



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ESTUDOS GERAIS

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARCOS VINÍCIUS FERREIRA DE OLIVEIRA

**O BOSQUE DAS PAIXÕES: INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA EM O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS**

VITÓRIA

2002

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



MARCOS VINÍCIUS FERREIRA DE OLIVEIRA

**O BOSQUE DAS PAIXÕES: INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA EM O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos Literários do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientação: Prof. Dr. Lino Machado.

VITÓRIA

2002



MARCOS VINÍCIUS FERREIRA DE OLIVEIRA

**O BOSQUE DAS PAIXÕES: INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA EM O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Lino Machado
Orientador

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento - UFJF

Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes - UFES

Prof. Dr. Paolo Marcello Spedicatto – UFES (Suplente)

Vitória, _____ de _____ de _____



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Dedico este texto a Albertino e Ivonete; Luciana e Humberto.
Para Denise Mathias.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Agradecimentos

Ao Wilberth, pela amizade e pela preciosa ajuda;
ao Lino Machado, pela paciência e iluminação;

ao Evando, pela abertura de horizontes;
à Stelamaris, pela maneira como me acolheu em suas aulas,
ao Francisco Aurélio, pela generosidade.

Agradeço também aos colegas do Mestrado em Estudos Literários da

UFES ó pessoas com quem muito aprendi.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – O bosque dos desejos e a memória.....	11
1.1. Dos objetivos da pesquisa.....	17
2. O “HIPER-ROMANCE” OU “ROMANCE-ENCICLOPÉDIA - a problemática do gênero.....	22
2.1. Elementos do “hiper-romance” – estudo do projeto de construção de <i>O Castelo dos destinos cruzados</i>	36
3. O BOSQUE DAS PAIXÕES – notas sobre a intertextualidade em <i>O Castelo dos destinos cruzados</i>	52
3.1. O bosque.....	56
3.2. As paixões.....	61
4. O BOSQUE DOS SIGNOS – tradução intersemiótica em <i>O Castelo dos destinos cruzados</i>	81
4.1. Ecfrase e simulacro – o método de leitura das cartas do tarô.....	95
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMO

O Castelo dos destinos cruzados se apresenta como encenação, como metáfora dos caminhos, possibilidades e impossibilidades da existência humana, além de conter uma leitura da memória e tradição da instituição literária ocidental. Italo Calvino recorre, para tanto, a um expediente que se aproxima da tradução intersemiótica ao proceder à transformação de signos pictóricos (cartas de tarô) em motivos narrativos. Num gesto desdobrado de leitura e escrita, *O Castelo dos destinos cruzados* representa a vida humana como uma obra aberta, valendo-se da multiplicidade e dos jogos combinatórios na construção das seqüências narrativas. Num primeiro momento, analisamos as implicações da ruptura no nível do gênero com a construção do “hiper-romance”, cuja estrutura acusa um tipo de texto onde o conhecimento do mundo encerra-se num círculo conjectural e múltiplice. Num segundo movimento, há a análise do diálogo estabelecido entre *O castelo dos destinos cruzados* e os diversos intertextos que lhe conferem sentido e forma. Obras como *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, *A Divina comédia*, de Dante Alighieri e *Fausto*, de Goethe, entre outras, potencializam as histórias, fornecendo-lhes um caráter arquetípico. A última parte da pesquisa ilumina o método de tradução intersemiótica, do qual nos valem para avaliar os desdobramentos da efrase e do simulacro calvinianos, baseando-nos nas formulações do teórico americano Charles Sanders Peirce.

SUMMARY

O Castelo dos destinos cruzados presents as stage, as a metaphor of the paths, possibilities and impossibilities of the human being existence, besides presenting a reading of the memory and tradition of the occidental literary institution. Italo Calvino appeals, for that, to an expedient that approaches to the intersemiotics translation when proceeding to the hashing of pictorials signs (letters of tarot) in narrative reasons. In an unfolded gesture of reading na writing *O Castelo dos destinos cruzados* represents human being life as na opened workmanship, being valid of the multiplicity and the combinatory games in the construction of the narratives sequences. At a first moment, we analyze the implications of the rupture in the level of the genre with the construction of “hyper-romance”, whose structure accuses a kind of text where the knowledge of the world locks in a conjectural and multiplex circle. In as a movement, it has the analysis of the established dialogue it between the *O Castelo dos destinos cruzados* and the diverse inter texts that confer meaning and forms to it. Workmanships as *Orlando furioso*, of Ludovico Ariosto, *A Divina comédia*, of Dante Alighieri and *Fausto*, of Goethe, among others, potentialyzes histories, supplying to them a archetype character. The last part of the research iluminates the method of intersemiotics translation, from which evaluate the calvinianos unfoldings of the ecfrase and simulacro,



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

1 – INTRODUÇÃO – O BOSQUE DOS DESEJOS E A MEMÓRIA.

E eu não sabia que minha história era
mais bonita que a de Robinson Crusóe.

Carlos Drummond de Andrade

O texto que se segue é resultado de uma pesquisa dedicada às narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” (Il Castello dei destini incrociati), de autoria de Italo Calvino, publicadas em formato de livro em 1973, na Itália, pela editora Mondadori, de Milão. No Brasil, a obra foi editada vinte anos depois, em 1993, pela Companhia das Letras, com tradução de Ivo Barroso.

Os primeiros contatos que tive com a obra de Calvino ocorreram por volta de 1995. Fiquei seduzido pela beleza e pela riqueza imaginativa das narrativas de “As cidades invisíveis”, cuja engenhosidade despertou a curiosidade de conhecer melhor seu universo ficcional. Nas narrativas de “As cidades invisíveis”, o autor se apropria da figura do viajante veneziano Marco Pólo, que, sob o pretexto de descrever as cidades do império mongol a pedido do seu imperador Kublai Khan, empreende viagens fantásticas pelo vasto território deste, descobrindo faces ocultas das cidades, desvendando seus mistérios e encantos, inventando significados para suas particularidades, pois todas as cidades possuem nomes femininos e escondem sob suas exóticas aparências muito mais mistérios do que possa supor o seu governante maior. Desde as primeiras leituras, causou-me forte impressão na escritura de Italo Calvino a maneira peculiar de harmonizar o

lúdico, a invenção, a aleatoriedade dos destinos e a surpresa, com a adoção de rigorosos métodos para a construção da estrutura de suas narrativas. Opinião compartilhada por André Bueno, que, em um texto intitulado “Literatura e vida nas cidades: sentidos da imaginação”, escreveu sobre Calvino:

[...] é notável o gosto de Calvino pelas combinações geométricas, pela construção formal do texto literário. Assim como também é notável em sua literatura o gosto, não menos sutil e preciso, pela ironia e pela posição ética onde a leitura mais apressada veria apenas os jogos formais da imaginação¹.

O contato mais estreito com seus textos demonstra que Calvino pertence a uma linhagem de escritores em cuja obra se desenvolve um diálogo permanente entre duas forças, das quais o consórcio resulta em obra de arte: a tradição literária e cultural, que fornece os cânones estéticos e os conteúdos ideológicos ao artista, e a originalidade de quem manipula de forma criativa a matéria-prima, imprimindo a marca da sua personalidade criadora. Aliás, o mesmo André Bueno ressalta que a formação de Calvino explica bastante o tipo de abordagem da realidade a que ele se dedica em seus textos:

[...] um europeu culto, formado numa cultura política de esquerda, na Resistência ao nazismo e fascismo [...] Filho de pais cientistas e pesquisadores laicos, sem formação religiosa, ou traços românticos em relação à literatura, Calvino tem uma imaginação rigorosa, clara e concisa, com um sentido de forma muito sutil e preciso².

O pai de Calvino era um agrônomo de San Remo, que havia morado muitos anos no México e em outros países tropicais; casara-se com uma assistente de

¹ BUENO, André (1998) p. 246.

botânica da Universidade de Pavia, de origem sarda, que o acompanhara em suas viagens. Calvino nasceu em 15 de outubro de 1923, num subúrbio de Havana, Cuba, às vésperas do retorno definitivo dos pais para a Itália. Os traços assinalados sobre a formação do autor servem para entrelaçarmos numa mesma perspectiva de análise algumas posturas de Calvino em relação ao trabalho com o texto literário e a construção de um universo ficcional onde transparecem suas preocupações éticas. Na obra calviniana percebemos o cotejo sempre muito equilibrado entre o engenho e a arte, ou seja, entre a técnica, a dedicação do operário, e o talento do grande artista. Uma análise de qualquer de seus livros conduz inevitavelmente à análise da estrutura interna, tal a importância conferida pelo autor a este aspecto. Há sempre em seus textos uma indagação acerca das preocupações estéticas que envolvem o ofício do escritor. Quando falamos da forma, leia-se estrutura de funcionamento interno da obra, modo de construção. O que os textos de Calvino têm de muito interessante é uma certa leveza inventiva, invariavelmente sustentada por um sólido conhecimento dos caminhos técnicos da arte, por uma estreita convivência com diversos registros culturais, e, obviamente por uma erudição impressionante. Para confirmarmos a veracidade dessa afirmação, basta ler “Por que ler os clássicos”, um livro de ensaios onde Calvino tece comentários sempre surpreendentes e em tom bem-humorado sobre textos de escritores que vão desde os essenciais da Antigüidade, como

² BUENO, André (1998) p. 246.

Xenofonte, Ovídio e Plínio, passando Voltaire, Stendhal, Balzac, Flaubert, Henry James e Tolstoi, os já clássicos Borges e Montale, até a vanguarda recém-incorporada pela tradição como Ponge e Carlo Emilio Gadda.

A obra de Italo Calvino tem suscitado apreciações diversas ao longo dos anos. Em igual intensidade, o discurso da crítica se divide em valorizar suas características de “racionalista” e “fabulador”, de onde emerge um mundo que parece não ter limites. O crítico Pietro Citati escreveu sobre os contos de “Os amores difíceis”, que Calvino publicou em 1958:

A fantasia das fábulas descende muito mais do ‘esprit de geometrie’ que daquele da “finesse” [...] Seu mundo pode tornar-se aproximativo, impreciso. É a irônica vingança que a realidade se permite, de vez em quando, em relação a quem optou completamente pelo lado da inteligência e da precisão³.

