, p. 15.

que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento.<sup>5</sup>

E esse espírito científico, é bom que se reafirme, parece estar definitivamente fora do alcance da literatura, de sua natureza. Considerar cientificamente as motivações que fazem surgir a obra equivale a proceder a uma inspeção de fundo sociológico.

Tanto as considerações de Bourdieu quanto as daqueles que crêem serem história e literatura produtos análogos, intercambiáveis, dão-nos a sensação de estar em vigor uma recusa à compreensão do espaço ficcional como legitimamente autônomo. Se para Bourdieu interessa ver as estruturas sociais em funcionamento através da obra literária – ainda que para chegar a esse ponto ele dê muitas voltas –, para os defensores da aproximação coincidente entre literatura e história interessa ver como os mecanismos literários podem ser úteis na reelaboração da imagem carregada pela história até agora. Em nenhum desses casos de abordagem pode-se dizer que à literatura seja reservada qualquer autonomia de comportamento. Para Bourdieu, a tentativa de afirmação de autonomia liga-se à tal alienação – ainda que ele evite o termo. Para os pós-modernos, afastar-se a literatura ficcional de uma visão crítica da história representa, no mínimo, um retrocesso.<sup>6</sup>

E o resultado desses esforços de “despersonalização”, pelo menos no que se refere ao âmbito acadêmico, parece ter sido positivo. Antonio Candido, em uma conferência proferida há 12 anos, lembrava a dificuldade de convencer os alunos a lerem o romance antes de se inteirarem de todas as palavras da crítica. A seu respeito, responsáveis pela filiação da obra a alguma corrente sociológica, política, filosófica, ideológica etc. E seriam muitos os que viriam em busca de orientação com uma opinião crítica totalmente formada acerca de um romance ou de um autor sem contudo terem lido a obra propriamente dita.<sup>7</sup>

A crítica literária vem, em larga escala, reforçando a idéia de que a obra não tem nela mesma nada que valha a atenção do leitor – talvez na esperança de buscar para si um papel de importância, uma vez que caberia ao crítico abrir as portas do significado da obra ao público leitor não especializado.

5 BOURDIEU, *op. cit.*, p. 15.

6 Também em Hutcheon há uma recusa bastante significativa à afirmação de uma autonomia do literário. Segundo ela, a tradição aristotélica, que distinguia história de literatura, colocando esta última como superior àquela, foi responsável pela marginalização da literatura. Ver HUTCHEON, *op. cit.*, p. 145.

7 Conferência proferida na II Semana de Letras do Instituto de Estudos da Linguagem, realizada na Unicamp em maio de 1985.

O romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, evidencia, entre outras coisas, essa situação quase esdrúxula em que se encontra o romance: a ele é atribuída uma série de papéis, menos aquele que poderia ser o seu papel original, de contar uma história, que prende o leitor à narrativa de maneira irreversível. O ponto de partida de *Se um viajante numa noite de inverno* pode ser esse: evidenciar o desprestigiado papel reservado ao romance pelo homem contemporâneo – nem mesmo de coadjuvante, mas de figurante. Isso fica claro nas recomendações feitas ao Leitor pelo narrador-personagem. Recomendações que sublinhariam a dificuldade da entrega à leitura, pois incluem a posição ideal para leitura, os esforços que ela exige – como concentração e desligamento do mundo. Ao mesmo tempo, o ritual que antecede a leitura dá a ela um caráter de atividade especial, não corriqueira, tendendo a indicar que a situação de desprestígio pode ser passageira, o que se confirmará através da trajetória do Leitor.

O Leitor é facilmente identificável como comum, não especializado, ainda que com alguns tiques: mesmo não esperando nada de particular daquele livro particular, simplesmente por não esperar nada de coisa alguma, ele, segundo o narrador-personagem, “crê poder permitir-se o prazer juvenil da expectativa ao menos em um setor bem circunscrito como esse dos livros”.<sup>8</sup>

É importante notar que a expectativa dirigida ao que ele irá encontrar no livro é caracterizada como juvenil, o que daria à relação com a leitura um quê de falta de seriedade. No trecho também aparece a dissociação entre a matéria da narrativa e a vida real do Leitor, que, associada à expectativa juvenil, reforça a imagem de leitor comum, que não busca grandes reflexões na leitura, mas um refúgio da realidade cotidiana. Mas a marca principal desse Leitor é mesmo a pouca disposição para deixar-se levar pela narrativa, ignorante dos caminhos que ela segue. A primeira interrupção sofrida pela narrativa é assim comentada pelo narrador-personagem:

[...] o que mais te exaspera é te encontrares à mercê do acaso, do aleatório, da probabilidade. [...] A paixão que te possui nesse caso é a impaciência em apagar os efeitos perturbadores do arbitrário ou da distração, em restabelecer os acontecimentos no seu curso regular.<sup>9</sup>

8 CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 10.

9 *Ibid.*, p. 35.

