



Sobre um hiper-romance ou a estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino

Tatiane Aparecida da Silva Severino* e Roberta Barni

Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, Universidade de São Paulo, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-010, São Paulo, São Paulo, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: tatiane_severino@yahoo.com.br

RESUMO. O romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) encerra a produção ficcional de Italo Calvino da década de 1970, composta ainda por *As cidades invisíveis* (1972) e *O castelo dos destinos cruzados* (1973). Esses livros são resultantes de um intenso trabalho de pesquisa, com o qual Calvino busca e testa novas formas e materiais para composição literária, impactando notadamente a organização narrativa. A pesquisa objetivou estudar a estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, buscando compreender como se dá a interação entre os diferentes níveis narrativos da obra. Para tanto foram realizadas análises descritivas desta e os dados obtidos foram estudados à luz do conceito de *mise en abyme*, reportados por Rita (2014), e das reflexões acerca dos pronomes pessoais no romance, expostas por Butor (1977) e Cacciatori (1990). Verificou-se que a estrutura narrativa divide-se em dois níveis distintos: romance-moldura e microrromances, que, por sua vez, se entrelaçam. Além disso, notou-se o emprego do recurso da *mise en abyme*, tanto no nível enunciativo quanto do enunciado, instaurando a relação especular. Concluiu-se que esses elementos são responsáveis pela articulação dos dois planos narrativos e pela organicidade da estrutura modular do romance.

Palavras-chave: literatura italiana, século XX, estrutura modular, *mise en abyme*.

About a hypernovel or the narrative structure of *If on a winter's night a traveler*, by Italo Calvino

ABSTRACT. The novel *If on a winter's night a traveler* (1979) closes Italo Calvino's fictional production of the 1970s; the decade also comprises *Invisible cities* (1972) and *The castle of crossed destinies* (1973). These books are the result of intense research work, or rather, Calvino searches for and tests new ways and materials for literary composition, notoriously affecting the narrative organization. Current research studies the narrative structure of *If on a winter's night a traveler*, and tries to understand how interaction occurs among the different narrative levels of the work. A descriptive analysis of the work has been carried out, and the obtained data were studied from the view of the *mise en abyme* concept, reported by Rita (2014), and the reflections towards personal pronouns in the novel, exposed by Butor (1977) and Cacciatori (1990). It has been verified that the narrative structure is divided into two distinct levels: novel-frame and micro novels, which, in their turn, get entwined. Additionally, the employment of the *mise en abyme* resource was noted either at the enunciation level or within the enunciation itself, restoring the speculating relation. Results show that these elements cause the articulation of two narrative levels and the modular organic structure of the novel.

Keywords: italian literature, 20th century, modular structure, *mise en abyme*.

Introdução

O romance *Se um viajante numa noite de inverno*¹, publicado em 1979, encerra a produção ficcional de Italo Calvino ao longo da década de 1970, que compreende outras duas obras: *As cidades invisíveis* (1972) e *O castelo dos destinos cruzados* (1973). Esses livros são o resultado de um intenso trabalho de pesquisa e de experimentação, com o qual Calvino busca e testa novas formas e materiais para composição literária, impactando notoriamente a estrutura narrativa. É um período marcado por

experimentos narrativos que apresentam características em comum: estrutura modular, uso do jogo combinatório, autorreflexão e reescritura.

A estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*

O livro *Se um viajante numa noite de inverno* pode ser definido como um hiper-romance² — um romance que contém outros romances. Como as demais obras ficcionais calvinianas da década de

¹ Optamos por utilizar os títulos em português das obras que foram traduzidas no Brasil, seguidos, na primeira menção ao longo do artigo, do ano da primeira edição do texto original, visando assim, contextualizar o período tratado. Em 'Referências' elencamos as edições das obras utilizadas neste trabalho.

² O termo 'hiper-romance' é utilizado aqui para designar o texto calviniano analisado; 'romance-moldura' se refere à narrativa que se desenrola ao longo dos capítulos do hiper-romance e, finalmente, o termo 'microrromance' é utilizado para designar os dez 'romances' cuja leitura o protagonista inicia ao longo do romance-moldura.

1970, apresenta uma estrutura modular, composta por dois níveis narrativos distintos: um romance-moldura (1º nível), no qual se inserem dez microrromances (2º nível). Trata-se da história de um Leitor — substantivo que designa uma personagem, mas também uma função³ — que, ao longo do romance-moldura, inicia e tenta prosseguir a leitura de um livro. Essa leitura, que ele jamais logrará terminar, o levará, no entanto, a ler dez romances diferentes. Cada livro iniciado se interrompe por diferentes motivos e, assim, nunca é completamente lido. Em suas idas e vindas à livraria, o nosso Leitor conhece a Leitora, pela qual se apaixonou à primeira vista.