Para um outro analista, Elémire Zolla, o que parece ser combinação de inteligência, precisão e imaginação, apontados como valores importantes no estilo da escritura de Calvino não passa de “um desvario inteligente”, que, segundo ele, seria a “versão esnobe de um camponês que se faz de tonto”⁴. Ainda assim, Zolla reconhece que apesar de muitas “ficções”, a obra de Calvino atinge momentos de verdade. Mas é Renato Barilli, crítico que se tornou um dos expoentes da neovanguarda representada pelo “Grupo 63”, quem dedicou as linhas mais impiedosas da crítica às primeiras produções de Italo Calvino. O “Grupo 63” tinha a pretensão de provocar uma ruptura na cultura italiana,

particularmente no terreno da escritura poética e das disciplinas literárias, rejeitando, por um lado a tradição hermética dos anos 20-30; de outro, recusando as posições do neo-realismo. Na avaliação de Barili podemos ler as seguintes observações:

Que sua posição, não obstante certas aparências, não seja radical e extremista é confirmada por um exame do nível psicológico e epistemológico em que ele se coloca ao estabelecer suas relações com o mundo. Já foi dito que em relação às coisas ele é “olhar”, abraço filtrado por lentes. Uma imediata associação de idéias faz logo vir à mente, então, a nova narrativa francesa, a *école du regard*, Robbe-Grillet e Butor; mas o apelo permanece completamente externo. Os dois narradores transalpinos de fato tentam um jogo difícilíssimo, audaz, e não raro genial; para além dos limites do “senso comum” e de um universo antropocêntrico regulado por tranqüilizantes leis gravitacionais, vão descobrir relações inéditas com as coisas, tornando a dar a elas o poder de choque que o hábito arruinou e cobriu de sedimentos; naturalmente, não chegam a essa obra audaz por meio de uma excepcional contribuição individual, mas são ajudados e apoiados não só por uma poderosa tradição especificamente narrativa, mas também por uma cultura como a francesa, que está habituada às mais ousadas especulações nos vários campos da pesquisa epistemológica, psicológica, pedagógica etc. Pelo contrário, Calvino tem por trás a mais calma e bem-comportada cultura italiana, que não lhe permite amplas margens de movimento: se, portanto, vai pescar corajosamente num âmbito já no limite extremo, onde os objetos são ampliados e pressionam por todos os lados na tela visual, pretendendo assumir a iniciativa, não tem, contudo, a força de abandonar o limiar do “senso comum” e, pelo contrário, faz prevalecer de forma conclusiva sobre o mundo das coisas a legislação e as hierarquias que nele encontram em curso. Em suma, o escritor não se afasta de um universo de proporções habituais, ao alcance da mão, inteiramente controlável. E com grande probabilidade será introduzido a acreditar que tal equilíbrio, esse manter as coisas em seus lugares, sanciona a vitória de uma atitude racionalista sobre o que há de irracional no decadentismo europeu; nós, mais pessimistas, pensamos que isso seja a vitória de um “bom senso” italiano, com todas as conotações limitativas de avareza, de conformismo, que se associam a esse termo, sobre inquietudes e favores mais vitais. O problema é que o encastelamento no “senso comum” não pode deixar de abandonar à futilidade e ao vazio as considerações analíticas, mesmo quando finas, eficazmente elaboradas por Calvino [...] A anatomização de Calvino, portanto, não vai além das ambições e possibilidades de um jogo marginal, gracioso, rebuscado, finamente lavrado, mas incapaz de energizar-se com valores mais altos. Por tais razões talvez seja mais conveniente falar de “olhar” no seu caso em vez daquele dos jovens narradores franceses, justamente porque nele a relação com as coisas é linear, fotográfica, isenta de implicações ontológicas e tampouco se propõe a introduzir uma nova ordem

³ CALVINO, Italo (1994) p. 253.

⁴ CALVINO, Italo (1994) p. 252.

fenomênica: “olhar” então, isto é, ato de compromisso esporádico, obediente a certo “fastio” que o leva a passar de um objeto para o outro com curiosidade instável e irrequieta⁵.

A citação é longa, reconhecemos. Entretanto, ela se faz necessária pela abordagem de alguns pontos importantes, os quais, ao discordar do crítico, nos levam a reconhecer a capacidade de Calvino em criar imagens impactantes, (ainda que se esconda sob a aparente tranqüilidade, sob a superfície calma, um interior pulsante, denso e por vezes, incontrolável), dirigidas muito mais ao intelecto do que à imaginação. A imaginação não descansa na simples contemplação da superfície das coisas e na tranqüila ordenação dos componentes da realidade. Sua ficção aceita o embate com o caos e é, ainda assim, capaz de escapar ilesa. Ao invés de “prisão no voyeurismo”, preferimos pensar como João Alexandre Barbosa para quem “Calvino está sempre à procura de reconstruir a natureza física do mundo por meio da impalpável, fina poeira de pó das palavras”⁶.

Talvez seja este um dos efeitos da “leitura mais apressada”. O efeito de não perceber o que há por trás da fabulação, do jogo, das camadas superficiais do texto de Italo Calvino. A inquietação anímica do escritor é filtrada por um sentido estético agudo, que recusa a mera transcrição fotográfica. A experiência da superação das relações de hierarquia a que as coisas enfocadas estão submetidas se dá no nível da palavra escrita, com o testemunho de que o que deve chocar é a capacidade de comunicá-la como experiência catártica e não

⁵ CALVINO, Italo (1994) p. 256-257.

simplesmente mimética. Quando se diz que o “olhar” em Calvino é “incapaz de valores mais altos” é porque não se percebeu que a sua maneira de chegar à essência das coisas se dá por uma certa poetização do absurdo cotidiano, inserindo o leitor em um mundo onde, primeiro, se é seduzido, depois, levado ao choque, quando, então, lhe são apresentados os “horrores” advindos, muitas vezes, da própria incapacidade humana diante da força de estruturas imutáveis.

1.1 - Dos objetivos da pesquisa

O objeto que você pega deve ser como o
prolongamento da sua mão.

Vsévolod Meyerhold

Na obra de Italo Calvino é de muita relevância a busca de soluções sempre criativas para a construção das narrativas, onde encontramos, invariavelmente, exercícios plenos de paixão pela linguagem literária. No universo narrativo calviniano, a paixão, a criatividade e síntese não obscurecem o rigor do método, do projeto ao qual suas narrativas se submetem sem que isso implique uma certa ditadura da forma. Calvino é um escritor que se apresenta sempre interessado em jogar, em apostar e correr riscos, mas que, apesar disto, conserva a postura dos

⁶ BARBOSA, João Alexandre (1996) p. 284.

jogadores em cujo estilo verificamos a combinação paradoxal da ousadia com a precaução. De acordo com Derrida: “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”⁷. Ocultando ao primeiro olhar tal lei, o texto permitirá ao leitor a possibilidade de exercer suas capacidades enquanto co-produtor do texto. Na literatura da segunda metade do século XX, Italo Calvino tornou-se um dos escritores mais importantes e mais instigantes, um grande “jogador” que compartilha da lição de Mallarmé, para quem “um lance de dados jamais abolirá o acaso”⁸. Por sinal, o verso estilizado de Mallarmé, parece encontrar ressonância na obra de Italo Calvino que será objeto de estudo deste nosso texto: “O Castelo dos destinos cruzados”.

Nesta obra, publicada inicialmente no volume “Tarocchi il mazzo visconteo di Bergamo e New York”, pela Editora Franco Maria Ricci, de Parma, em 1969, e depois, em forma de livro, em 1973, Italo Calvino procurou explorar a multiplicidade das possibilidades oferecidas pela matéria narrável, construindo uma poderosa metáfora dos *caminhos e descaminhos da existência humana*, além de proceder a uma encenação *da memória e da tradição da instituição literária*. Num gesto desdobrado, envolvendo uma unidade entre leitura e escritura, “O Castelo dos destinos cruzados” representa a vida humana como uma obra aberta, no sentido concedido a esta expressão por Umberto Eco:

⁷ DERRIDA, Jacques (1991) p. 7.

A poética da obra aberta tende, a promover no intérprete atos de liberdade consciente, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma⁹.

Nela existem inúmeras possibilidades achar-se e de perder-se, os caminhos são muitos e os homens são obrigados a escolher os seus sob circunstâncias que nem sempre lhes confortam o espírito.

Embora as escolhas tenham algo de *aleatório* e de *impreciso*, o funcionamento da estrutura do texto de “O Castelo dos destinos cruzados” não depende única e exclusivamente destas categorias. Nas palavras do próprio Calvino, a estrutura que envolve a construção das narrativas foi pensada rigorosamente:

[...] sentia que o jogo só tinha sentido se submetido à imposição de regras ferrenhas: ou arranjava uma necessidade geral de construção que condicionasse o encaixe de cada história no conjunto das outras, ou então era tudo gratuito¹⁰.

Se falamos inicialmente da aleatoriedade e da imprecisão e em gesto desdobrado, é porque as histórias de “O Castelo dos destinos cruzados” vão ser montadas, como um *móvil*, valendo-se de seqüências narrativas sugeridas pelas figuras pintadas em cartas de baralhos de tarô:

A idéia de utilizar o tarô como máquina narrativa combinatória me veio de Paolo Fabbri que, num “Seminário internacional sobre estruturas do conto”, realizado em julho de 1968 em Urbino, apresentou uma comunicação sobre “O conto da cartomancia e a linguagem dos emblemas”.[...] Preocupe-me principalmente em observar as cartas de

⁸ MALLARMÉ, Stéphane (1991) p. 149.

⁹ ECO, Umberto (1991) p. 41.

¹⁰ CALVINO, Italo (1993) p. 155.

tarô com atenção, com olhos de quem não sabe do que se trata, e delas retirar sugestões e associações, interpretando-as segundo uma iconologia imaginária¹¹.

Para escrever/contar as histórias de “O Castelo dos destinos cruzados”, o autor tem que “ler” as cartas do baralho de tarô. O desdobramento do gesto leitura-escritura se torna complexo na medida em que Calvino não opera com os sentidos premonitórios atribuídos às cartas do baralho de tarô, mas com o aproveitamento das suas sugestões pictóricas para transformar as seqüências de cartas em narrativas tecidas sobre uma vasta rede intertextual. O procedimento exposto leva-nos, instantaneamente, a conjecturar uma possibilidade de análise da obra buscando fundamentos ligados à Semiótica.

A presente pesquisa, portanto, aborda três tópicos, relativos a um certo recorte interpretativo que adotamos para a leitura das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados”:

1) Uma breve discussão envolvendo a situação limite de “O Castelo dos destinos cruzados” no que concerne ao *gênero* do texto. Calvino acena com uma breve teorização sobre o tipo de narrativa que, segundo ele, toma forma nos grandes romances do séc. XX. O conjunto destas narrativas tem para ele o valor de “hiper-romance” ou “romance-enciclopédia”, um tipo de texto onde todo conhecimento do mundo encerra-se num círculo conjectural e múltiplo.

¹¹ CALVINO, Italo (1993) p. 152-153.

2) Analisamos também o diálogo que as narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” estabelecem com outras obras, ou seja, procedemos a um pequeno levantamento das referências intertextuais contidas nas histórias. Para que a tarefa não se converta num exercício demasiado enfadonho e catalográfico, procuramos verificar as obras que dão sentido e forma às narrativas, como por exemplo, as referências explícitas ao “Orlando furioso”, de Ludovico Ariosto, à “Divina comédia”, de Dante Alighieri, e ao “Fausto”, de Goethe, entre outras.

3) A última parte da pesquisa detém-se no método de tradução intersemiótica utilizado na construção das narrativas. Sobre este aspecto adotamos formulações da Semiótica, desenvolvidas pelo teórico norte-americano Charles Sanders Peirce, por entendermos que estas se aproximam das sugestões e associações implicadas na iconologia imaginária, criativa, de “O castelo dos destinos cruzados”.

2. O “HIPER-ROMANCE” OU “ROMANCE-ENCICLOPÉDIA” – A PROBLEMÁTICA DO GÊNERO.

Todos os homens ficam mais ou menos suspensos das narrativas, dos romances que lhes revelam a verdade múltipla da vida. Só essas narrativas, lidas por vezes em transe os situam perante o destino.

Georges Bataille

A leitura de uma grande obra literária constitui para o estudioso e para o leitor comum, uma experiência que se afigura paradoxal. Em uma mesma atividade o prazer estético se avizinha ao estranhamento, pois, em geral, um grande texto literário ou inaugura um gênero ou o ultrapassa, e, não raro, não permite o reconhecimento, por parte de ambas as categorias de leitores, de estruturas familiares que permitam definir, com alguma segurança, com o que realmente estão lidando. Qualquer tentativa de enquadramento torna-se um risco. Vejamos o que diz Leyla Perrone-Moisés sobre o problema aqui abordado:

Ao definir e estudar o romance polifônico de Dostoiévski, Bakhtine fazia notar que este novo tipo de romance não representava apenas uma inovação em matéria de gêneros, mas correspondia a “um tipo inteiramente novo de pensamento artístico do mundo, no qual foram submetidos a uma transformação radical muitos momentos essenciais da antiga forma artística”.¹²

Tradicionalmente, a posição de onde emanava o discurso literário era fortemente controlada pela instituição dos gêneros literários. Entretanto, mais ou

¹² MOISÉS, Leyla-Perrone (1979) p. 209.

menos por volta da segunda metade do século XIX, os limites físicos dos gêneros foram postos em “regime de comunhão”, até que, no século XX, a sua noção foi amplamente combatida, variando a finalidade e a procedência deste combate. Chegou-se a conjecturar a morte da narrativa, cujo precedente seria a morte da crítica e da civilização logocêntrica. O que se observou, de fato, foi o surgimento de uma crítica mais informal e imaginativa, que se aproximou muito do trabalho experimental, cujo projeto estaria ligado a uma subversão da aceitação dos códigos e gêneros literários e a redefinição dos parâmetros da comunicação estética. É obvio que a recepção crítica das obras, nestes momentos, sofreu um sério abalo, pois a opção pelo respeito ou pela transgressão está relacionada diretamente à sua convivência com os leitores: há obras que são dirigidas a leitores que já existem e outras que fundam seus próprios leitores.

