

**AUTORREFLEXIVIDADE E
PÓS-MODERNISMO:
BORGES, BARTH E
CALVINO NO JARDIM DAS
VEREDAS QUE SE
BIFURCAM**

*SELF-REFLEXIVITY AND
POSTMODERNISM: BORGES,
BARTH E CALVINO IN THE
GARDEN OF FORKING
PATHS*

Marisa Martins Gama-Khalil¹
(UFU)

¹ Professora da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no PROFLETRAS; doutora em Estudos Literários pela UNESP; Estágio Sênior Pós-Doutoral na Universidade de Coimbra; líder do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas/CNPq; coordenadora do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional; bolsista Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: mmgama@gmail.com

RESUMO: A autorreflexividade é um recurso estético que compareceu em diversos momentos da história da literatura. Se em uma narrativa o objeto da narração passa a ser a metalinguagem, ou seja, se a literatura se debruça sobre a própria literatura, ela assume em seu espaço ficcional a autorreflexividade. Na tendência pós-moderna da literatura, a autorreflexividade comparece com frequência na trama das narrativas como estratégia para externar a revisão crítica da materialidade literária em sua ligação irônica com as obras do passado e do presente. As narrativas autorreflexivas pós-modernas problematizam a condição enunciativa da arte literária, evidenciando sua contingência: entre a instância da produção e da recepção há o texto que se metamorfoseia continuamente. As narrativas de Jorge Luis Borges, de Jonh Barth e de Ítalo Calvino serão aqui tomadas para iluminar as reflexões entre autorreflexividade e pós-modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: autorreflexividade, literatura, pós-modernismo.

ABSTRACT: Self-reflexivity is an esthetic resource that appeared at various times in the history of literature. If in a narrative the object of narration becomes the meta-language, that is, the literature focuses on literature itself, it assumes in its fictional space the self-reflexivity. In the postmodern tendency of literature, self-reflexivity appears frequently in the plot of narratives as a strategy to express the critical review of the literary materiality in its ironic connection with works of the past and present. Self-reflexives postmodern narratives problematize the enunciative condition of literary art, showing its contingency: between the instances of production and reception, there is the text that metamorphoses continuously. Narratives by Jorge Luis Borges, John Barth and Italo Calvino will be taken here to illuminate the reflections on self-reflexivity and postmodernism.

KEYWORDS: self-reflexivity, literature, postmodernism.

Que a literatura de nossa época seja fascinada pelo ser de linguagem – nisso não está nem o sinal de um fim nem a prova de uma radicalização: é um fenômeno que enraíza sua necessidade numa vastíssima configuração em que se desenha toda nervura de nosso saber.

Michel Foucault

Uma considerável parte das discussões sobre o pós-moderno concentra-se em torno da perda do impulso centralizador e totalizante do espírito humanista. Tendo o centro perdido a sua força integralizadora, o marginal, “o ex-cêntrico (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo [...] que podemos ter presumido” (HUTCHEON, 1991, p. 29). No lugar do conceito de não-identidade desenvolvido na modernidade, emerge o conceito de diferenças, que desencadeia um olhar sobre as heterogeneidades e pluralidades. Não há um aparelho ideológico centralizador, mas há, como esclarece Foucault (1999a), micropoderes. No lugar da uniformidade centralizada, a sociedade descentralizada; no lugar da *verdade*, há a *vontade de verdade* (FOUCAULT, 1999b), que, apoiada sobre um suporte institucional, exerce uma espécie de pressão, um poder de coerção sobre os discursos.

O ex-cêntrico manifesta-se na arte pós-moderna de diversas formas. As várias vozes imiscíveis, equipolentes e plenevalentes atravessam as narrativas, e insinuam explosões de diálogos intra e intertextuais, tornando coerente a abordagem bakhtiniana para as obras pós-modernas. Movida pelo ex-cêntrico, a narrativa pós-moderna joga luz sobre o ato de produção e de recepção da obra de arte.

A atitude ex-cêntrica desmitifica a imagem do escritor como um sujeito consciente e objetivo, que olha o mundo da sua torre de marfim e se dirige a leitores centrados na decifração de enigmas. Barthes (1987) anuncia a morte do autor, ao menos no que diz

respeito à ideia de autor como fonte original do significado. Foucault (2000) não considera o poder como algo unitário que existe fora de nós e, por esse motivo, concebe a enunciação como um ato condicionado por uma rede de poderes e leis internas e externas, como as do momento em que o ato acontece e a posição do seu enunciador. O enunciador, então, deve ser entendido como um local vazio a ser preenchido por diferentes indivíduos, uma rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação. O desaparecimento do sujeito foi determinado pela escrita, na qual ele se viu levado a representar-se, obedecendo sempre a controles discursivos, e construindo uma imagem erguida por uma *vontade de verdade*. É seguindo essa direção que Foucault (1992) elabora o conceito de *função-autor*, entendido como um princípio de agrupamento do discurso, como foco de sua coerência. O autor é aquele que dá “à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1999b, p. 28).