A narrativa do romance-moldura e as demais narrativas encerradas nos microrromances são variantes de um mesmo tema, à maneira dos *Exercícios de estilo* (1947) de Raymond Queneau. Calvino impõe a si próprio desdobrar-se em dez escritores diferentes, criando dez romances não apenas diversos entre si, mas diferentes também de tudo que o autor havia publicado até então. Em cada um deles e também no romance-moldura, o autor explora a mesma situação romanesca convencional:

[...] uma personagem masculina que narra na primeira pessoa se vê assumindo um papel que não é o seu, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos a envolvem sem dar-lhe escapatória (CALVINO, 2005, p. 270-271).

Como já mencionado, o hiper-romance se desdobra em dois níveis narrativos distintos: o romance-moldura e os microrromances. São, ao todo, dez microrromances, os quais se intercalam com os capítulos do romance-moldura da seguinte maneira: em sentido horário, capítulo I — *Se um viajante numa noite de inverno*; capítulo II — *Fora do povoado de Malbork* etc. Somente os capítulos XI e XII do romance-moldura não são intermediados por um microrromance, como se pode notar na Figura 1.

O enredo criado por Calvino é de fundamental importância para a organicidade do hiper-romance, pois sua estrutura mimetiza as idas e vindas do Leitor para dar continuidade à sua leitura. A cada capítulo do romance-moldura abre-se um novo livro, sempre com a promessa de que virá a ser o livro esperado, dotado de começo, meio e fim. O Leitor não hesita em iniciar cada leitura, mas em poucas páginas acaba descobrindo que a obra que começou a ler não é o que esperava; pior do que isso,

sua frustração aumenta à medida que mais um livro se lhe revela incompleto. Essa reiteração de busca-leitura-interrupção pontua o ritmo da narrativa e engendra a estrutura modular do hiper-romance.

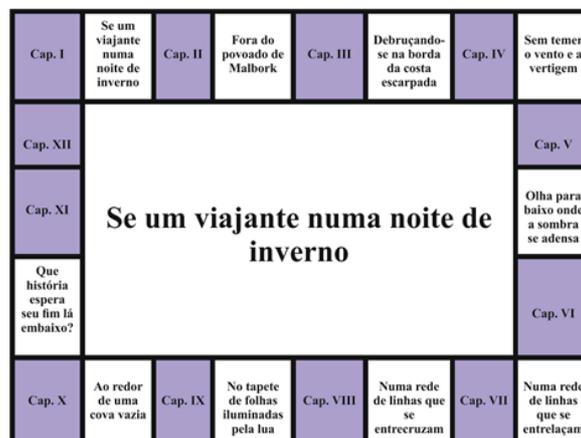


Figura 1. Organização da obra.

Outro dado relevante para a articulação do hiper-romance é que os microrromances não são combinados de forma aleatória com os capítulos do romance-moldura. Pelo contrário, a inserção a certa altura da sequência sempre corresponde à satisfação de um desejo de Ludmilla — a Leitora, personagem do romance-moldura —, expresso no capítulo anterior da moldura. Essa combinação dos pedidos da Leitora, explicitados nos capítulos do romance-moldura, com a satisfação de cada um deles no capítulo subsequente também concorre para dar ritmo e andamento ao hiper-romance. Segundo Segre (1984, p. 138, tradução nossa), “[...] obtém-se, portanto, um ritmo de pedidos e satisfações, no qual cada satisfação provoca um novo pedido”⁴. Esse é um dos recursos que o autor utiliza para melhor articular os dois planos narrativos e dar maior organicidade à estrutura modular do romance. Outro recurso utilizado é a *mise en abyme*.

A *mise en abyme* em *Se um viajante numa noite de inverno*

Mise en abyme é um termo técnico que surgiu no campo dos estudos heráldicos, no qual designa “[...] o fenômeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro” (RITA, 2014). Esse conceito foi, então, transferido para a análise literária e as artes plásticas em geral por André Gide, que o empregou “[...] para se referir [à] visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerida pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas)” (RITA, 2014).

³ Na obra há um jogo criado pelo autor em torno desse Leitor, que pode ser visto tanto como indivíduo quanto como representante de uma categoria de pessoas. Nesse momento, será considerado apenas o indivíduo. Cabe ressaltar que ‘Leitor’ (com letra maiúscula) refere-se à personagem, ao passo que ‘leitor’ diz respeito à pessoa empírica que lê o hiper-romance.