Neste capítulo, dedicaremos algumas linhas ao trabalho de reconhecimento de uma estrutura que nos permita caminhar com um mínimo de segurança pelos labirintos de “O Castelo dos destinos cruzados”, ainda que reconheçamos que, neste tipo de atividade, o peso do tormento é sempre maior que o do prazer.

A palavra *gênero* vem do latim *genus + eris*, cujo significado é o de algo como tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. A palavra tem uma larga utilização e circula por vários campos do conhecimento, reclamando para si uma semântica que envolve desde as flexões de sexo até o comércio de alimentos. Em estudos relacionados com a literatura, o gênero permite ao profissional

“classificar” as obras. Entretanto, de acordo com Antoine Compagnon, sua pertinência teórica não é essa. O gênero, segundo ele, teria a atribuição de “funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico”¹³.

Apesar de se constituir, ao longo da história da literatura, em uma fonte a que os analistas recorreram para uma abordagem sempre segura dos fenômenos e objetos literários, garantindo a filiação destes a algo que possui um *corpus*, o gênero não comporta uma idéia de estrutura fechada, que subsiste ao texto ou que o preceda. Ao contrário, o gênero é o horizonte do desequilíbrio, da distância produzida por toda grande obra nova, pois uma obra literária se explica por aquelas que a precederam e aquelas que a sucederam. Talvez fosse necessário ilustrar a afirmação com o exemplo clássico do “Dom Quixote”, de Cervantes e o “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”, de Jorge Luis Borges. O texto de Borges, entre outras questões suscitadas, trabalha neste horizonte da precedência e da sucessão. Ao “reescrever” o “Dom Quixote”, Pierre Menard produz uma obra nova a partir de Cervantes. Nas palavras do narrador de “Ficções”, o projeto de Menard seria o seguinte:

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 copiá-lo.

¹³ COMPAGNON, Antoine (1999) p.157.

Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes¹⁴.

O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando sua compreensão. Desde Platão, o escritor tem de limitar as categorias da liberdade e da fantasia, adequando-as às leis da estrutura. Não só no que diz respeito ao caráter intrínseco da obra, mas também à sua condição de subordinação a uma esfera de valores que extrapolam o círculo restrito do universo da obra. No “Fedro”, por exemplo, o deus da escritura é um personagem subalterno, um tecnocrata, cuja atividade é subordinada a um deus mais importante na hierarquia dos deuses. O escritor tem que lidar com relações de hierarquia dentro do seu próprio ofício e sua atuação tende a se deixar seduzir pelos encantos e agruras da obediência ou da subversão.

Como já anunciado no título deste capítulo, trataremos aqui de uma subversão, de um gênero modificado, iluminado pelo uso que dele fez Italo Calvino, em “O castelo dos destinos cruzados”.

Nas definições dos dicionários o termo “romance” se apresenta demarcado por dois sentidos:

- a) “Composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, autoria não raro anônima e temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas ou redondilhos maiores;
- b) composição em prosa”¹⁵.

¹⁴ BORGES, Jorge Luis (1999) p. 52.

A forma que tomou corpo no percurso histórico da representação literária reúne muitas vezes elementos das duas acepções. Estruturalmente, o romance tem temática lírica e/ou histórica, é composto em prosa, verificando-se nele uma pluralidade de ações, com a coexistência de várias células dramáticas, conflitos ou tramas. O romance tem, via de regra, a pretensão de abranger um ciclo que representaria toda uma vida, ou pelo menos a parte mais significativa dela, encerrada no universo de um gênero que mistura todos os gêneros, uma forma que desfaz identidades para recriá-las, de um modo infinito .

Durante séculos, a prosa de ficção foi um gênero desprestigiado pela velha poética e pela retórica tradicional. Gregos, romanos e autores medievais despreocuparam-se com ele. Vejam-se, por exemplo, a “Poética” ou a “Retórica”, de Aristóteles, e a “Carta aos Pisões”, de Horácio. Paralelamente, porém, tanto na Grécia quanto em Roma e Idade Média houve excelente prosa de ficção: Platão, Petrônio e Longo são exemplos incontestes. De acordo com Antônio Cândido: “desde essa época, as considerações teóricas sobre a prosa de ficção foram obra dos comentadores da Poética”¹⁶.

Mas foi na Idade Moderna que o gênero se desenvolveu em todas as suas formas: Cervantes, Mme La Fayette, Sterne, Fielding, Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Gogol, Dostoiévski, Eça, Machado...

¹⁵ MOISÉS, Massaud (1982) p. 452.

Refletindo sobre a prosa de ficção na Europa dos últimos quatro séculos, Milan Kundera, no ensaio denominado justamente “A arte do romance”, escreveu que os romancistas europeus puseram em discussão todos os grandes temas existenciais que a filosofia, desde Heidegger e o seu “Ser e tempo”, julgou abandonados pelo pensamento europeu anterior. Kundera afirma que, à sua própria maneira, o romance descobriu os diferentes aspectos da existência humana:

[...] com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar o que se passa no interior, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac descobre o enraizamento do homem na História, com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento presente com James Joyce. Interroga, com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do fundo dos tempo, teleguiam nossos passos. Etc, etc, etc...¹⁷

No parecer de Italo Calvino, o que toma forma nos grandes romances do século XX:

[...] é a idéia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo¹⁸.

O romance do século XX vai testemunhar o declínio de um gênero que coincidiu com o auge do culto ao modo de vida burguês, verificado no século anterior. O romance contemporâneo esbarrou na dificuldade contemporânea da

¹⁶ CÂNDIDO, Antônio (1969) p. 6.

narração, que constitui a essência do gênero. Ninguém tem mais “algo de especial” a dizer. O mundo registra uma estandardização, uma mesmice repetitiva que é contrária à narração, a um saber que testemunhe uma experiência individual sustentada por um percurso sentimental. O indivíduo parece não ter lugar neste mundo cada vez mais “globalizado”, para usarmos aqui um clichê eufêmico.

De acordo com Walter Benjamin “a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, descrevendo a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo”¹⁹, assertiva compartilhada por Orlando Pires, para quem o elemento do romance é a existência e a sugestão do real lhe é imanente. Segundo ele:

O romance moderno (re)produz o real como caos porque sabemos que o é e que somente se organiza por um esforço imaginário ou racional. A imaginação se defronta, nesta conjuntura, com a máxima dificuldade, na medida em que se vê impelida a (re)produzir a anarquia do mundo, ou seja, a divisar o fragmentário da realidade e a transpô-lo não como reflexo num espelho, mas como a criação de um universo paralelo ao mundo real. A imaginação não descansa na contemplação do real e no arranjo de seus componentes²⁰.

As ações da experiência “estão em baixa”. Testemunhamos no romance tanto moderno quanto pós-moderno uma espécie de “crise da representação”: o narrador se vê dilacerado entre narrar uma história por ele vivida ou narrar uma história do ponto de vista de quem apenas tomou conhecimento dela por via indireta. Este dilaceramento põe em xeque a noção de autenticidade, pois

¹⁷ KUNDERA, Milan (1988) p. 10-11.

¹⁸ CALVINO, Italo (1998) p. 131.

¹⁹ BENJAMIN, Walter (1994) p. 54.

pergunta-se: o saber humano é resultado de uma experiência concreta, de uma ação, ou pode existir de uma forma exterior a essa experiência concreta? O que se percebe nos relatos é a constatação de que não se pode mais esperar que vivamos num mundo pleno de sentido. Há um visível enfraquecimento da objetualidade épica da narração. A estabilidade e a ordem, tendências que predominavam, por exemplo na literatura medieval, foram, de algum modo, abaladas pela confluência e entrelaçamento de métodos interpretativos, maneiras de pensar e estilos de expressão. Afirma Calvino: “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural e múltipla.”²¹

O romance sofreu uma subtração por parte da reportagem e do cinema e, por isso, o romancista se viu obrigado a concentrar-se naquilo que o relato banal não dá conta. Entretanto, a linguagem impõe limites no que diz respeito à ficção do relato, conforme observa Adorno: “Joyce foi conseqüente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva”²².

Na extremidade oposta de uma narrativa que tenha a pretensão de construir um sentido dentro de uma estrutura fechada, o tipo de narrativa à qual

²⁰ PIRES, Orlando (1985) p. 127.

²¹ CALVINO, Italo. (1998) p. 131.

²² ADORNO, Theodor W (1980) p. 269.

Calvino se refere, e adota em “O Castelo dos destinos cruzados”, opta por “construir sentidos” que são sempre visivelmente conjecturais.

A rigor, Calvino escreveu apenas duas narrativas que se aproximam do que a tradição outorgou chamar de “romance”: “Il sentiero dei nidi ragno”, de 1947, e “O barão nas árvores”, publicado em 1957. As palavras *romance*, *conto* e *novela* usadas nas literaturas de língua portuguesa para designar as narrativas conforme a sua extensão e o tratamento que é dado ao clímax, não têm o mesmo significado em todas as línguas modernas: *romance*, no português, é *novel* no inglês e *novela* no espanhol, ao passo que *nouvelle* do francês não encontra correspondente no espanhol, que designa a palavra *cuento*, tanto para o que nós chamamos de *novela* e de *conto*. Distinção feita também no italiano que possui os termos *romanzo*, *novèlla* e *racconto*, e no alemão, com *roman*, *novellen* e *marchen*. Segundo Boris Eikhenbaum: “O romance, de uma certa forma, pede uma queda depois do clímax; no conto e na novela deve-se parar tão logo se atinja o ponto culminante”²³

“Il sentiero dei nidi ragno” (“O caminho para os ninhos da aranha”)²⁴ e “O barão nas árvores” são, portanto, o únicos *romanços* escritos por Italo Calvino, suas outras obras estão distribuídas pelos outros gêneros.

²³ EIKHENBAUM, Boris (1973) p.164.

²⁴ Preserva-se aqui o título do original italiano pois não conseguimos encontrar tradução desta obra para o português. A edição consultada é uma fotocópia conseguida na biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

Para Lukács: “a arte, realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criadora, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”²⁵.

Em “O Castelo dos destinos cruzados” podemos testemunhar esta ruptura da qual nos fala Lukács. Se a épica é o impulso de visualizar toda complexidade do cosmos numa unidade fundamental (a unidade das esferas metafísicas), num sistema, composto da integração harmônica dos contrários e das antinomias observáveis no mundo da realidade, as narrativas de O castelo... são a expressão do desabrigo e da solidão. Ao tentar representar um universo, as narrativas do livro em foco não oferecem uma explicação totalizante, mas sim um modo conjectural e múltiplo, para aproveitarmos as palavras do próprio autor, de representar a fragilidade das macroestruturas no século XX, como ilustra a “fala” do narrador:

Sem dúvida a minha história também estaria contida naquele entrelaçar de cartas, passado presente futuro, mas não sei mais distingui-la das outras. A floresta, o castelo, as cartas do tarô me conduziram a esta barreira: perder a minha história, confundi-la na poeira das outras, libertar-me dela. O que sobrou de mim foi apenas essa obstinação maníaca de completar, de encerrar, de dar vida aos relatos.²⁶

Assim, se considerarmos que, apesar de ter a sua trama localizada no passado, “O Castelo dos destinos cruzados” é um tipo de narrativa que procura estar em

²⁵ LUKÁCS, Georg (2000) p. 34.