Se esse autor do pós-modernismo tem consciência da prisão discursiva que o envolve e, nesse sentido, a sua obra, na maioria das vezes, propõe uma reflexão crítica sobre o discurso, sobre a produção do fazer ficcional. Voltando-se para o processo discursivo, o autor, revendo a tradição literária, analisa suas conexões com os mundos – não-fictício e fictício – e produz uma obra que é plena simbiose entre teoria e prática. A narrativa pós-moderna não se limita a jogar luzes exclusivas sobre o produtor, sobre os textos ou sobre o receptor, ela redimensiona tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de uma arquitetura de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, estético e histórico, nos quais esse processo e esse produto existem.

A autorreflexividade ou autorreferência, porém, não é exclusividade da narrativa pós-moderna, já que até mesmo algumas obras realistas fizeram uso desse recurso. E, voltando mais um pouco na história da arte, vemos obras da Grécia antiga que fazem uso desse procedimento, como as de Luciano de Samósata. Entretanto, no caso pós-moderno, a ficção não é constituída como se eliminasse

a própria representação e a substituiu pela materialidade textual; o seu produtor resiste à tentação de admitir o ato de criação ficcional como uma resistência humanista contra o caos (HUTCHEON, 1991), mas elabora o tecido narrativo historicizando e contextualizando a condição enunciativa da sua arte. Portanto, a concepção de leitura é revisada, passando a alegorizar o processo de interpretação não só da arte como da vida. O autor/produtor, perdendo a aura da *fonte única do sentido*, cede espaço às posições, preenchimentos, interrogações, negações e rasuras do leitor face ao texto. O texto abre-se como espaço de perturbação para o leitor; transforma-se num labirinto sem saídas – um *rizoma* no qual cada caminho liga-se com qualquer outro, sem centro, sem periferias, potencialmente infinito (ECO, 1985).

Para iluminar o tema da autorreflexividade, pode-se levantar um outro tema muito caro aos artistas da pós-modernidade: o da representação. Nelson Brissac Peixoto (In: NOVAES, 1993) observa que o pensamento ocidental sempre se fundou no princípio da representação. No entanto, com a generalização da imagem, o próprio princípio da representação deixa de funcionar, uma vez que as imagens passaram a constituir elas próprias a realidade. Daí a hiper-realidade em que se parece ter constituído a realidade. Em nossos dias, muitas pessoas importam-se muito menos com a beleza de uma paisagem do que com o apreciá-la em fotografia ou vídeo. O mundo real se desmaterializa, converte-se em signo – simulacro.

Contudo, a questão não é tão simples como nos apresenta Brissac Peixoto; sua visão reveste-se de certa nostalgia. Podemos, por ela, ser levados a crer que antes havia uma arte que representava um real e hoje ela só representa uma imagem. O texto dele é atravessado por um saudosismo de um tempo no qual as representações teriam, de fato, uma presumida relação com o real, e, assim, insinua um repúdio à arte contemporânea por ela ter perdido essa capacidade de representação do real. Essa concepção, é bem verdade, já vigorou em períodos nos quais o processo mimético foi tomado como paradigma do fazer artístico. Mas os

filósofos da linguagem vêm colocando, há muito, questões que problematizam as relações entre as palavras e as coisas, a representação e o real. Tal problematização é inerente à perspectiva pós-moderna e isso não quer dizer que seja exclusiva da contemporaneidade. Entretanto, a consciência de que o real é inatingível sem a mediação da linguagem, logo, sem a mediação de todo o substrato que atravessa qualquer sistema de comunicação de uma cultura, tornou-se, atualmente, uma das mais importantes preocupações dos artistas que apresentam uma postura pós-moderna. Um recurso muito usado por autores que põem em cena a autorreflexividade é o diálogo narrativo na instância da enunciação, diálogo esse que põe em ação os leitores reais por meio da ficcionalização deles no plano da diegese, construindo, através desse processo, a figura do narratário.

Para iluminar o estudo sobre a autorreflexividade, além de abordar as teorias sobre o pós-moderno, vale, em um movimento arqueológico, reportarmo-nos também a autores que delinearam o seu fazer artístico a partir de uma perspectiva pós-moderna. O método arqueológico não procura determinar a partir de que momento aparece uma prática discursiva, mas tenta mostrar os comportamentos e estratégias que formam uma prática discursiva e que dão lugar a um *saber*. Uma regra de formação de uma prática discursiva “não é nem a determinação de um objeto, nem a caracterização de um tipo de enunciação; nem a forma ou o conteúdo de um conceito, mas o princípio de sua multiplicidade e de sua dispersão” (FOUCAULT, 2000, p. 197).

No recorte da rede estética pós-moderna, elencamos três autores, Jorge Luis Borges, John Barth e Ítalo Calvino, que nos ajudarão a vislumbrar o *modo de operar* referente aos princípios de tal rede. Esses autores têm em comum, juntamente outros autores de tendência pós-moderna, um projeto em que a leitura é tomada como ponto de partida para seus escritos literários e ensaísticos. Não há como, aliás, em alguns de seus textos separar os gêneros, uma vez que a alquimia entre eles é que define o estilo de escrita. Escrever

sobre a recepção e externar sempre o gozo proveniente da leitura é, em Borges, Barth e Calvino, procedimento constante.