⁴ “[...] si ottiene dunque un ritmo di richieste e di soddisfacenti, in cui ogni soddisfazione provoca una nuova richiesta”.

Ainda de acordo com Annabela Rita (2014), em âmbito literário, *mise en abyme* consiste no processo de reduplicação especular e na reflexividade literária. Esse procedimento pode se dar de diversas maneiras e apresentar diferentes graus em seus resultados. Rita (2014) afirma que a modalidade mais simples de *mise en abyme* é aquela mantida no nível do enunciado, ou seja, a narrativa é sinteticamente representada em determinado ponto de seu curso. Outra modalidade, mais elaborada, apresenta-se quando o nível da enunciação é projetado no interior da representação, ou seja, a instância enunciativa é configurada em pleno ato enunciativo. Segundo a estudiosa:

[...] mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos (RITA, 2014).

Examinando essa conceituação, não se pode desconsiderar a presença da *mise en abyme* e sua importância para a construção narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*. Nesse romance, essa modalidade aparece em seus diversos graus, inclusive no mais complexo deles — aquele que abrange tanto o nível da enunciação quanto o do enunciado⁵. Exemplos de modulação mais simples da *mise en abyme* nessa obra são, entre diversas passagens, o diário de Silas Flannery (capítulo oitavo do romance-moldura), no qual encontramos a síntese do hiper-romance, e, ainda, o emblema cunhado por Irnerio, o não-leitor, que cria esculturas com livros, as quais, por sua vez, viram catálogos (outros livros) que servem de matéria-prima para outras esculturas. Temos aí, pois, a imagem da reprodução do todo (esculturas) por uma de suas partes (livro) e vice-versa.

Além disso, o todo aparece representado por suas partes em cada um dos microrromances, já que tanto o romance-moldura quanto os microrromances são criados em torno de uma mesma situação romanesca. Ademais, eles são metarromances (autorreflexivos) e apresentam em seu interior relações triangulares — que correspondem, em sua maioria, a triângulos amorosos ou a possíveis triângulos amorosos — responsáveis pelo desdobramento da trama. Diante de tais evidências,

consideramos que os microrromances reproduzem a estrutura do romance-moldura e vice-versa.

A seguir, apresentamos o esquema elaborado para mostrar a estrutura do hiper-romance, que se revela uma reduplicação de romances (Figura 2). Nele, pode-se notar com clareza que o fato de o hiper-romance englobar dez romances que o espelham cria uma estrutura especular que, realmente, proporciona a ideia de ‘cair no abismo’, tradução literal de *mise en abyme*. Se atentarmos para os títulos dos microrromances, para a progressão sintática que sua leitura sequencial forma e, concomitantemente, observarmos o esquema exposto, poderemos perceber que nossa visão é a mesma visão que teria o ‘viajante’, sujeito desse parágrafo formado pelos títulos dos microrromances. Isto é, assim como a personagem ‘viajante’, estaríamos olhando para um ponto fixo no abismo, o ponto mais fundo de nosso esquema, que corresponde — com toda probabilidade, efeito intencional — ao título do último microrromance: *Que história espera seu fim lá embaixo?*



Figura 2. Estrutura em *abyme*.

É importante notar que a justaposição dos títulos na mesma sequência em que aparecem no livro forma o início de um novo romance, revelando-se assim, mais um exemplo de *mise en abyme*: ‘Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folhas iluminadas pela lua, ao redor de uma cova vazia. Que história espera seu fim lá embaixo?’

⁵ Note-se que nos mesmos anos em que compunha este romance, Italo Calvino teorizava, em seu ensaio *Os níveis de realidade em literatura* (2009), sobre a criação de níveis de realidade em literatura, abordando também a técnica da *mise en abyme*.

A segunda modulação da *mise en abyme* — a que se dá mediante a projeção do enunciador em pleno ato enunciativo — pode ser vislumbrada tanto no plano do romance-moldura quanto nos microrromances.

No romance-moldura, nota-se a presença da voz narrativa na segunda pessoa do singular em quase sua totalidade, com exceção do capítulo oitavo, que reproduz o diário de Silas Flannery e, por isso, dá-se na primeira pessoa do singular. A narrativa em segunda pessoa singular, por sua vez, sempre evoca a figura do leitor. Segundo Michel Butor (1977, p. 146, tradução nossa), é geralmente utilizada quando “[...] existe alguém a quem se narra a sua história, algo dele que ele próprio não sabe, ou que pelo menos não é expresso ainda no plano da linguagem [...]”⁶.