²⁶ CALVINO, Italo (1993) p. 67.

consonância com o seu tempo; o homem contemporâneo encontra-se representado pela idéia do desamparo, num mundo onde os “sentidos” são construídos sem o auxílio de qualquer força transcendente. O que vai ser decisivo para o estabelecimento dos “sentidos” da narrativa será justamente a multiplicidade de possibilidades de combinação de seus elementos, a multiplicidade dos caminhos que se apresentam aos sujeitos das narrativas e sua “liberdade” em escolher.

Para continuarmos na esteira das reflexões de Italo Calvino acerca dos grandes romances do século XX, citemos uma sua conclusão das mais elucidativas a esse respeito (e, por tabela, a respeito do tipo de abordagem que pretendemos fazer de “O Castelo dos destinos cruzados”):

Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade de linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.²⁷

A multiplicidade é tão importante na obra de Italo Calvino que uma das suas “Seis propostas para o próximo milênio”²⁸ teoriza exatamente acerca da multiplicidade. Segundo ele, nas narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” sua intenção era construir um tipo de texto que se identificasse com o gênero que

²⁷ CALVINO, Italo (1998) p. 131.

²⁸ A convite da Universidade de Harvard, Calvino escrevia, quando morreu em 1985, uma série de seis conferências que seriam apresentadas durante o ano letivo. Destas, terminou apenas cinco. As conferências

denominou “hiper-romance”, espécie de “romance-enciclopédia”: uma obra aberta onde se possa explorar, de acordo com suas próprias palavras, “a multiplicidade potencial do narrável”²⁹. A exemplo do que Calvino realizou na narrativa de “Se um viajante numa noite de inverno”, (onde se conserva a essência do romanesco, mas a estrutura é estilhaçada pela presença de dez diferentes inícios de romance que, por meios diversos, desenvolvem um núcleo comum), “O Castelo dos destinos cruzados” segue a trajetória do que ele considera uma “hiper-romance”:

O mesmo princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável constitui a base de outro livro meu *O Castelo dos destinos cruzados*, que procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô. Sou inclinado à “escrita breve” e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas³⁰.

Calvino via na obra do argentino Jorge Luis Borges, a quem muito admirava, e na do francês Paul Valéry, exemplos de realização deste tipo de projeto literário:

Entre os valores que gostaria fossem transferidos para o próximo milênio está principalmente este: o de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia, como a do Valéry ensaísta e prosador. (E se recordo Valéry num contexto em que dominam os nomes dos romancistas, é também porque ele, que não era romancista, e que até mesmo por causa de uma de suas famosas tiradas, passava por ter liquidado com a narrativa

versavam sobre valores que deveriam ser preservados pela literatura no milênio seguinte. São eles: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade.

²⁹ CALVINO, Italo (1998) p. 135.

³⁰ CALVINO, Italo (1993) p.135.

tradicional, era um crítico que sabia compreender os romances como nenhum outro, definindo-lhes precisamente a especificidade enquanto romances.)

Se tivesse de apontar quem na literatura realizou perfeitamente o ideal estético de Valéry da exatidão de imaginação e de linguagem, construindo obras que correspondem à rigorosa geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutivo, diria sem hesitar Jorge Luis Borges. As razões de minha predileção por Borges não param por aqui; procurarei enumerar as principais: porque cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão; porque seus contos adotam freqüentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas. Por exemplo, seu ensaio mais vertiginoso sobre o tempo, *El jardín de los senderos que se bifurcan* apresenta-se como um conto de espionagem, mas inclui um relato lógico-metafísico, que por sua vez inclui a descrição de um interminável romance chinês, tudo isso concentrado numa dúzia de páginas”³¹.

Todas estas considerações fazem parte de uma tentativa de situarmos, ainda que isso pareça contradizer nossas palavras iniciais, a narrativa de “O Castelo dos destinos cruzados” dentro de uma perspectiva que nos permita dissertar, com um mínimo de segurança, sobre a sua tipologia textual.

Começemos por buscar nas considerações do próprio Calvino o que ele define como “hiper-romance”:

Outro exemplo daquilo que chamo de “hiper-romance” é *La vie mode d'emploi*, de George Perec, romance extremamente longo mas construído com muitas histórias que se cruzam (não é por nada que no subtítulo traz *Romans* no plural) renovando o prazer dos grandes ciclos à la Balzac.

Creio que esse livro, publicado em Paris em 1978, quatro anos antes da morte prematura do autor aos 46 anos, seja o último verdadeiro acontecimento na história do romance. E isto por vários motivos: o incomensurável do projeto nada obstante realizado; a novidade do estilo literário; o compêndio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédica de saberes que dão forma a uma imagem do mundo; o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a contínua simultaneidade de ironia e angústia; em suma, a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa”³².

³¹ CALVINO, Italo (1998) p. 133.

³² CALVINO, Italo (1998) p. 135.

Podemos observar que alguns pontos destacados por Calvino em relação ao “romance” de Perec são aspectos muito importantes no projeto de construção de “O Castelo dos destinos cruzados”, tais como “o compêndio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédica de saberes que dão forma a uma imagem do mundo” (estudadas de forma mais detalhada no capítulo seguinte, dedicado às referências intertextuais da obra). Isto nos levou a buscar outras particularidades que comprovem nossa intenção de abordar as narrativas de Italo Calvino sob a denominação de “hiper-romance”.

2.1 – Elementos do “hiper-romance” – estudo do projeto de construção de O castelo dos destinos cruzados .

No espaço interior gravita um anúncio de terremoto: a harmoniosa geometria intelectual aflora o limite da obsessão paranóica.

Italo Calvino

Neste momento do texto é hora de tentarmos validar nossa perspectiva analítica, mostrando como o projeto de construção das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” obedece às regras do que Italo Calvino chamou de “hiper-romance”.

A leitura mais apressada faria supor um livro de contos (*short-story*), visto que todas os textos contidos no livro são curtos e se desenvolvem de forma autônoma, com seus inícios, desenvolvimentos e términos independentes uns dos outros. No entanto, entre todas as histórias existe um elemento que as une: a presença de um narrador-personagem em comum. Este narrador é também um viajante. Mas, as narrativas não são de exclusiva responsabilidade dele, que circula por todos os relatos. Há vários narradores. Todos aqueles que se dispõem a contar suas histórias são potencialmente narradores. Vejamos alguns exemplos: “A comoção da narrativa não se havia ainda dissipado, quando outro conviva nos fez sinal de querer contar a sua história”³³.

Ou então este outro onde há uma explicitação do processo de formação de uma narrativa coletiva:

Não sei quantos de nós haviam conseguido decifrar de uma maneira ou de outra aquela história, sem se perder em meio a todos os cartapácios de copas e ouros que surgiam exatamente quando desejávamos uma clara ilustração do fato³⁴.

Ou, ainda, outro exemplo, onde encontramos o termo *narrador* para designar a personagem que está organizando a seqüência das cartas do baralho de tarô:

O modo como o narrador depositou uma nova carta, com um gesto rápido, mas mantendo-a escondida, e com a outra mão tapando os olhos, como que nos preparava

³³ CALVINO, Italo (1993) p. 27.

³⁴ CALVINO, Italo (1993) p. 35.

para uma revelação: a mesma com que ele se deparou quando, baixando os olhos dos ameaçadores umbrais celestes, pousou-os sobre a dama em cujos braços jazia e viu o gorjal emoldurar não mais uma face de pomba no cio [...] ³⁵.

Mas esses “narradores” apenas fornecem informações para o narrador, para aquele cuja interpretação das imagens dispostas na mesa pelos convivas estabelece os nexos, decifra os “sentidos”, conjetura sobre as histórias. Podemos dizer, portanto, que há narradores e um narrador. Os primeiros dispõem as cartas de forma a sugerir a narrativa e o segundo decifra os “sentidos”. É como se o relato sugerisse a tarefa do escritor, de dispor os signos, e a do leitor de interpretá-los. O narrador responsável pelas interpretações diz, esclarecendo o processo:

E a minha história, onde está? Não consigo distingui-la entre as outras, tão intrincado se tornou seu entrelaçamento simultâneo. De fato, a tarefa de decifrar as histórias uma por uma fez-me negligenciar até aqui a peculiaridade mais saliente de nosso modo de narrar, ou seja, cada relato corre ao encontro de outro relato e, enquanto um dos convivas dispõe sua fileira, outro comensal no outro extremo da mesa avança em sentido oposto [...] ³⁶.

Assim como Scherazade, das “Mil e uma noites”, tece enredos para preservar sua vida, o narrador de “O Castelo dos destinos cruzados” constrói tecidos narrativos com fios entrelaçados, que preservam a experiência da escrita literária, pois podemos reconhecer neste método narrativo a importância que Calvino atribui à atividade do escritor, aquele que combina os signos, e à do leitor,

³⁵ CALVINO, Italo (1993) p. 37.

³⁶ CALVINO, Italo (1993) p. 63.

angustiado em estabelecer os “sentidos” destas combinações de signos. Na narrativa em que o narrador conta a sua própria história, pode-se ler:

De início devo chamar a atenção para a carta dita do *Rei de Paus*, na qual se vê sentado um personagem, que se ninguém mais o reclama bem poderia ser eu: tanto que manobra um instrumento afiado com a ponta voltada para baixo, como eu estou fazendo neste momento, e de fato este instrumento se olharmos bem se assemelha a uma caneta ou cálamo ou lápis bem aparado ou uma esferográfica, e, se parece de grandeza desproporcional, será para significar a importância que tal instrumento exerce na existência do dito personagem sedentário. Pelo que sei, foi exatamente o fio negro que brota da ponta deste cetno de dez réis a estrada que me trouxe até aqui, donde não se excluir que Rei de paus seja o apelativo que me cabe, e nesse caso o termo Paus deve ser compreendido no sentido dessas barras que fazem as crianças na escola, primeiro balbucio de quem procura comunicar-se traçando signos, ou no sentido de troncos de pinho dos quais se extrai a branca celulose e dos quais se desfolham resmas de páginas prontas para serem (e ainda aqui os significados se cruzam) traçadas.³⁷

A escrita é responsável pela representação do “saber” no Ocidente. Toda a cultura ocidental tem sua representação ligada à escrita, como nos lembra Derrida: “Desde Platão e Aristóteles não se tem deixado de ilustrar por meio de imagens gráficas as relações da razão e da experiência, da percepção e da memória”³⁸.

O fundador de toda narrativa é o mito, que é algo estranho ao saber. Em “O Castelo dos destinos cruzados”, encontramos um narrador empreendendo um árdua tarefa de produzir nexos narrativos, reorganizando um saber muito peculiar: a “memória” das personagens, que estão, precisamente, diante da

³⁷ CALVINO, Italo (1993) p. 127.

³⁸ DERRIDA, Jacques (1995) p. 182.

impossibilidade de comunicar seus “saberes”, pois todas as personagens sofrem de um distúrbio na capacidade de comunicação:

Terminada a ceia num mutismo que os rumores da mastigação e os estalidos de sorver o vinho não tornavam mais afável, continuamos ali sentados a olhar uns para os outros coma frustração de não podermos trocar entre nós as muitas experiências que cada um teria a comunicar”³⁹.

A escrita vai encenar suas “verdades”, apresentadas como pura atividade especulativa do narrador. O “saber” passa a depender única e exclusivamente do narrador, que ordena a fundação das narrativas baseado em uma “memória” da escrita, constituída pelos textos utilizados no tecido das narrativas, onde se pode identificar a presença de vasta rede intertextual. Citemos aqui uma passagem do ensaio sobre a *Multiplicidade*, das “Seis propostas para o próximo milênio”, onde Calvino confessa que tipo de projeto lhe agradaria desenvolver:

[...] quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...

Não era acaso este o ponto de chegada a que tendia Ovídio ao narrar a continuidade das formas, o ponto de chegada a que tendia Lucrecio ao identificar-se com a natureza comum a todas as coisas? ⁴⁰.