O escritor argentino Jorge Luís Borges é considerado o precursor da ficção pós-moderna. Seus contos, poemas e ensaios não possuem a delimitação entre as fronteiras dos gêneros. A leitura é, em todos os seus escritos, o seu *ponto de prosa*. Como ele mesmo afirmou, a sua paixão pela linguagem foi professada mais pelas páginas que leu do que pelas que escreveu. Leitor antes de tudo, Borges retrata bem a *sede de ler* pós-moderna e coloca constantemente em evidência livros que representam bem essa postura, como *As mil e uma noites* e *Dom Quixote de La Mancha* – duas histórias que apresentam em comum uma rede de histórias que se entrelaçam e se bifurcam e nas quais a ficção é confundida com a vida, duas histórias que bosquejam do início ao fim os procedimentos da autorreflexividade.

Borges, no conto “O fio da fábula”, faz referência ao fio de Ariadne e ao labirinto para nos falar do ato da leitura. Entretanto, nesse labirinto borgiano, Teseu não chegou à saída, porque ele “não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto” (BORGES, 1999, v. 3, p. 540). No labirinto da ficção, quando pensamos que deparamos com a saída, temos que contar com a possibilidade de aquela saída ser apenas ilusória. Por isso, o nosso dever como leitores, como desvela Borges no fio de sua fábula, é “imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos para perdê-lo em um ato de fé, em uma cadência, no sonho, nas palavras que se chamam filosofia ou na pura e simples felicidade”. Nesse sentido, Borges redimensiona o labirinto grego e o transforma num labirinto sem centro e sem saídas, num *rizoma*.

Os labirintos de Borges não são como os gregos nem como os maneiristas, mas se planteiam como o rizoma descrito por Deleuze e Guattari (1995). Quem percorre o labirinto grego, o de Teseu – que tem em seu centro o Minotauro –, encontra um fio, o

de Ariadne, que o conduz à saída. O fio pode ser fino, frágil, porém ele fornece a Teseu e ao leitor do labirinto grego a condição de escape da arquitetura labiríntica. O labirinto maneirista é figurativizado como uma árvore com muitas raízes, muitos becos sem saída; nele há apenas uma saída e para achá-la é preciso recorrer, ainda, ao fio de Ariadne. Assim, ainda que o labirinto maneirista pareça não ter saída, basta que o leitor fique atento, uma vez que a saída está lá, em um lugar às vezes escondido, porém existente. Já o labirinto pós-moderno, o rizoma, de acordo com Umberto Eco (1985, p. 47), “é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito”. O rizoma é um caule subterrâneo e o seu “princípio de multiplicidade mostra que não existem pontos ou posições como em uma estrutura em raiz, mas linhas que formam tramas” (PRIMO, 2000). Sem começo nem fim, o que importa é o *intermezzo*, que não deve ser visto como o centro, mas como aquilo que está num espaço intermediário, porém completamente descentrado, na medida em que o seu processo fundamental é a metamorfose dinâmica.

O leitor que percorre os caminhos que se bifurcam de Borges talvez tema inserir-se na ordem arriscada dos labirintos narrativos, mas mesmo assim ele tem que atravessar a voz instituída pelas páginas do livro para poder experimentar o gozo da leitura, mesmo que este gozo seja o gozo da perda.

Quantos fios o leitor deve tomar para guiar-se pela fábula se esta, em seu tecido, contém tantos fios velados e desvelados? O trabalho com o processo da leitura, no escritor argentino, suscita novas perspectivas para o entendimento da escrita, do livro e da biblioteca. Para Borges, cada livro é a unidade inesgotável de um só livro e, ao mesmo tempo, a repetição extenuante de todos os outros livros. Por isso ele coloca Xerazade no meio de suas histórias, a contadora que em mil e uma noites narra tantas histórias que engendram a um só tempo a unidade e a diferença. Xerazade pode representar “A Biblioteca de Babel”, onde talvez exista “um livro

que seja a cifra e o compêndio perfeito de *todos os demais*: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus” (BORGES, 1999, v. 1, p. 522), um livro escrito pelo “Homem do Livro”.

O que pertence ao livro, ressalta-se sempre nas linhas de Jorge Luís Borges, é a rede de livros. Pierre Menard, no século XX, escreve o *seu* Quixote, não o de Cervantes:

“Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1999, v. 1, p. 493).

O método arqueológico de Foucault pode ilustrar a tese de Pierre Menard. Tal arqueologia, ao encarregar-se das homogeneidades enunciativas, pode revelar “uma prática nova através das formulações verbais que permanecem linguisticamente ou logicamente equivalentes (retomando, às vezes, palavra por palavra)” (FOUCAULT, 2000, p. 167). Se o tempo é outro, se o contexto é outro, a recepção será outra, ainda que as palavras sejam as mesmas em Cervantes e em Menard. O leitor é aquele que atualiza o texto; a leitura *cria* a obra. Assim, o contexto da recepção e o ato da leitura passam a ser incorporados ao próprio conceito de obra literária.