É importante salientar que apenas os pronomes ‘eu’ e ‘tu’ participam do ato enunciativo. O ‘eu’ está ligado, dentro do romance, à figura do narrador e o ‘tu’ ao leitor. Já a terceira pessoa, ‘ele’, não faz parte da enunciação, estando sempre relacionada ao plano do enunciado⁷.

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, reiteramos, o protagonista é a personagem Leitor, nome intencionalmente genérico, que não caracteriza a personagem, deixando em aberto a possibilidade de qualquer pessoa identificar-se com ele. Além disso, a narrativa está na segunda pessoa do singular, ou seja, o narrador dirige-se ao Leitor. Assim, Calvino deixa em aberto a possibilidade de identificação do leitor real, aquele que comprou seu livro, com o Leitor, personagem do romance-moldura. Como nota Segre (1984), esse espelhamento é inevitável já na abertura do romance-moldura, quando se lê “[...] você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* [...]” (CALVINO, 2005, p. 11). Nesse instante, já se instaura a relação especular.

Essa relação especular entre o leitor real e o Leitor personagem sustenta-se até a entrada deste na livraria para comprar o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (primeiro microrromance, homônimo do hiper-romance). A partir de então, ela já não é possível, já que a personagem passa a operar dentro da narrativa como um ‘ele’, ou seja, passa do

nível da enunciação para o do enunciado. Segundo Butor (1977, p. 144, tradução nossa), “[...] se o leitor é colocado no lugar do herói, é também necessário que ele seja colocado em seu estado, que ignore aquilo que ele ignora, que as coisas lhe apareçam como aparecem a ele”⁸. Se o Leitor não passasse de um nível a outro, se não assumisse o status de personagem, não seria possível o andamento da história, pois ele permaneceria no nível da enunciação e, neste, a única coisa que pode realizar é receber ordens e ficar à margem da história (CACCIATORI, 1990).

No plano dos microrromances, ao contrário do que acontece na moldura, temos histórias narradas na primeira pessoa do singular. Esse tipo de voz narrativa envolve certa complexidade em relação ao sujeito da enunciação e do enunciado e, ainda, na relação desses com a narrativa. De acordo com Barthes (apud CACCIATORI, 1990, p. 185, tradução nossa, grifo do autor)

[...] ‘eu’ é autor de diversas ações separadas no tempo: a primeira consiste em viver (amar, sofrer, participar de algumas aventuras), a segunda consiste no escrever (recordar-se, narrar) [...]. O narrador e o autor correm um atrás do outro sem nunca coincidirem.⁹

Dessa forma, o ‘eu’ que narra um romance, por exemplo, não é o mesmo que vive a aventura, assim como tampouco é o autor. Por trás desse simples pronome, articula-se, portanto, uma rede tão complexa de relações que sua narração não pode ser vista como a confissão de um indivíduo. Segundo Remo Cacciatori (1990, p. 187, tradução nossa, grifos do autor),

[...] o uso da primeira pessoa ao invés de ser uma maneira arriscada de expor o próprio ‘eu’, é um meio seguro para ‘protegê-lo’, como diz Barthes [...], ou ainda, para usar as palavras de Calvino, para ‘ocultá-lo’¹⁰.

Assim, no âmbito da literatura escrita, o ‘eu’ enunciativo jamais coincidirá com o ‘eu’ do enunciado. Essa regra, no entanto, não vale para as narrativas orais. Nesse caso, “[...] no uso da primeira pessoa o sujeito do ‘enunciado’ coincide com aquele da ‘enunciação’, a sua história com o ato que a produz” (CACCIATORI, 1990, p. 185, tradução

⁶ “[...] C’è qualcuno cui si racconta la sua storia, qualcosa di lui che egli stesso non sa, o che almeno non si esprime ancora sul piano del linguaggio [...]”.

⁷ A questão da voz narrativa no romance é relevante para a compreensão de sua organização. Os estudiosos, muitas vezes, tratam-na conjuntamente com a focalização narrativa (SCHÜLER, 2000), deixando-a à sua sombra. Notamos que o estudo sobre a voz narrativa e sua alternância se mostra central para a compreensão da estrutura narrativa da obra em questão e de seu alto grau de abertura. Diversos teóricos, como Roland Barthes, Michel Butor e Remo Cacciatori estudaram os pronomes pessoais no romance, e todos são unânimes em apontar a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre essa questão e as implicações de determinados usos.

⁸ “Se il lettore viene messo al posto dell’eroe, è anche necessario che venga messo nel suo stato, che ignori ciò che egli ignora, che le cose gli appaiano come appaiano a lui”.