Completando o perfil do Leitor, há sua expectativa, não em relação a uma possível surpresa sobre qual seja o estilo empregado pelo autor, mas em ver confirmado o que o Leitor crê que seja esse estilo. A partir daí, a obra o desafia a mudar sua concepção de romance, através da mudança de sua relação com a narrativa.

O primeiro desapontamento do Leitor – em relação à presença do autor na narrativa, marcada por seu estilo – é também a primeira manifestação da autonomia da narrativa, que não precisa obedecer a nenhum padrão:

Quanto mais prossegues a leitura mais te apercebes de que o livro se deixa ler independentemente daquilo que esperavas do autor. É o livro em si que atíça tua curiosidade, e, no fim das contas, bem preferes que seja assim. Bem preferes te encontrar diante de alguma coisa que ainda não sabes bem o que seja.<sup>10</sup>

É importante frisar que se trata de um Leitor comum, pois apenas nessa condição ele ainda está aberto a mudanças, não tendo se cristalizado completamente sua visão do que deva ser o romance como gênero.

É basicamente em torno dos elementos utilizados na caracterização do Leitor que a narrativa irá girar: leitor, narrativa, leitura, autor, livro. Fazendo variar o papel desses elementos para cada um dos personagens – não uma, mas inúmeras vezes – Calvino elaborará a grande mudança do romance *Se um viajante...*, que não é outra senão a do próprio papel desempenhado pelo gênero romance. De narrativa padronizada, submetida a uma série de leis “externas” – cuja presença se faz sentir pelas reações dos personagens diante das narrativas pela metade às quais eles são expostos –, o romance vai pouco a pouco se firmando como narrativa simplesmente, que, uma vez iniciada, para satisfazer o leitor precisa de um desfecho, um desfecho qualquer, ao qual se pode chegar por qualquer caminho – daí a série tão variada de narrativas encadeadas. Calvino refere-se à função dessa forma de composição como sendo a de “dar a essência do romanesco concentrando-a em dez incílios de romance, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum”.<sup>11</sup>

O retorno ao papel original da narrativa romanesca fica evidenciado pelo fato de que, em meio a tantas mudanças nos conceitos que formam esse gênero, o desejo do Leitor de ter acesso à totalidade das narrativas a que é exposto é o

10 CALVINO, *Se um viajante...*, p. 15.

11 *Id.*, *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

único elemento que permanece. Não só permanece como tende a aumentar, a se intensificar ao longo do romance, a ponto de tornar-se mesmo o motor de toda a narrativa de *Se um viajante...*

O fato é que o Leitor, inicialmente tão preocupado com a manutenção de sua visão de romance, não só se vê diante dessa “nova” visão, como passa a viver de acordo com ela. É bastante evidente a mudança se pensarmos que o mesmo Leitor estabelece, no início do romance, uma separação clara entre vida e literatura e, no fim, deixa-se enredar a tal ponto pelas histórias inacabadas que, perseguindo seu desfecho, passa a vivê-las. Esse movimento do Leitor é acompanhado pela crescente importância da literatura – entendida como narrativa ficcional – no universo de *Se um viajante...* A estranha confusão de narrativas que vão dando uma na outra explica-se como um complô internacional cuja motivação é ao mesmo tempo de caráter pessoal – o ciúme de Marana – e ideológico – as atividades terroristas envolvendo, no mínimo, dois países, a Ataguítânia e a Hircânia.

É evidente o choque causado pelo confronto dessa situação privilegiada em que o autor inscreve a literatura e nossa experiência real, em que um certo utilitarismo – baseado em premissas muito superficialmente ligadas à literatura – orienta o fazer e o pensar ficcionais. Mas é também importante notar que a reversão da situação só é conseguida pela intensificação desse que chamei de o papel original da literatura, identificável talvez com o tão problemático conceito de autonomia: contar uma história.