As obras de Menard não têm relações estilísticas umas com as outras. Seu inventário é sempre perturbador. O inventário é uma questão tipicamente pós-moderna: ele é fragmentário e permite agrupar coisas desconexas.

Quando Menard escolhe *Dom Quixote* para seu exercício de (re)criação, há toda uma lógica, porque Cervantes trabalhou de modo intenso em sua obra com as contingências entre produção e recepção, com a questão da originalidade e da cópia – tendências de acento pós-moderno. Assim, ainda que Borges conserve traços

da literatura modernista, há em seus escritos manifestações estéticas que garantem a sua evidência como precursor do pós-moderno, em função da forma como ele faz de Cervantes seu precursor, resgatando aquilo que mais lhe interessa, ou seja, a rede de fios autorreflexivos, a obra como espaço de reflexão da própria obra, enfim, a assunção da obra como espaço de leitura.

Quando Ts'ui Pen, personagem de “O Jardim de veredas que se bifurcam”, de Borges, disse uma vez que iria se retirar para escrever um livro, e outra vez que iria se retirar para construir um labirinto estritamente infinito, todos imaginaram que ele iria fazer duas obras, “ninguém pensou que o livro e o labirinto eram um único objeto” (BORGES, 1999, v. 1, p. 530), entretanto, no seu projeto havia apenas uma obra: o livro que era labirinto e vice-versa. Tragado pelo labirinto, por essa história, o protagonista, Yu Tsun, consegue escapar da morte que o esperava, porém fica perdido em seus próprios planos.

O labirinto é figura recorrente também nas narrativas do escritor norte-americano John Barth. Seu livro de contos *Perdido no Túnel do Terror* expressa, desde o título, a relação entre a narrativa literária e um labirinto que pode ser percorrido através de várias materialidades e que, por esse motivo, amplia a viabilidade de diversificadas leituras. Já na capa o leitor recebe a informação de que a ficção de Barth se disponibiliza para a impressão, para a gravação e para a representação. No prefácio, ele sugere as possibilidades de produção, circulação e recepção de cada conto:

‘Ambrósio e seu sinal’ e ‘Mensagem aquática’, os primeiros a ser escritos, supõem a impressão como meio, mas nada tem a perder nem a ganhar com a recitação oral. ‘Perdido no Túnel do Terror’, ‘Ciclo de Vida’ e ‘Anonimáda’, de outro lado, perdem parte de seu interesse em qualquer forma que não seja a impressa; ‘Jornada pelo mar da noite’ foi concebido ou para ser impresso ou para voz autoral gravada, mas não para recitação não autoral, viva; ‘Glossolalia’ não terá sentido a menos que ouvida em viva voz ou em gravação, com voz masculina ou feminina, ou lido

como se ouvido; ‘Eco’ destina-se a uma gravação monofônica autoral, disco ou fita; [...] ‘Meneláida’, embora sugira um monólogo autoral gravado, depende quanto à sua clareza dos olhos do leitor e pode-se dizer que foi composto para a ‘voz impressa’. (BARTH, 1970, p. 13)

O ato de redimensionamento do horizonte receptivo indica a tentativa de o escritor pós-moderno considerar a narrativa como território aberto a várias formas de materialização e, antes de tudo, como veículo de prazer. Barth propõe declaradamente a dessacralização dos limites dos canais de acesso à narrativa. Redimensionando-se as formas de recepção, ampliam-se as possibilidades de recepção e a revisão do gosto estético. Para Barth, como já vimos anteriormente, a narrativa literária deve deixar o hermetismo proposto pelos modernistas, deixar de ser *fosso* para ser *ponte*, ou seja, *dar-se a ler* de diferenciadas maneiras e recuperar a *magia* da recitação. Propõe, desse modo, pela recitação, fortes vínculos da narrativa escrita contemporânea com a narrativa oral. Contar, ler e ouvir são colocados como atos essenciais para o homem. Aparece expressa em todos os escritos de Barth a vontade de contar, ler e ouvir histórias – a sede de enredo. O final do já citado prefácio, por exemplo, é construído com a seguinte convocação: “Vamos à estória. Vamos à estória”.

Nos seus ensaios teóricos, Barth aponta a escrita de Borges como definidora dos princípios da estética pós-moderna e dá relevo a nomes de autores contemporâneos – como Calvino, Salman Rushdie, Thomas Pynchon e Gabriel García Márquez – que, no mesmo sentido da proposta borgiana, evidenciam a autorreflexividade, a *teia* de leituras e a sede de enredo como articuladores fundamentais para a prática narrativa. A *teia* de leituras e a recitação fazem com que a história das *Mil e uma noites* seja tomada por Barth como sua principal metáfora criativa.