⁹ “‘Io’ è l’autore di diverse azioni, separate nel tempo: la prima consiste nel vivere (amare, soffrire, partecipare a delle avventure), la seconda consiste nello scrivere (ricordarsi, raccontare) ... Il narratore e l’autore corrono l’uno dietro l’altro senza mai coincidere”.

¹⁰ “L’uso della prima persona, invece di essere un rischioso modo di esporre il proprio ‘io’ è un sicuro mezzo per ‘metterlo a riparo’, come dice Barthes [...] o, per dirla ancora con Calvino, per ‘sottrarlo alla vista’”.

nossa, grifos do autor)¹¹. Ainda nesse âmbito, “[...] ‘eu’ é, portanto, um signo ligado ao ‘exercício’ da linguagem e afirma o falante como tal” (JAKOBSON apud CACCIATORI, 1990, p. 185, tradução nossa, grifos do autor)¹². Desse modo, quando o Leitor do romance-moldura lê os diversos microrromances narrados em primeira pessoa do singular, os quais, cada um à sua maneira, mimetizam o ato enunciativo, acaba espelhando-se naquele ‘eu’ enunciativo. Isso significa que, da mesma forma que o leitor real é levado pela situação enunciativa a se espelhar no Leitor-personagem do romance-moldura, este também se espelha nos narradores dos microrromances, criando dessa forma uma relação especular enunciativa.

Considerações finais

A relação especular enunciativa — evidenciada pela alternância das vozes narrativas entre segunda pessoa do singular (romance-moldura) e primeira pessoa do singular (microrromance) —, agindo de maneira concomitante com a relação especular presente no enunciado (na repetição das mesmas estruturas), cria uma interação da *mise en abyme* em sua forma mais complexa e articulada, conforme a definição do termo dada por Annabela Rita (2014).

Diante do que foi exposto, sobre a arquitetura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* e sobre a maneira em que a *mise en abyme* é desencadeada na obra, podemos concluir que esse hiper-romance calviniano é estruturado e articulado graças à combinatória aplicada na disposição dos microrromances ao longo da moldura e, ainda, ao emprego dessa relação especular tanto no âmbito da enunciação como no do enunciado. No plano enunciativo, a *mise en abyme* propicia a projeção do leitor real no Leitor protagonista do romance-moldura que, por sua vez, se projeta em cada um dos narradores dos microrromances que lê. Já no plano do enunciado, a repetição da mesma estrutura do romance-moldura, bem como a reprodução de alguns nomes próprios, em diferentes microrromances corrobora a *mise en abyme*. Além disso, esses recursos são centrais para a sustentação do enredo criado por Calvino no romance-moldura. Nele, o Leitor, ao ler um microrromance, evoca outros; assim como uma pedra lançada em um lago vai criando círculos concêntricos que se assemelham

um ao outro, o efeito criado para o protagonista é o de um eco confuso e reverberante. De fato, o Leitor não só não consegue ler um romance por inteiro, mas acaba tendo dificuldade para diferenciá-los uns dos outros, devido à sobreposição de histórias e à repetição de vocábulos em contextos completamente diferentes.

Referências

- BUTOR, M. L'uso dei pronomi personali nel romanzo. In: BUTOR, M. (Ed.). **Sei saggi e sei risposte su Proust e sul romanzo**. Traduzione Enrico Chierici. Parma-Lucca: Pratiche Editrice, 1977. p. 140-154.
- CACCIATORI, R. I pronomi personali nel romanzo. In: CACCIATORI, R. (Ed.). **Discorso narrativo: proposta di un modello ed esercitazioni**. 2. ed. Milano: Franco Angeli, 1990. p. 181-193.
- CALVINO, I. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, I. Os níveis da realidade em literatura. In: CALVINO, I. (Ed.). **Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade**. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 368-384.
- QUENEAU, R. **Exercícios de estilo**. Tradução Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- RITA, A. *Mise en abyme*. In: CEIA, C. (Org.). **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2>. Acesso: 2. jul. 2014.
- SCHÜLER, D. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.
- SEGRE, C. Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori. In: SEGRE, C. (Ed.). **Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria**. Torino: Einaudi, 1984. p. 135-173.

Received on August 13, 2014.

Accepted on December 3, 2014.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

¹¹ “Nell'uso della prima persona il soggetto dell'“enunciato” coincide con quello dell'“enunciazione”, la sua ‘storia’ con l'atto che la produce”.

¹² “‘Io’ è quindi un segno legato all'“esercizio” del linguaggio e afferma il parlante come tale”.