Percebemos que, distante de um sentido que possa ser esgotado, a escrita produz relações, ou seja, a escrita revela o contato entre as coisas, entre os “sistemas que envolvem a vida humana”. Além do alargamento das fronteiras dos

³⁹ CALVINO, Italo (1998) p. 13.

gêneros que este tipo de escrita vai promover, é importante observar que não mais somente o relato é importante, mas também o saber que ele encerra.

As histórias não têm sua origem ligada aos fatos, mas em interpretações das imagens desenhadas nas cartas do baralho de tarô. O texto torna-se uma representação da representação, uma espécie de simulacro que pretende evidenciar a impossibilidade de se reproduzir a realidade, ou antes, a impossibilidade de se recuperar qualquer evento em sua integridade. A única realidade possível é a constatação da multiplicidade de caminhos que se apresenta ao narrador, que problematiza os relatos, apropriando-se, para compor a escritura, de textos alheios, estabelecendo diálogos intertextuais com grandes obras da literatura universal. A idéia da recuperação das histórias das personagens de *O Castelo...* se torna um problema à medida em que suas histórias pessoais ficam sujeitas à intervenção de uma “memória literária” do cânone ocidental. No século XVI, cânone era uma forma de composição musical cujo tema era iniciado por uma voz. Em “*O Castelo dos destinos cruzados*”, a perda da voz abre um espaço imenso para o diálogo com o cânone, para uma constante apropriação do “texto do outro”, evidenciando um embate com a tradição literária, como podemos encontrar na observação do narrador da história “*Também tento contar a minha*”, onde identificamos o próprio sujeito que se ocupa da escrita, o escritor: “a palavra escrita tem sempre presente a anulação da pessoa que

⁴⁰ CALVINO, Italo (1993) p. 138.

escreveu ou daquela que lerá. A natureza inarticulada engloba em seu discurso todo o discurso humano”⁴¹.

A observação acima conduz às reflexões de Barthes acerca da tese da “morte do autor”, onde ele afirma que a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem, fazendo com o texto se torne um “tecido de citações”, cujos “sentidos” são sempre polissêmicos.

“O Castelo dos destinos cruzados” pode ser lido como um “hiperromance”, no qual as relações da razão e da experiência, da percepção e da memória se acham representadas por uma escritura em que a “memória cultural” *supre a falta de voz das personagens*. É relevante, sobre este aspecto, observarmos a apresentação gráfica da obra. Nos momentos iniciais da narrativa, quando as personagens encontram-se em estado de mudez, as margens do texto estão em branco. Estas margens serão preenchidas com os desenhos das cartas do baralho do tarô, assim que as personagens começarem a contar suas histórias.

Toda vez que a humanidade experimenta a barbárie, a dominação do irracionalismo e dos extremismos, e se encontra, devido às seqüelas, sem condições de avaliar perdas e danos, é a arte, com seu poder de iluminação, que conduz o homem no caminho da restauração de sua dignidade. “O Castelo dos destinos cruzados” pode ser lido também como uma forma desesperada de

⁴¹ CALVINO, Italo (1993) p. 133.

preservação da instituição literária num mundo cada vez mais adverso à sua sobrevivência.

Para analisarmos um outro elemento do “hiper-romance”, comecemos por citar o próprio Italo Calvino: “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”⁴².

Após a travessia de uma densa floresta, esta é a situação inicial das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” alguns cavaleiros e viajantes se encontram ao redor de uma mesa em um castelo/taverna. No “Castelo”, a situação é exposta da seguinte maneira pelo narrador:

Em meio a um denso bosque, um castelo dava refúgio a quantos a noite houvesse surpreendido em viagem: cavaleiros e damas, cortejos reais e simples viandantes.

Passei por uma ponte levadiça desconjuntada, apeei da montaria num pátio às escuras, palafreiros silenciosos se ocuparam do meu cavalo. Estava exausto; mal podia suster-me sobre as pernas: desde que entrara no bosque, tais haviam sido as provas pelas quais passara, os encontros, as aparições, os duelos, que não conseguia reordenar nem meus atos nem meus pensamentos ⁴³.

Na parte relativa à “Taverna” a situação é assim exposta:

[...] estamos a salvo mas ainda meio mortos pelo medo, podemos contar, temos o que contar, cada qual gostaria de contar aos demais o que lhe havia sucedido, o que lhe havia tocado ver, com seus próprios olhos na escuridão, no silêncio, mas aqui agora há rumor, como farei para que me ouçam, não consigo ouvir a minha voz, a voz não me sai pela garganta, não tenho voz, não ouço nem mesmo as vozes dos outros, mas ouvem-se os rumores, logo não estou surdo, ouço o raspar das colheres na tigelas, o destapar dos frascos, o tamborilar dos talheres, o mastigar o arrotar, faço gestos para dizer que perdi o

⁴² CALVINO, Italo (1993) p. 138.

⁴³ CALVINO, Italo (1993) p. 11.

uso da palavra, também os demais estão fazendo os mesmos gestos, estão mudos, perdemos a voz, no bosque todos quantos estamos diante desta mesa, homens e mulheres, bem vestidos ou mal vestidos, apavorados, até pavorosos de se ver, todos com os cabelos brancos, jovens e anciãos, e quando me contemplo num desses espelhos, numa dessas cartas, também eu tenho os cabelos brancos e também me apavoro.

Como faço agora para contar que perdi a palavra, as palavras, talvez mesmo a memória, como faço para recordar o que eu era lá fora, e, depois de me haver recordado, como faço para encontrar as palavras que possam exprimir tudo isto; e as palavras, como faço para pronunciar-las, estamos todos procurando fazer com os demais entendam alguma coisa por meio de gestos, com caretas, todos iguais a macacos⁴⁴.

A intenção de relatarem suas experiências, de contarem suas histórias, de comunicarem seus “saberes”, é inicialmente frustrada pela descoberta da perda da voz. Uma espécie de afasia atáxica, em que o paciente sabe o que deseja expressar pela fala, mas não pode pronunciar as palavras pela incapacidade de coordenar os músculos, parece acometer as personagens de “O Castelo dos destinos cruzados”. Fica a cargo do narrador reconstruir os acontecimentos que levaram aqueles viajantes até o castelo/taverna onde agora se encontram.

Em “A farmácia de Platão”⁴⁵, Jacques Derrida utiliza-se do termo grego *pharmakón* (que tem seu significado definido por droga, remédio e/ou veneno), aproximando-o da escritura, que não é a mera repetição do discurso falado, segundo ele. Neste estudo do discurso platônico, o filósofo franco-argelino assinala que no “Fedro” a produção do texto, pela figura do logógrafo (que se constituía naquele que redigia, a favor dos que pleiteavam, discursos que ele próprio não pronunciava) e a sua “interpretação” ou “assimilação” se davam *in*

⁴⁴ CALVINO, Italo (1993) p. 75-76.

⁴⁵ DERRIDA, Jacques (1991) p. 21.

absentia do autor. Portanto, o autor escreve o que não fala e o que não pensa, mas assume a responsabilidade pelo que foi escrito. Derrida lembra ainda que o deus da escritura, Theuth, oferece o *pharmakón* ao rei como algo que vai tornar os homens capazes de se fazerem mais sábios pela “memoração”. Como sabemos que todo o “saber ocidental” foi fundado pela escrita fonética e que a escrita fonética procura reproduzir a integridade do discurso, encontramos assim um ponto de contato com o projeto de escritura de “O Castelo dos destinos cruzados”. No texto de Calvino é a escritura que vai recompor a “memória”, é a escritura que vai encenar cada vida como uma enciclopédia onde estarão os “saberes” adquiridos pela experiência. Mas não percamos de vista jamais a particularidade de a escritura ser encenação, simulacro. Esse discurso assumido pelo narrador, em nome da recuperação da memória das personagens, pertence inteiramente ao tipo de escritura à qual ele recorre, que é a escritura intertextual. Embora sejam atribuídos aos cavaleiros e viajantes que se encontram ao redor da mesa do castelo, os relatos são de responsabilidade de um logógrafo, que, segundo os dicionários, são indivíduos que escrevem tão depressa quanto se fala: portanto, é como se escrita, fala e memória se produzissem a um só tempo. E qual é o tempo das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados”? O passado? O presente? No “Dicionário de teoria da narrativa”, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes assinalam:

[...] existe entre a atividade contar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, dito de outro modo: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado num modo narrativo, e que a narrativa atinge sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal⁴⁶.

O tempo em “O Castelo dos destinos cruzados” é uma categoria articulada pelo movimento da “leitura” que o narrador realiza das cartas do baralho de tarô. Por exemplo, em “História de Rolando louco de amor”, o narrador diz:

Agora as cartas de tarô dispostas sobre a mesa formavam um quadrado completamente fechado, com uma janela aberta ao centro. Sobre ela inclinou-se um comensal que até então estivera como que absorto, o olhar perdido. Tratava-se de um guerreiro de grande estatura; erguia os braços como se fossem de chumbo, e movia a cabeça lentamente como se o peso de seus pensamentos lhe houvessem fendido a nuca. Certamente algum profundo desespero pairava sobre aquele capitão que devia ter sido, havia não muito tempo, mortífera máquina de guerra⁴⁷.

As palavra *agora* indica uma ação no presente. No entanto, são os supostos acontecimentos pretéritos da vida do cavaleiro que serão recuperados na narrativa, é no passado do cavaleiro que o narrador está interessado. No momento em que a ação está no presente, o narrador repara apenas no olhar absorto do cavaleiro, conferindo um ar de imobilidade contemplativa àquela figura, o que contrasta com o desenrolar da história. Temos, por assim dizer, dois tempos distintos: um que encena o presente, cujo núcleo é dado pelas observações do narrador acerca da fisionomia dos cavaleiros ao seu redor, e um outro, o tempo das ações, dos acontecimentos. Este, remete sempre ao passado.

⁴⁶ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M (1998) p. 221.

⁴⁷ CALVINO, Italo (1993) p. 47.

“O Castelo dos destinos cruzados” rompe com as estruturas fechadas das narrativas épicas tradicionais, transformando-se numa obra aberta, onde os “saberes” da cultura ocidental são encenados de maneira que formam um tecido conjectural e múltiplo.

Em sua tese sobre *a morte do autor*, Roland Barthes assinala que a escrita: “é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge nosso sujeito o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”⁴⁸.

No “hiper-romance” calviniano percebemos a validade desta reflexão de Barthes, à medida em que vamos sendo envolvidos na teia de uma escritura que põe em xeque a noção de originalidade e de autoria. O repertório do qual o autor dispõe e manipula é muito amplo. A identidade de quem escreve é composta, se deixa formar por este repertório. Quando no século XIX, o século do Positivismo, acreditava-se na genialidade criativa do autor que, na sua solidão abissal, era depositário de todo o saber, o romance experimentou o seu apogeu. Pois a “identidade” do romancista encontrava-se amalgamada à sua obra. De novo é Barthes quem nos esclarece:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado de seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes

⁴⁸ BARTHES, Roland (1984) p. 49.

dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com seu filho ⁴⁹.

Portanto, dar um autor ao texto é uma garantia de que nele, texto, se encontra um “sentido” oculto a ser decifrado. O “hiper-romance” tem a pretensão de romper com a fundação de um “sentido” único, instaurando no seu corpo a multiplicidade de sentidos, a impossibilidade de encerrar-se o conhecimento numa estrutura fechada.

Outro aspecto importante deste projeto de escritura do “hiper-romance” refere-se à tentativa de se encenar o universo da existência humana. Desde o título, o texto de Calvino demonstra esta preocupação. O “castelo” é uma espécie de espaço transitório na preservação da intimidade. Após a travessia da densa floresta, os cavaleiros e damas se sentem em casa, à vontade para contarem suas histórias, que contam com expedientes tomados de empréstimo da imaginação. Percebemos a passagem de um espaço atópico ou de insegurança (floresta) para um espaço tópico ou de segurança (castelo). De acordo com Bachelard: “A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade”.⁵⁰

Na Grécia antiga, o teatro encenou os conflitos entre a vontade humana, por um lado, e os desígnios inelutáveis do destino, por outro. A tragédia grega

⁴⁹ BARTHES, Roland.(1994) p. 51.