No conto “Dunýazadíada”, do livro *Quimera*, ele recupera *As Mil e uma noites* dando voz a Dunýazade, irmã e ouvinte ideal

de Xerazade. Dunyazade é aquela irmã que pede, na primeira noite, para Xerazade contar uma história, que se prolongará e que se multiplicará *quase* indefinidamente. De ouvinte, Dunyazade passa a narradora. Ela vai contar a relação da irmã com o Gênio – ele, escritor do futuro, traz desse tempo as histórias de Xerazade, inscritas em livro, para que ela possa contá-las ao rei: “será uma honra para mim contar suas histórias para você. Tudo que precisamos fazer é combinar uma hora durante o dia para escrevermos juntos as palavras mágicas” (BARTH, 1987, p. 14). As vozes do passado, do presente e do futuro unidas inusitadamente compõem o tecido narrativo. A noção de autoria individual dá lugar à produção coletiva. A descentralização do sujeito está na base desse processo; o sujeito é múltiplo e disperso. O narrador de uma história é voz da História.

Nesse conto, o Gênio revê a constituição do narratário em algumas histórias do cânone ocidental, como a *Odisseia* e o *Decamerão*, dois casos em que a recepção é aproximada do ato amoroso. Odisseu conta as narrativas para Penélope na cama; os narradores e narradoras do *Decamerão* incitam nos seus ouvintes uma sensação de constante prazer pelo contato que mantêm com as histórias. Ao cotejar a narração de histórias com o ato amoroso, o Gênio insinua que todo leitor ou ouvinte é atravessado por uma certa feminilidade que deve ter como marca não a passividade mas a atividade:

ele não tinha querido sugerir que a ‘feminilidade’ do leitor era uma condição dócil ou inferior: um farol, por exemplo, passivamente emitia sinais que os marinheiros ativamente trabalhavam para receber e interpretar; uma mulher ardente, como a amante dele, tornava-se pelo menos tão ativa nos seus braços, como ele ao abraçá-la; uma boa leitora de histórias inteligentes trabalhava tanto quanto o autor delas, etcétera. A narrativa [...] era uma relação de amor, não uma violação: seu sucesso dependia do consentimento e da cooperação do leitor. (BARTH, 1987, p. 23).

Na mesma linha de leitura erótico-amorosa dos atos de narração e recepção de histórias, o Gênio argumenta que tais atos potencializam-se, de fato, muito além da esfera da feminilidade. Uma narrativa, para o Gênio, é “potencialmente fértil” para o autor e para os seus leitores. Os processos de criação e de recepção ultrapassam o masculino e o feminino; há neles uma espécie de androginia que invade autor e leitores, porque eles, ao mesmo tempo em que projetam seus discursos no útero quente das narrativas, ficam grávidos. A androginia dos sujeitos produtores e receptores relaciona-se com a perspectiva ex-cêntrica, descentrada. No pós-moderno não há espaço para uma visão fixa de sujeito; há múltiplas posições que o sujeito pode ocupar, algumas vezes concomitantemente. Cada posição tomada pelo sujeito depende da sua heterogeneidade e das suas próprias contradições. Portanto, nesse contexto em que os sujeitos são verdadeiros caleidoscópios, as narrativas tendem a não fluir retilineamente. Revendo a História com um filtro ex-cêntrico, as histórias podem não inscrever nenhum fim.

Em *Se numa noite de inverno um viajante*, Ítalo Calvino, ao elaborar uma verdadeira arqueologia de leitores e leituras, levanta muitos princípios que participam da fundamentação da arte contemporânea.

A começar pela composição do romance, que contém dez romances iniciados e inacabados, podemos entender que a arte pós-moderna não concede espaço para as forças centralizadoras da continuidade e da unidade; ao contrário, o que se tem é um realce sobre as formas de dispersão, de descontinuidade e de heterogeneidade na arte e na vida. Nesse sentido, nenhuma narrativa pode ser tomada como “narrativa mestra” (LYOTARD, 1986). Não existem hierarquias naturais, mas só as construídas pelo homem. Por esse motivo todos os romances, ao final, permanecem inconclusos, inclusive o primeiro deles, *Se numa noite de inverno um viajante*, que tem o seu nome materializado em destaque na capa. Com esse procedimento questionador o artista pretende desafiar as narrativas e a noção de unidade do sujeito autor. Na arte pós-moderna, o centro é destronado e o ex-cêntrico posto em relevo, o

que instiga a valorização da heterogeneidade dos sujeitos e a pluralidade de territórios a serem ocupados por eles.

Os vários romances inconclusos desse romance dão-nos a ideia igualmente da fragmentação operada pela arte pós-moderna. A fragmentação figurou também como um dos recursos do modernismo; nesse caso, porém, o que era fragmentário buscava a identidade. Se o narrador do modernismo, por exemplo, apresentava-se fragmentado, um dos seus grandes dilemas costumava ser a busca do “quem sou eu”. No pós-modernismo, entretanto, a fragmentação não gera a busca pela identidade, mas se assume como teia complexa. O pós-moderno não se preocupa com a solução dos impasses, mas com a problematização do sujeito, visto sob a ótica da multiplicidade, das posições que ocupa e do contexto que provoca essas ocupações.

Ao problematizar o homem e os valores culturais, o artista enfatiza o processo e não o produto. Por isso, o que importa é contar uma história e não necessariamente terminá-la. Na rede de contestação do centro, do unificado e do produto insere-se também a problematização das noções de autoria e originalidade. A personagem falsária Ermes Marana vai ser a metáfora catalisadora dessa questão no romance de Calvino.