Levando em conta esse aspecto, *Se um viajante...* pode ser visto como tomada de posição contrária a toda interpretação da literatura que não coloque em primeiro lugar esse papel original. O romance pode ser visto como um exercício – através de sua tessitura, da maneira como é composto – dessa visão do autor, presente, por exemplo, em *Por que ler os clássicos*. Na conclusão do ensaio de mesmo nome, Calvino diz o seguinte:

Agora deveria reescrever todo o artigo, deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos [...]. Depois deveria reescrevê-lo ainda uma vez para que não se pense que os clássicos devem ser lidos porque “servem” para alguma coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor que não ler os clássicos. E se alguém objetar que não vale a pena tanto esforço, citarei Cioran [...]: “Enquanto era preparada a cicuta, Sócrates estava aprendendo uma ária com a flauta. ‘Para que lhe servirá?’, perguntaram-lhe. ‘Para aprender esta ária antes de morrer’.”<sup>12</sup>

12 CALVINO, *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 16.

Por essas e por outras é possível dizer que Calvino segue um pouco na contramão, uma vez que seu romance constitui-se num afirmar e reafirmar tanto o poder da ficção como produto autônomo quanto a falência da crítica acadêmica, altamente especializada. Sua atitude pode, de alguma maneira, ser chamada de visionária, porque voltada à recuperação de uma relação entre leitor e narrativa praticamente impossível de ser atingida. Para os leitores de hoje, mesmo os não especializados, é fundamental que o conteúdo do romance seja útil. Não haveria maiores problemas com essa prioridade se a idéia de utilidade não estivesse tão atrelada a fatores alheios ao papel original da literatura.

Quando se toca na questão da utilidade, direta ou indiretamente é mobilizada a questão do romance como gênero realista, ou como veículo da verdade. Para incidir sem deformações na vida do Leitor, para ser útil, é necessário que a narrativa seja não apenas verossímil, mas verista. Em *Se um viajante...* o personagem Marana põe em cena uma visão bem diversa. Para ele o valor da literatura está exatamente naquilo que Platão considera seu problema. Falando sobre Marana, o escritor Flannery dirá:

[...] segundo ele, a literatura só vale por seu poder de mistificação e só na mistificação encontra sua verdade: uma falsificação, enquanto mistificação de uma mistificação, era, em suma, uma verdade elevada à segunda potência.<sup>13</sup>

Para Marana importa afastar o romance dessa carga de realidade, de verdade. Esse afastamento não deve restringir-se ao texto, mas estender-se à figura do autor:

Como fazer para desviá-la [Ludmilla] disso, não dos autores, mas da função de autor, da idéia de que atrás de cada livro há alguém que garante a verdade deste mundo de fantasmas e de ficções, pela única razão de que ele aí investiu sua verdade própria, de que ele se identificou com essa construção de palavras? Desde sempre, primeiro simplesmente porque seu gosto e talento assim o impeliavam, [...] Hermes Marana sonhava com uma literatura que consistisse apenas em apócrifos, atribuições falsas, contrafações e pastiches.<sup>14</sup>

13 CALVINO, *Se um viajante...*, p. 218.

14 *Ibid.*, p. 191.



E a intenção por trás disso seria justamente minar a relação do leitor com o texto – através da perda da confiança não na matéria narrada, mas na voz narrativa – de forma que apenas na sua superfície ela permanecesse igual, mas em seu nível mais profundo se operasse uma mudança irreversível.

A crença na força autônoma da narrativa que se percebe em *Se um viajante...* só encontra paralelo no texto de Benjamin sobre o narrador. Também Benjamin mostra-se preocupado com a perda de uma função original da narrativa que teria atingido o romance. Voltado à informação, o romance não mais daria conta da comunicação:

Cada manhã recebemos notícia de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.<sup>15</sup>

Em *Se um viajante...* Calvino indiretamente apresenta uma solução para o problema apontado por Benjamin, uma vez que constrói esse romance de forma que fique absolutamente em segundo plano qualquer conteúdo voltado à informação. Fica claro para nós, leitores, que não há nenhuma relação direta entre vida real e narrativa no romance. Idéia sempre reforçada pelos muitos trechos em que se lembra ao leitor que se trata de uma narrativa, com todas as suas particularidades, cujos atributos não são os de substituir nossa experiência real, mas sim os de se constituir como experiência – da leitura – válida. O leitor pode muito bem penetrar nessa narrativa, mas ela não será menos narrativa – menos ficção – por causa disso. Essa é a função de trechos como o seguinte:

Alguém olha através dos vidros embaçados, abre a porta envidraçada do bar, tudo está brumoso em seu interior, como visto através dos olhos de um míope ou através de olhos irritados por um cisco. São as páginas do livro que estão embaçadas, como os vidros das janelas de um velho trem; sobre as frases é que pousa a nuvem de fumaça.<sup>16</sup>

15 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Mágica e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 203.

16 CALVINO, *Se um viajante...*, p. 17.

É interessante notar que a narrativa, ao mesmo tempo que proporciona ao leitor a exata sensação do embaçamento, reforça que se trata de uma sensação mediada pela leitura, o que o impede de passar por um processo de alheamento da sua realidade de leitor enquanto lê. Mais adiante, a primeira frase de um dos romances – *Em uma rede de linhas entrelaçadas* – dentro de *Se um viajante...* corresponde ao seguinte: “A primeira sensação que esse livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço o telefone tocar, e digo ‘deveria’, porque duvido que palavras escritas possam dar uma idéia disso, mesmo parcial.”<sup>17</sup>

Outro ponto de contato entre o texto de Benjamin e o de Calvino pode ser percebido na preocupação do primeiro com a absoluta solidão a que está entregue o leitor de romance, contrastante com o ambiente de troca de experiências criado pela narrativa tradicional. Em *Se um viajante...* é o gosto pela leitura que aproxima Leitor e Leitora. Tanto é que dirá o narrador-personagem:

E então está dito. Que se estabeleça entre Leitor e Leitora, por intermédio do livro, uma solidariedade, uma cumplicidade, um laço [...].<sup>18</sup>

E a conquista amorosa passa pela busca de adequação ao padrão literário da Leitora, que motiva o Leitor a deixar de lado suas convicções. Em certo trecho, temos a seguinte observação do personagem-narrador, dirigida ao Leitor:

[...] assalta-te o temor de ter passado também “para o outro lado”, de ter perdido esta privilegiada relação com o livro que é só aquela de leitor.<sup>19</sup>

Essa assunção de que a relação não especializada com o livro é a ideal é fruto da influência da visão de literatura da Leitora.

Há ainda muitas possibilidades de leitura para esse romance. Mas no ponto em que nos encontramos ir além equivaleria a desmanchar o belo trabalho de Calvino, que aqui eu interpretei como voltado à afirmação da superioridade da narrativa ficcional sobre a crítica. Assim, o melhor é terminar com algumas palavras do próprio romance, extraídas do diário de Silas Flannery:

17 CALVINO, *Se um viajante...*, p. 159. São muitos os exemplos desse tipo de construção no romance. Entre eles estão os encontrados nas páginas 197, 199, 272 e 273.

18 *Ibid.*, p. 40.

19 *Ibid.*, p. 137.

O estilo, o gosto, a filosofia, a subjetividade, a formação cultural, e o vivido, a psicologia, o talento, as artes do ofício: todos os elementos que fazem com que o que eu escrevo seja reconhecível, me parecem uma jaula que restringe minhas possibilidades. Se eu fosse apenas uma mão, uma mão cortada que pegasse uma pena e começasse a escrever... Mas o que faria essa mão se mover? A multidão anônima? O espírito dos tempos? O inconsciente coletivo? Não sei. Não é para me tornar o porta-voz de qualquer coisa definida que eu quereria me anular a mim mesmo. Somente para transmitir o escrevível que espera ser escrito, o narrável, que não é narrado por ninguém.<sup>20</sup>

## RESUMO

A tendência dominante das abordagens “científicas” da literatura é posta em discussão através de uma leitura do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.

*Palavras-chave: literatura e história, Italo Calvino, romance contemporâneo.*

## ABSTRACT

The predominance of “scientific” approaches to literature is discussed through a study of Italo Calvino’s *Se um viajante numa noite de inverno*.

*Key words: literature and history, Italo Calvino, contemporary novel.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. 3. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>20</sup> CALVINO, *Se um viajante...*, p. 207.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.