⁵⁰ BACHELARD, Gaston (2000) p. 23.

originou-se nos ritos a Dioniso, que estavam diretamente ligados ao culto da fertilidade e ao ciclo vegetal, e portanto ao ciclo da vida humana, condicionada pela sombra da morte e do desastre. Os “destinos cruzados” das narrativas de Calvino formam uma espécie de recuperação desta preocupação com as paixões humanas sempre em conflito com as forças morais e sociais que exercem poder de controle sobre elas. Ao contrário da tragédia grega, no entanto, o que vemos em “O Castelo dos destinos cruzados” são histórias que representam o desamparo e a solidão humanas num mundo já sem deuses ou divindades protetoras. As forças que exercem seu domínio sobre o homem contemporâneo são mais tiranas, mais perversas, pois são produzidas pelo próprio humano e sua ação se volta contra ele próprio. As personagens estão sempre reduzidas a uma situação de inferioridade, onde percebemos a sua condição de escravidão, ou de situações onde o absurdo denuncia o esmagamento do homem diante de uma coletividade totalitária. Na “História do ingrato punido” pode-se ler:

– Agora pertences ao bosque. O bosque é a perda de si, a mescla no todo. Para te unires a nós debes perder-te, desvencilhar-te de teus próprios atributos, desmembrar-te, transformar-te no indiferenciado, unir-te ao tropel das Mênades que correm gritando pelo bosque⁵¹.

Nesta história, um cavaleiro buscava uma vida de abundância e acabou punido com um destino bem mais modesto. A idéia do sacrifício remete-nos aos ideais coletivos, ao sacrifício da individualidade em benefício da dedicação a uma vida

mais “útil” à humanidade, à “mescla no todo”, que se configura ironicamente como sendo um ideal mais “elevado”. Assim como na vida, onde os “cruzamentos” dos destinos são inevitáveis, também no jogo narrativo de “O Castelo dos destinos cruzados” as cartas do baralho de tarô servem para várias histórias e, em cada uma delas, dependendo do lugar ocupado por elas na seqüência, possuem significações diferentes:

[...] de modo que as histórias contadas da esquerda para a direita ou de baixo para cima podem ser igualmente lidas da direita para a esquerda ou de cima para baixo, e vice-versa, tendo-se em conta que as mesmas cartas apresentando-se numa ordem diversa não raro mudam de significado, e a mesma carta de tarô serve ao mesmo tempo a narradores que partem dos quatro pontos cardeais⁵².

Todas as narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” têm o nome de *história*. Pensamos haver neste aspecto uma indicação para a compreensão deste projeto narrativo. O nome de *história*, a nosso ver, assume uma acepção mais próxima às ações da experiência humana, aos fatos relevantes da vida porque elas encerram um saber, assim como as fábulas que encerram uma moral. De acordo com Walter Benjamin: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos”⁵³.

⁵¹ CALVINO, Italo.(1993) p. 22-23.

⁵² CALVINO, Italo (1993) p. 63.

⁵³ BENJAMIN, Walter (1996) p. 198.

Em “O Castelo dos destinos cruzados” percebemos que diversos narradores anônimos é que compõem as histórias, embora não possamos afirmar que seja um discurso oral, pois todos perderam a voz (mas suas histórias são constituídas à medida em que as cartas vão sendo dispostas e um outro alguém as interpreta). Barthes nos diz que a “a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem”⁵⁴. Em “O Castelo dos destinos cruzados”, a perda da fala possibilita que a escritura comande as ações da narrativa. A escritura vai funcionar como suplemento da fala, ou seja, vai construir uma ordenação para as sugestões fornecidas pela organização da seqüência de imagens contidas nas cartas, entrelaçadas de modo a representar os caminhos do homem pela vida:

Abro a boca, procuro articular a palavra, guincho, seria o momento de contar a minha, é claro que as cartas dessas últimas são também as da minha história, a história que me trouxe até aqui, uma série de terríveis encontros que talvez seja apenas uma série de encontros frustrados ⁵⁵.

E eis a vida.

⁵⁴ BARTHES, Roland (1984) p. 49.

⁵⁵ CALVINO, Italo (1993) p. 127.

3. O BOSQUE DAS PAIXÕES – NOTAS SOBRE A INTERTEXTUALIDADE EM O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS.

O jabuti que só possuía uma casca branca e mole
Deixou-se morder pela onça que o atacava.
Morder tão fundo que a onça ficou pregada no
jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o
jabuti fez seu escudo.

Antônio Callado

O conceito de intertextualidade, que não interessa só à literatura, mas aos estudos dos signos em geral (semiologia ou semiótica), é a inserção de cada obra literária numa série de outras já existentes, dialogando com as que a precederam e com as que lhe são contemporâneas. No dizer de Julia Kristeva: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é numa escritura-réplica função e negação de outro(dos outros) texto(s)”⁵⁶.

Fora da intertextualidade, a obra literária seria simplesmente incompreensível, pois a circulação intertextual da obra está diretamente relacionada à sua “legibilidade literária”. Entenda-se por “circulação intertextual” a relação que a obra mantém com os seus arquétipos. O sentido desta relação, seu valor de *mimese* ou ruptura só pode ser considerado nesse conjunto, pois a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também condiciona o

⁵⁶ KRISTEVA, Julia In. PERRONE-MOISÉS, Leila (1990) p. 94.

conteúdo formal da obra. Conceitos como originalidade, plágio, apropriação tomaram outra direção a partir da constatação de que a literatura é, em sua essência, intertextual.

No capítulo anterior tentamos justificar com um aceno teórico nossa interpretação da prosa de “O Castelo dos destinos cruzados”, aproximando-a da idéia esboçada pelo próprio Calvino de que o que se configura no melhor da prosa contemporânea é uma espécie de representação que se utiliza em larga escala de uma vasta rede de conexões, conjetural e múltipla, com a pretensão de abarcar “todo o conhecimento do mundo”. Se não todo, pelo menos parte deste “conhecimento”. No “Ulisses”, de Joyce, por exemplo, percebemos a presença de linguagens diversas como as da imprensa sensacionalista, da saga irlandesa e a dos textos bíblicos. O grande problema, e este felizmente não é o caso do “Ulisses”, é a convivência destes vários textos num único sem a destruição mútua. O objetivo dos estudos que levam em consideração o caráter intertextual das obras é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração dos elementos alheios na criação da obra nova. As “fontes”, portanto, deixam de interessar por elas mesmas; elas só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas ou transformadas. As chamadas “influências” não se reduzem a um fenômeno de simples recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-

imitação. A produção de um novo texto a partir da utilização de outro pode situar-se no eixo ideológico da continuidade ou da ruptura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. Em qualquer dos casos, o efeito é metalinguístico. Na opinião de Laurent Jenny:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modelo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou o prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto de origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abre, aos poucos, o espaço semântico⁵⁷.

Para ilustrarmos a conclusão de Jenny, principalmente no tocante às alternativas que uma referência intertextual sempre coloca para o leitor, retiramos dois fragmentos de uma das histórias de “O Castelo dos destinos cruzados”. A primeira delas é um pouco mais sutil e pode-se supor que aparece no texto em forma de um fragmento como qualquer outro:

E todas aquelas copas não passam de tinteiros secos à espera de que da negrura da tinta venham à tona os demônios as potências do infero os papões os hinos à noite as flores do mal os corações na treva, ou bem que paire aí o anjo melancólico que destila os humores da alma e extravasa extratos de graça e epifanias⁵⁸.

⁵⁷ JENNY, Laurent (1979) p. 21.

As simples menções às “Flores do mal”, de Charles Baudelaire e a “Coração nas trevas”, de Joseph Conrad, forneceram chaves importantes para a entrada no sentido desta passagem do texto. Tanto a lírica de Baudelaire, como a prosa de Conrad, constróem metáforas das “potências do infero”. Baudelaire testemunha o desencanto, o vazio espiritual e a aridez moral do homem do final do século XIX; Conrad descreve os horrores da combinação entre colonialismo e rapina, que levam à decadência espiritual. A leitura é, portanto, de certo modo, enriquecida pela simples referência ao título das obras.

Em outra passagem do mesmo texto pode-se ler:

Tudo isso é como um sonho que a palavra traz em si e que passando através daquele que escreve liberta a si mesma e também a ele. Na escrita o que fala é o reprimido. Mas já agora O Papa de barbas brancas poderia ser o grande pastor de almas e intérprete de sonhos, Sigismundo de Viena, e para termos confirmação basta verificar se em alguma parte do quadrado dos tarôs se consegue ler a história que, segundo ensina a sua doutrina, se oculta no enredo de todas as histórias. (Tomemos um jovem, *Valeta de Ouros*, que queira afastar de si uma negra profecia: parricídio e núpcias coma própria mãe. Façamo-lo partir à aventura num *Carro* ricamente adornado. *O Dois de Paus* assinala um cruzamento na poeiranta estrada principal, ou antes: é o próprio cruzamento, e quem aí esteve pode reconhecer o lugar em que a estrada vem de Corinto cruza com a que vai para Tebas...⁵⁹.

Neste caso, as referências são mais explícitas. O pai da Psicanálise, Sigmund Freud é evocado junto com o desenvolvimento do enredo da mais famosa tragédia da história do teatro, “Édipo Rei”, de Sófocles, um dos pilares dos estudos freudianos: o complexo de Édipo. Sabemos que Calvino trabalha em “O

⁵⁸ CALVINO, Italo (1993) p. 128.

⁵⁹ CALVINO, Italo (1993) p. 129-130.

Castelo dos destinos cruzados” com a noção de um “romance-enciclopédia”, que se vale em larga escala dos processos intertextuais, legitimando a multiplicidade de conexões, de bifurcações possíveis, quando se opera no campo da linguagem literária. O modo de aplicação de uma construção intertextual nas suas narrativas aloja a multiplicidade dos discursos numa moldura narrativa que força as ações a transcorrerem ao sabor do “acaso”. A cada nova referência intertextual o espaço semântico é amplamente alargado e a continuidade se junta à descontinuidade, pois o que importa são as interpretações das figuras contidas nas cartas do baralho de tarô, realizadas pelo narrador-intérprete.

3.1 - O bosque.

Há bosques como Dublin, onde em lugar de Chapeuzinho Vermelho podemos encontrar Molly Bloom, e bosques como Casablanca, no qual podemos encontrar Ilsa Lund e Rick Blaine.

Umberto Eco

As preocupações de Italo Calvino com a multiplicidade conduziu-nos, na busca de uma perspectiva teórica que nos orientasse ao longo desta intrincada viagem pelos “destinos cruzados”, a outro autor italiano ocupado com questões semelhantes: o teórico e romancista Umberto Eco. Nos seus “Seis passeios pelos bosques da ficção”, Eco assinala, seguindo a trilha de outro escritor-enciclopédico, o argentino Jorge Luis Borges, que a imagem do bosque se

constitui numa metáfora do texto narrativo, pois, assim como a narrativa, o bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam:

Mesmo quando não existem trilhas definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção [...] num texto narrativo o leitor é obrigado a optar o tempo todo [...] essa obrigação existe até mesmo no nível da frase individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo ⁶⁰.

O “bosque” está, literalmente, no projeto de construção das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados”. Os intertextos funcionam na obra como elementos de fornecimento e atribuição de “sentidos” para as histórias, pois lançam as personagens em uma condição arquetípica de identificação. As histórias do livro se desenvolvem em torno de personagens que atravessam uma densa floresta e perdem a voz devido, possivelmente, aos traumas sofridos durante a travessia. A floresta, o bosque, a “selva selvagem” das vicissitudes está na raiz de uma das maiores obras da literatura ocidental: “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri, cuja trajetória e arquitetura dos três mundos (Inferno, Purgatório e Paraíso) seguiu as obras “Livro da viagem noturna” e “Revelações da meca”, de Mohyddin Ibn Arabi, anteriores à sua em mais de 80 anos. No ciclo intitulado *Inferno*, o narrador situa a narrativa que se inicia, apresentando como cenário uma “selva escura” resultante do extravio de uma certa via da virtude. Na tradução de Italo Eugenio Mauro pode-se ler:

⁶⁰ ECO, Umberto (1994) p. 12.