A noção de criação, de unidade da obra e de marca de originalidade geralmente se relacionam à da existência de sentidos ocultos, o que é descartado pela ótica ex-cêntrica. Ao se relacionar com a arte do passado, por exemplo, o artista pós-moderno assume que é uma *voz dentro do arquivo*. O aproveitamento do passado efetuado pelo pós-modernismo contraria o que foi feito no modernismo, quando se tentou repudiar o passado em favor do sentido de *inovação* que se queria instaurar. No pós-modernismo, há o sentido da recuperação de memória, o da reavaliação, não o da busca de um sentido atemporal.

Ao lidar de forma crítica e irônica com o tema da originalidade, Calvino relaciona-o ao da autoria. O recurso dos

romances inconclusos aponta para a reflexão da voz autoral. O autor não é visto como um nome próprio ou como um ser uno, mas como um dispositivo que caracteriza um determinado *modo de ser* do discurso, um dispositivo pelo qual os leitores norteiam não só a eleição dos seus gostos de leitura, mas também a maneira como leem os textos.

O questionamento da originalidade na arte implica a contestação dos princípios da ideologia dominante. No pós-modernismo, reconhece-se que todas as práticas culturais, inclusive a do falsificador de livros, têm “um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (HUTCHEON, 1991, p. 15). As nossas certezas acerca do original e da cópia, por exemplo, podem ser vistas como *posicionais*, oriundas de condições movidas por determinadas *vontades de verdade*.

Assim, a rede pós-moderna joga luz sobre os diferentes tipos de texto. Não é pela interdição que podemos problematizar as coisas, mas pela pluralidade de enfoques. Ao colocar em seu romance um conjunto de variados autores, dentre eles um falsário e um escritor de *best-sellers*, Calvino leva-nos a rever o nosso próprio conceito de arte.

Não só a arte, mas todas as instituições são questionadas. As instituições – tais como os meios de comunicação, os museus, os teatros, as universidades – são submetidas a uma análise. A cultura universitária é um dos temas privilegiados por Calvino a partir da personagem Lotária e de seus amigos acadêmicos, bem como através do anexo (existente na edição portuguesa e na original italiana) que acompanha o romance e que o descreve por intermédio de quadrados semióticos elaborados pelo próprio autor à maneira greimasiana para ironizar as análises literárias excessivamente formais. Muitas formas de leitura são demonstradas do início ao fim da narrativa. A leitura de Ludmilla é diferente da que é realizada por Lotária – só para citar um dos casos centrais –, mas o autor não manifesta adesão explícita a nenhuma delas. Lotária, que representa a cultura de minoria, a elitista, procura nos romances elementos que

comprovem uma determinada teoria. Ludmilla, que representa a cultura de massa, lê em busca de sensações e prazeres. Tanto a cultura de massa como a de elite são manifestações da sociedade capitalista, uma sociedade cuja realidade é constituída por uma multiplicidade de poderes, por micropoderes. O autor do pós-modernismo não tenta, entretanto, unificar os poderes e *reparar* o mundo; ele procura mostrar que os reparos são construções do homem.

No capítulo “I” do romance, o narrador, num relato em segunda pessoa, dirige-se ao leitor para conduzi-lo no percurso da leitura de *Se numa noite de inverno um viajante* de Ítalo Calvino. O início do romance é a cena na qual o narrador prepara o leitor para a aventura da leitura oferecida pelo livro que está à sua frente:

Estás prestes a começar a ler o novo romance *Se numa noite de inverno um viajante* de Italo Calvino. Descontra-te. Recolhe-te. Afasta de ti os outros pensamentos. Deixa que o mundo que te rodeia se esfume até se tornar indistinto. (CALVINO, 1985, p. 21).

Já vimos, então, que o leitor é narrativizado na história, ou seja, ganha contornos precisos na esfera diegética. Ele é o leitor do novo livro de Ítalo Calvino, *Se numa noite de inverno um viajante*, como nós, que, naquele mesmo momento começamos a ler esse romance, e a partir daí podemos ser levados a uma identificação cada vez maior com o nosso par de papel. Há, pois, uma junção entre o leitor real e o leitor narrativizado, o narratário. O segundo passa, desde o primeiro parágrafo do romance, a funcionar, naquele contexto da leitura, como simulacro do primeiro. A imagem do próprio Calvino, ficcionalizado, aparece nas primeiras páginas do livro. O livro dentro do livro, o autor estampado na ficção: *mise-en-abyme*.