A meio caminhar de nossa vida / fui me encontrar em uma selva escura / estava a reta
minha via perdida // Ah! que a tarefa de narrar é dura, // Essa selva selvagem, rude e
forte/, Que volve o medo à mente que a figura.⁶¹

Após uma noite inteira de angústia, o narrador do poema consegue escapar da selva, mas é impedido seguidamente por três feras. Em termos alegóricos, ele está livre da investida das três transgressões principais, que são: a incontinência, a violência e a fraude, exemplificadas pelas três feras, (a onça, o leão e a loba) que o impedem de seguir o caminho do monte que ele avista iluminado pelo Sol da Graça divina. A presença das transgressões aproxima a “selva selvagem” do *Inferno*, de Dante, da “densa floresta” de “O Castelo dos destinos cruzados”, de Italo Calvino. Em Dante, o drama da vida humana está na fraqueza do homem que não sabe resistir à atração que exercem sobre ele os bens terrenos, falsos e caducos, que, se amados por si mesmos, o afastariam da salvação espiritual, só possível para quem possuir as quatro virtudes cardeais, força, justiça, prudência e temperança, em conjunção com as três virtudes teológicas: fé, esperança e caridade, as únicas que conduzem a Deus. Um olhar sobre a histórias que compõem “O Castelo dos destinos cruzados” leva-nos a perceber a semelhança que elas apresentam com as histórias de descidas aos “infernos”, no que tange às paixões, vícios e transgressões humanas. A descida de Dante ao *Inferno* foi precedida pela descida de Enéias, na “Eneida”, de Virgílio (por sua vez

⁶¹ ALIGHIERI, Dante (1998) p. 25.

antecedida pela de Odisseu no Canto XI, da “Ilíada”). No Livro 6, da “Eneida”, dá-se o seguinte episódio, recuperado aqui na narração de Salvatore D’Onofrio:

Enéias desembarca em Cuma, perto de Nápoles, e visita o templo de Apolo, cuja sacerdotisa, Sibila, toma conta do Averno, o rio do Inferno. A adivinha lhe prediz guerras e sofrimentos e o acompanha ao reino dos mortos. A travessia é feita pelo barqueiro Caronte. Chegados à outra margem do rio, Enéias e Sibila passam por várias regiões infernais: o lugar das crianças abortadas; o dos inocentes condenados injustamente; o dos suicidas; o das vítimas do amor, onde encontra Dido que fica insensível às lágrimas de Enéias; o dos guerreiros, onde os heróis gregos se enfurecem contra Enéias; o do Tártaro, onde estão as almas dos criminosos ⁶².

A descida de Dante foi precedida também pela descida de Orfeu. Segundo a lenda, Orfeu era filho do rei trácio Eagro e de Calíope, a mais importante das musas. Cantor, músico e poeta, quando cantava e se fazia acompanhar da lira ou da cítara, as feras o seguiam, as árvores inclinavam a copa para ouvi-lo e os homens mais coléricos se enterneciam. Orfeu participou da expedição dos argonautas e viagens pelo mundo e, na volta, casou-se com Eurídice. Perseguida pelo apicultor Aristeu, Eurídice pisou numa serpente, cuja picada provocou-lhe a morte. Desesperado, Orfeu resolveu descer ao mundo dos mortos em busca da amada. Com o melodioso som de sua lira e a doçura de seu canto, sensibilizou os deuses Hades e Perséfone, que lhe permitiram levar Eurídice de volta, com a condição de não olhar para trás enquanto não transpusessem os limites do Hades. Ao ver a luz do sol às portas do dia, porém, incapaz de resistir à incontida

⁶² D’ONOFRIO, Salvatore (1990) p. 113.

paixão, Orfeu se voltou para certificar-se de que a esposa o seguia. Eurídice então se esvaiu para sempre numa sombra. O herói novamente suplicou aos deuses, que dessa vez foram inflexíveis. De volta á Trácia, Orfeu passou a chorar e cantar sua desdita ao som da lira, insensível ao amor de outras mulheres. Ultrajadas por sua indiferença, as trácias o esquartejaram e atiraram no rio Hebro sua cabeça, que não cessava de repetir o nome da esposa⁶³.

De acordo com Juan-Eduardo Cirlot:

[...] desde o ponto de vista simbólico e deixado à margem a realidade ultramundana dos dois universos complementares, o terrestre e o psicológico, a viagem ao inferno simboliza a descida ao inconsciente, a tomada de consciência de todas as possibilidades do ser. O inferno funde as idéias de “crime e castigo”, como o purgatório reúne as de “penitência e perdão”⁶⁴.

Tomamos de empréstimo esta citação de Cirlot, para demonstrar que, no mecanismo que preside à construção das histórias que compõem “O Castelo dos destinos cruzados”, estão precisamente as idéias de “crime e castigo”, assim como as histórias de descidas aos “infernos”. Os “crimes” das histórias de Calvino estão ligados às paixões humanas, vistas como responsáveis pela mobilidade das personagens e todas as implicações advindas da busca da satisfação de seus desejos.

⁶³ Livre citação da adaptação do mito de Orfeu, extraída da Enciclopédia Britânica, vol. 10.

3.2 – As paixões.

Que se represente um homem transtornado, arrebatado por uma paixão violenta por uma mulher ou por uma grande idéia: como o seu mundo se transforma.

Nietzsche

A palavra *paixão* tem, etimologicamente, seu sentido ligado à passividade, como nos lembra Descartes, no “Tratado geral das paixões”: “tudo o que se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos de paixão relativamente ao sujeito a quem isso acontece”⁶⁵.

A definição de Descartes baseava-se na conceituação aristotélica do *agir* e do *padecer*, com o segundo termo assumindo o sentido de ser movido, sendo por isso inferior ao *agir*, que é relativo àquele que faz com que aconteça. O sujeito do padecimento é o paciente, um ser mutável, caracterizado justamente pelo movimento. A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que leva o sujeito a reagir, geralmente de improviso. Portanto, não existe paixão onde não há mobilidade, onde não haja imperfeição.

O homem não escolhe as suas paixões. Ele não é responsável por elas, mas o é pelo modo como faz com que elas se submetam à sua ação. O modo como os homens exercem o controle de suas paixões é chamado de *virtude*. Na “História de Rolando louco de amor”, por exemplo, podemos observar uma das

⁶⁴ CIRLOT, Juan-Eduardo (1981) p. 460.

⁶⁵ DESCARTES, René. In. LEBRUN, Gerard (1987) p. 17.

narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” que encenam um desvio da via da virtude, em busca da satisfação de um desejo. O desvio encontra uma terrível punição.

A história mostra um guerreiro de grande estatura, que se afasta do caminho das batalhas para entrar, não sem antes ser advertido, no bosque do amor. O guerreiro vai em busca da sua amada, ignorando que naquele momento ela unia-se a outro. Diante desta triste realidade, o guerreiro perde a razão, enlouquece.

Observemos a seqüência de cartas, que fornecem os elementos pictóricos para a construção da narrativa, e as observações do narrador.

A figura do rei de espadas aparece em primeiro lugar. A carta apresenta uma figura de expressão melancólica, portando uma espada na mão direita. O aparecimento da figura na seqüência das cartas suscita a seguinte interpretação por parte do narrador: “A figura do rei de espadas, que tentava transmitir num único retrato seu passado belicoso e seu melancólico presente”⁶⁶.

As indicações do narrador levam à identificação da figura do rei de espadas com Rolando, herói histórico-mítico cultivado pela memória coletiva, protagonista de vários poemas épico-cavaleirescos. A figura do cavaleiro Rolando é retomada no século XV por Matteo Maria Boiardo, em um poema intitulado “Rolando Enamorado”, obra inacabada devido à morte do poeta em 1494. A

obra “Orlando furioso”, de Ludovico Ariosto, publicada em 1516, é uma continuação do poema de Boiardo, pois Ariosto começa a sua história justamente por onde Boiardo tinha terminado. Na opinião de Calvino:

“Orlando furioso” é um poema que se recusa a começar e se recusa a acabar. Recusa-se a começar porque se apresenta como a continuação de um outro poema [...] E se recusa a acabar porque Ariosto não pára nunca de trabalhar dentro de nós. Após tê-lo publicado em sua primeira edição de 1516, em quarenta cantos, procura fazê-lo crescer, inicialmente tentando dar-lhe uma seqüência, que foi truncada(os chamados *Cinque canti*, publicados postumamente), depois inserindo novos episódios nos cantos centrais, de modo que na terceira e definitiva edição, que é de 1532, os cantos passaram a ser 46. Nesse meio tempo, houve uma edição de 1521, que testemunha outro modo de não se considerar o poema definitivo, isto é, a limpeza, o ajuste da língua e da versificação, que Ariosto continua a buscar. Por toda a vida, poderíamos dizer, pois para chegar à primeira edição de 1516, Ariosto havia trabalhado doze anos e outros dezesseis sofre para publicar a edição de 1532 e, no ano seguinte, morre ⁶⁷.

Ariosto se inspira não só nas tradições bretã e carolíngia, mas também na poesia épica greco-romana. O pretexto histórico do poema é a descrição da luta entre muçulmanos e cristãos pela posse da cidade de Paris, mas o núcleo da narrativa é o amor de Rolando por Angélica. Como se pode ver, a narrativa de Calvino já é, na sua origem, intertextual. Importa ressaltarmos não só o aproveitamento da história, como veremos a seguir, mas também o espírito de “obra aberta” que o “Orlando furioso” já apresenta na sua tessitura. É Calvino quem comenta a estrutura da obra de Ariosto: “Pode ser visto como sinal de uma concepção do tempo e do espaço que renega a configuração fechada do cosmos ptolomaico e

⁶⁶ CALVINO, Italo (1993) p. 47.

⁶⁷ CALVINO, Italo (1995) p. 67.

se abre ilimitada na direção do passado e do futuro, bem como no sentido de um incalculável pluralidade de mundos”⁶⁸.

Na história de “Rolando louco de amor”, o comensal identificado pela figura do rei de espadas aponta para a carta *dez de espadas*. O desenho da carta contém uma figura de dez espadas que se cruzam, formando um losango no centro. Ao fundo da figura, podem-se visualizar alguns ramos. O narrador se utiliza de uma relação associativa, recorrendo a elementos *in absentia* para sugerir uma batalha (cruzamento de espadas), ocorrida numa floresta (os ramos ao fundo da figura). As cenas da história respeitam a ordem imposta pela disposição das cartas na mesa.

A próxima figura a entrar em cena é a *rainha de espadas*, apresentada pelo narrador como sendo Angélica, a bem amada do conde Rolando. No poema de Ariosto, Orlando ama Angélica, mas este amor representará a sua ruína, pois o Conde enlouquece ao descobrir que sua amada se casara com Medoro. A carta seguinte, um *dez de paus*, é interpretada pelo narrador como um aviso para que Rolando esqueça Angélica e devote sua vida às batalhas, evitando a entrada no bosque do amor. No canto primeiro do “Orlando furioso”, alguns cavaleiros perseguem Angélica, que foge pelo bosque, numa grande agitação que envolve encontros fortuitos, descaminhos e mudanças de programa. Na narrativa de Calvino, este movimento de busca desesperada pela amada ganha contornos

⁶⁸ CALVINO, Italo (1995) p. 67.

dramáticos com a aparição do *arcano número sete*, ou seja, a carta que no tarô representa o *Carro*:

O artista que havia iluminado com esplêndidos tons de esmalte nossas cartas de tarô tinha posto a conduzir o Carro não um rei, como amiúde se vê nos baralhos comuns, mas antes uma mulher com roupagens de maga ou soberana oriental, a qual sustinha as rédeas de dois cavalos brancos alados. Era assim que a desvairada fantasia de Rolando figurava a majestosa marcha de Angélica pelo bosque ⁶⁹.