Ciente da imbricação que está sendo deflagrada pela estrutura discursiva, o narrador indica posturas ao seu leitor: “Descontra-te. Recolhe-te. Afasta de ti os outros pensamentos. Deixa que o mundo

que te rodeia se esfume até se tornar indistinto” (CALVINO, 1985, p. 21). Há o convite explícito para a plena entrada do leitor no texto. E, aqui, referimo-nos aos dois: ao narratário e ao empírico, já que, desse momento em diante, a hipótese de o leitor empírico *colar-se* ao narratário é perfeitamente possível. Esse convite, por um lado, evidencia as fronteiras entre o mundo da ficção e o da não ficção, além de insinuar uma inversão entre tais mundos: não é o mundo imaginário que deve ficar esfumado, mas o mundo real; por outro lado, a palavra *indistinto* relacionada ao mundo da não-ficção, pode demonstrar o contrário: que o esfumaçamento seja tão grande a ponto de impossibilitar a formação de fronteiras entre os dois mundos, tornando-os indistintos, sem diferenças. As posturas ditadas pelo narrador parecem conduzir a um percurso de leitura tranquilo, a uma viagem segura – os verbos *descontrair* e *recolher* sugerem essa sensação. Contudo, o movimento que o leitor realiza nesse percurso não pode ser definido como de tranquilidade, porque o espaço romanesco criado por Calvino, em virtude da sua estrutura hiperbolicamente fragmentada, constituir-se-á como um imenso labirinto, caracterizado por múltiplas portas de entrada e por nenhuma saída explícita. Rizoma explícito.

A indicação para o fechamento das saídas vem logo a seguir – se entrou, o leitor deve fechar a porta: “A porta é melhor que a feches; a televisão está sempre ligada” (CALVINO, 1985, p. 21). Há, no trecho, ainda, a referência direta aos ruídos perturbadores da televisão. Num livro em que uma de suas principais bases temáticas é o próprio livro e o ato de ler, é natural que haja, desde o início e em muitos outros momentos, críticas à televisão e a outros componentes dessa nossa era em que as tecnologias abundam e ocupam todos os espaços de entorno dos sujeitos.

O narrador aborda também o ato de leitura a partir da posição física do corpo do leitor como que numa tentativa de fazer coincidir uma das posições citadas com aquela na qual o leitor empírico se encontra:

Toma a posição mais cômoda: sentado, estendido, enroscado, deitado. Deitado de costas, de lado, de barriga para baixo. Na poltrona, no divã, na cadeira de baloiço, na espreguiçadeira, no pouf. Na maca, se tiveres uma maca. Podes também pôr-te de cabeça para baixo, em posição de yoga. Com o livro ao contrário, naturalmente. (CALVINO, 1985, p. 21).

Elenca todas essas posições e outras ainda, como, por exemplo, as posições mais comuns de outrora, para chegar a uma posição ideal, revelada logo depois: “ter os pés soerguidos é a primeira condição para gozar a leitura” (CALVINO, 1985, p. 21). Os pés para o alto circunscrevem o gozo da leitura, o que nos remete ao *prazer do texto* definido por Roland Barthes (1987b): é escandaloso não por ser imoral, mas por ser *atópico*. Com os pés fora do chão, o leitor pode colocar-se nessa posição atópica propícia à ação cumulativa *ler-sonhar*. A assunção do *ler-sonhar*, bem ao gosto pós-moderno contraria o objetivo da arte modernista: ler-pensar. No pós-modernismo, o pensar é “meta”, mas o sonhar é “meio”, é recurso que busca recuperar o quase apagado prazer de produzir e receber narrativas.

Em Calvino, o narratário, o Leitor, da maneira como vem concebido, pode instigar no leitor que o lê um movimento de transferência – os atos do Leitor podem às vezes ser confundidos com os nossos, ou, seguindo as orientações do texto, podemos ser levados seguir os seus gestos de leitura. Não só o Leitor, protagonista do romance, é movido pela ansiedade de ter acesso aos finais da narrativa, seguramente os leitores do romance também assumem essa ansiedade. A temática da sede de ler é uma das bases em que se sustenta a literatura pós-moderna. Em Borges e Barth, como vimos, a literatura é também enfocada a partir do prazer da leitura.

O interesse do narrador pós-moderno reside no leitor e também no seu ato de leitura. Nessa perspectiva, há o esboço de uma visão crítica a respeito da interpretação, uma tendência a interpretar o próprio ato interpretativo. Todo o processo de geração de sentido é colocado em questão na estética pós-moderna, pois o olhar sobre a

enunciação não se instala apenas na relação existente entre texto e leitor. O texto e sua leitura inserem-se em um contexto mais extenso que abarca a produção, a circulação e a recepção. Calvino contempla todos os aspectos desse contexto, uma vez que são diversificadas vozes envolvidas com o objeto livro que se manifestam: leitores, autores, falsificadores, editores, revisores, livreiros, professores universitários, alunos universitários, e até a polícia, que exerce a função da censura. O livro é apresentado em todo o seu uso, em seu dinamismo, em suas quase infinitas possibilidades.

Os sujeitos que se situam no contexto da leitura não são demarcados a partir de individualidades definidoras, mas de cambiantes posições que podem ocupar, o que fica bem marcado com os desdobramentos da personagem Lotária. O autor pós-moderno apresenta-se geralmente consciente da posição-sujeito que ocupa e do seu ato produtivo de geração de sentidos em relação aos leitores e ao contexto de circulação da obra. Enredado pela questão da leitura, o artista da pós-modernidade é levado a rever alguns elementos que fundamentam a construção artística. Coloca em relevo os processos deflagradores da representação do real pelo discurso, processos que podem ser traduzidos pelas palavras de Foucault (2000, p. 57) quando fala-nos da formação das modalidades enunciativas:

Quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela a sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – [...] o direito de proferir semelhante discurso?

Todos esses questionamentos e alguns outros são descortinados pelo romance de Calvino como uma espécie de proposta de orientação para a recepção artística. O receptor não deve receber a arte como um artefato fechado; ele mesmo, com a

sua leitura, de reinventar o conceito de *mimesis*. A sua viagem pelo texto deve inscrever-se num espaço de revisões.

Ao colocar a palavra *viajante* já no título do seu romance, Calvino mostra que o seu livro dialogará com toda uma imensa rede de viajores desvelada pelas narrativas ao longo dos tempos. A viagem do leitor de Calvino inscreve um emaranhado de posições e reflexões sobre a própria história das narrativas.

Há em todos os períodos literários exemplos de obras autorreflexivas com os mais diversificados propósitos. Em Calvino e em boa parte da produção pós-moderna, a autorreflexividade aparece como forma de externar a revisão crítica da obra em sua relação irônica com o passado e com o presente. Outro objetivo da autorreflexividade pós-moderna é o de “historicizar e contextualizar a condição enunciativa de sua arte” (HUTCHEON, 1991, p. 68) e evidenciar a sua própria contingência. A construção dos narratários que incita o trabalho com a autorreflexividade é de ocorrência assídua na história da narrativa literária, constituindo-se uma regularidade enunciativa (FOUCAULT, 2000).

Todo texto literário, dada a porosidade de sua constituição, oferece-se sempre como espaço labiríntico. Ao entrar nele, o leitor não acha respostas imediatas, não encontra caminhos retilíneos. Ele imerge numa estrutura lacunar e simbólica, cheia de veredas e descontinuidades. Uma das propostas da ficção pós-moderna é o descentramento, o que possibilita um redimensionamento da arquitetura labiríntica, ampliando os pontos de perda. Assim, ao contrário do labirinto grego, os labirintos da pós-modernidade não possuem centro, nem periferia, nem mesmo saída e, dando a impressão de serem potencialmente infinitos, abrem ao leitor inúmeros caminhos para um perder-se prazeroso. O descentramento das redes labirínticas pós-modernas instiga a sede de leitura no leitor, movendo-o para a recuperação da história narrada e das várias outras que existem no seu pano de fundo, movimento esse que desenha uma espiral

sem saídas, já que provém de um mar de histórias entrelaçadas dentro do livro e fora dele.

O romance de Calvino parece funcionar como metáfora ampliada da definição de Foucault (2000, p. 26) para o objeto livro:

as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente delimitadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede.

A autorreflexividade engendra-se no romance por intermédio de comparações entre as sensações que o homem experimenta em seu contato com o mundo e aquelas que o leitor experimenta no ato da leitura de um romance. Para o narrador, aprendiz de sensações, a receptividade do leitor em relação ao romance que lê é muito reduzida, seja pelo fato de sua leitura, muitas vezes apressada e desatenta, não captar determinadas intenções contidas no texto; seja porque há sempre coisas essenciais que ficam fora do enunciado escrito, pois, de acordo com as palavras do narrador: “as coisas que o romance não diz são necessariamente mais do que aquelas que diz, e só um particular resplendor do que está escrito pode dar ilusão de se estar a ler também o não escrito” (CALVINO, 1985, p. 196).

O dizer do texto literário, podemos completar, é sempre o sugerido. O objetivo da arte, de acordo com Chklovski (1978, p. 45), “é dar a sensação do objeto não como visão, mas como reconhecimento”, porque o procedimento artístico é o da singularização dos objetos e por isso o ato de percepção da arte deve ser prolongado. A autorreflexividade, nas narrativas pós-modernas, incita a problematização da obra de arte e com isso propicia o prolongamento de sua recepção. Nas narrativas de Jorge Luís Borges, Jonh Barth e Ítalo Calvino, a autorreflexão dirige-nos, como vimos, ao questionamento dos limites entre produção e recepção, leva-nos a

indagar sobre a circulação dos textos, bem como sobre o próprio estatuto da ficcionalidade. Linhas cruzadas, veredas que se bifurcam, viajantes – autores, personagens e leitores – perdidos em um labirinto que é construído para eles se perderem. E é nesse labirinto sem saídas que se instala a magia da ficção pós-moderna.

Referências

BARTH, John. *Perdido no túnel do terror: ficção para impressão, gravação, representação*. Trad. Edilson Alkmin. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

_____. *Quimera*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. 4 v.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Maria de Lurdes Sirkado Ganho e José Manuel Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1985.

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: _____ et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil Platôs – vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz F. Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999b.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.

_____. *O que é um autor?* Trad. J. B. de Miranda e A. F. Cascais. Lisboa, Vega, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo C. Barbosa. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

NOVAES, Aduato et al. *O olbar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PRIMO, A.F.T. O rizoma. Disponível em: <<http://usr.psyco.ufrgs.br/~aprimo/metafor/rizoresu.htm>>, 2000.

Recebido em: 30/06/2016

Aprovado em: 25/07/2016