A observação problematiza a seqüência interpretativa, pois centra agora o núcleo gerador da interpretação não mais somente nos elementos figurados na carta, mas também na visão já deformada pela loucura que começa a acompanhar Rolando. É um elemento a mais no intrincado jogo narrativo dos “destinos cruzados”.

A carta *valetes de paus* revela a “verdade” ao conde Rolando: “O favorito de Angélica não era um dos ilustres comandantes de esquadrão mas um rapazelho de séquito, esbelto e grácil como uma donzela”⁷⁰.

A espada, tradicionalmente um símbolo fálico, é a representação da força e da virilidade de Rolando. Perdendo o poder outorgado pela força da sua espada, ou seja, vilipendiado no sentido de sua masculinidade, Rolando se sente perdido, obscurecido pela demência.

⁶⁹ CALVINO, Italo (1993) p. 48.

⁷⁰ CALVINO, Italo (1993) p. 50.

Com a inação de sua Durindana, o dedo articulado do narrador volta ao princípio da fileira de cartas para reorganizar a história. Entretanto, eis que surge a carta do *Louco*. A descrição da figura da carta representa a decadência física e psíquica do conde Rolando: “de clava ao ombro como se fosse um caniço, magro qual fora um esqueleto, maltrapilho, sem as bragas, a cabeça repleta de penas”⁷¹. Observa-se agora que Rolando ocupa o centro do quadrado formado pelas cartas que compõem sua história, e que fora deixado vazio no início da narrativa. O quadrado vazio também possui significação relevante. O narrador vai qualificá-lo como ponto de interseção de todas as ordens possíveis. Calvino observa que o “Orlando furioso”, de Ariosto, é um poema de estrutura policêntrica e sincrônica, cujas vicissitudes se difundem em todas as direções e se bifurcam continuamente. Também em “O Castelo dos destinos cruzados” os caminhos se bifurcam, oferecendo uma multiplicidade de escolhas. A narrativa de “Rolando louco de amor” termina acentuando a importância da mobilidade, como já dissemos, o mote das paixões humanas. A carta que encerra a narrativa é o *enforcado* (a figura de um homem pendurado de cabeça para baixo pelo pé esquerdo), com a qual Rolando concluirá, de forma enigmática: “Deixai-me assim. Dei a volta completa e compreendi. O mundo lê-se ao contrário. Tudo é claro”⁷².

⁷¹ CALVINO, Italo (1993) p. 50.

⁷² CALVINO, Italo (1993) p. 51.

Quando procuramos aproximar as narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” do projeto de “romance-enciclopédia”, esboçado pelo próprio Italo Calvino, estamos sinalizando uma certa preocupação humanística do autor em querer “abarcara todo o conhecimento do mundo” em histórias que buscam resgatar o ser humano na sua essência, perturbada pela eterna luta entre o natural e o social, ou seja, as forças do inconsciente e das paixões, chocando-se com o controle exercido pelas leis morais e sociais e ainda com paixões opostas.

Em outra narrativa, a “História do alquimista que vendeu a alma” pode-se entrever o desenvolvimento destes temas: um alquimista, com sede de poder, busca conselhos destas mulheres que, às vezes, se encontram nos bosques, conhecedoras de filtros e poções mágicas, dedicadas à arte do bruxedo e da adivinhação do futuro. As mulheres profetizam que ele será o homem mais poderoso do mundo. Encontrando-se diante de um charlatão, o alquimista faz um pacto, trocando sua alma por riqueza material. Entretanto, o charlatão, que era o próprio diabo, se revela muito voraz em seu apetite: não desejava apenas a alma individual do alquimista, mas a alma de toda a cidade, que este edificaria com o ouro ganho no pacto. A cidade é construída como uma verdadeira fortaleza, para impedir a entrada do “Príncipe das Trevas”. Os habitantes da cidade, assustados com a excessiva proteção, perguntam se todo aquele cuidado

era medo de que as almas dali caíssem nas mãos do diabo. Ao que o alquimista responde: “ – Não: de que não tendes almas para dar-lhe”⁷³.

No início da história, o narrador diz que a “comoção” da narrativa anterior não se havia ainda dissipado, quando um outro conviva insistiu em contar a sua história. O cavaleiro se sentiu atraído por uma das conjugações casuais das cartas, dispostas em duas fileiras diferentes: o *ás de copas* e a *Papisa*. Ao lado destas figuras, o cavaleiro deposita a figura do *rei de copas*, como a indicar que se identificava com a figura. O narrador observa que a figura da carta podia passar por um retrato do cavaleiro quando ainda muito jovem, se bem que, na verdade, “exageradamente lisonjeiro”⁷⁴.

De acordo com os estudos de Freud sobre a histeria, os histéricos e neuróticos:

[...] não só se recordam de acontecimentos dolorosos que se deram há muito tempo, como ainda se prendem a eles emocionalmente; não se desembaraçam do passado e alheiam-se por isso da realidade e do presente. Essa fixação da vida psíquica aos traumas patogênicos é um dos caracteres mais importantes da neurose e dos que têm maior significação prática”⁷⁵.

A citação torna-se muito importante para o esclarecimento da identificação dos comensais com as figuras pintadas nas cartas do baralho do tarô, responsáveis pelas reminiscências dos dolorosos acontecimentos que marcaram suas vidas e

⁷³ CALVINO, Italo (1993) p. 31.

⁷⁴ CALVINO, Italo (1993) p. 27.

⁷⁵ FREUD, Sigmund (1997) p. 18.

que os levaram a estar ali, naquele castelo/taverna, mudos e incapazes de esquecerem o passado.

Em seguida, notamos a multiplicidade de possibilidades interpretativas advindas da combinação do silêncio do comensal com o surgimento da seqüência de cartas. O narrador propõe três diferentes “leituras” das cartas: a primeira envolveria uma aura voluptuosa: o comensal tivera, talvez, um relacionamento amoroso com uma freira num bosque. Ou ele oferecera de beber à freira (especulação possibilitada pelo objeto que a figura da carta tinha na mão), mas, pela fixidez do seu olhar, o cavaleiro parecia absorto em altas meditações. O seu espírito devia estar ocupado em questões elevadas que diriam respeito ao Céu e a Terra. Ou então, a “hipótese mais plausível” que ocorreria ao narrador era que aquela carta (*oito de paus*) representava a Fonte da vida, o ponto supremo da pesquisa do alquimista, e que o conviva fosse, talvez, um sábio tentando descobrir os segredos das transformações dos metais.

Pode-se observar que, nas duas primeiras “leituras”, há interpretações coletivas, percebidas pela expressão “nos vinha à mente”. Porém, a “leitura” que vai prevalecer é de responsabilidade do narrador, embora hipoteticamente compartilhada pelos outros, evidenciada pela expressão “a hipótese mais plausível que me ocorreu (e, como a mim, creio que igualmente aos outros silenciosos espectadores)”. O desdobramento das especulações é uma adaptação da peça “Fausto”, de Goethe, cujos temas são a representação da frustração da

humanidade na sua busca de um ideal impossível, a insatisfação do homem com sua condição de ser contingente, nascido para a morte e a idealização da revolta do homem contra as leis do Universo, na tentativa de se igualar à Divindade. “Fausto” representa a essência do homem romântico: jovem ardente, irrequieto, amante dos prazeres da vida, mas atormentado pelo desejo de tudo conhecer e pela aspiração ao infinito. Na peça de Goethe, o Senhor diz a Mefistófeles que logo Fausto, pelas suas qualidades intelectuais e espirituais, conseguirá a “Luz Divina”, que lhe resolverá todas as dúvidas. O diabo duvida e ambos fazem uma aposta. Para vencê-la, o diabo irá seduzir Fausto na Terra, estabelecendo com ele o famoso pacto, envolvendo a troca da alma do doutor por bens materiais.

Constantemente, Fausto se queixava da inutilidade do saber humano:

Estudei com ardor tanta Filosofia, / Direito e Medicina,/ e infelizmente até muita Teologia/, a tudo investiguei com esforço e disciplina,/ e assim me encontro eu, qual pobre tolo, agora,/ tão sábio e tão instruído quanto fora outrora ⁷⁶.

Para superar este estado de insatisfação, Fausto decide dedicar-se ao estudo da magia. Invocando ardorosamente a lua cheia, abre o livro de Nostradamus, autor florentino famoso pela sua obra profética “Centúrias”, escrita por volta de 1550. Folheando o livro, Fausto descobre o sinal do Gênio do Universo e o sinal do Espírito da Terra. Recolhendo-se ao seu escritório, seguido de um estranho cachorro, Fausto confia-lhe suas angústias e aspirações, até que, irritado

⁷⁶ GOETHE, J. W (1974) p. 23.

com os latidos do cão, tenta expulsá-lo do seu gabinete. O cachorro começa a inchar-se, adquirindo um aspecto monstruoso, transformando-se numa nuvem negra e depois num estudante andarilho, em quem se encarna o diabo Mefistófeles. Acontece então o pacto. Mefistófeles arrasta Fausto para demonstrações de seu poder, cuja eficácia não impressionam o doutor. Rejuvenescido pelo elixir da juventude, dado por uma feiticeira a pedido de Mefistófeles, Fausto vê passar na rua a bela Margarida, mocinha de quinze anos, por quem se apaixona. Entretanto, a jovem recusa-lhe a corte, por ser honesta e religiosa. Mefistófeles explica que, perante uma criatura dotada daquelas qualidades, o diabo não tem poderes. É preciso ter paciência e armar um plano de sedução.

Fausto consegue seduzir Margarida, que, “desonrada” e tomada por um sentimento de culpa muito forte, enlouquece.

Recorremos ao expediente da narração da história da peça, porque “Fausto” é usado como intertexto em outra das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados”. A narrativa em questão é “Duas histórias nas quais se procura e se perde”, que se inicia com os agora fregueses de uma taverna acotovelando-se em torno da mesa, tentando dispor as cartas cada vez mais confusas e desconjuntadas. O narrador, diante desta cena caótica, se perguntará se o desenho das histórias seria resultado do acaso ou do trabalho paciente de alguma mão disposta a ordená-las. O que se sabe é que agora a mesma carta

poderá ser usada em várias narrativas e mesmo até retornar outras vezes na mesma história.

No meio da balbúrdia, descobrimos dois destinos que se cruzam. Primeiro, o de um homem idoso, cuja barba professoral e o olhar grave o identificam ao *rei de ouros*. A aproximação das cartas de ouros e copas sugerem ao narrador que o ancião se ocupa da atividade alquímica. O segundo personagem é o assistente do alquimista, representado pela figura do *valete de copas*.

O ancião dispõe as cartas na forma de um grande quadrado, de maneira que sua história possa ser lida de cima para baixo, da esquerda para a direita e vice-versa, com todas as outras histórias incluídas, inclusive a sua. Entretanto, ele percebe que, na tentativa de enquadrar juntamente todas as histórias, a sua acaba perdendo-se.

O fato de uma narrativa ter-se se emaranhado nas outras (e não ser, por isso, mais possível identificar uma seqüência organizada de ações) faz com que a história do ancião seja deslocada para um monólogo interior em busca da sua origem perdida. O velho é identificado como Fausto e o valete de copas é reconhecido como Parsifal, o jovem herói mítico, inocente, puro e tolo, que através de uma série de provas iniciáticas, alcança a sabedoria, pela via do sofrimento. Ao tornar-se um adulto sábio, tenta consolar a humanidade dos seus sofrimentos. A carta *dois de ouros* é representada pelo desenho de uma letra S, ou um signo serpenteante, que carrega em sua representação gráfica uma grande

volta, ou caminhos sinuosos, onde ocorre supostamente o enfrentamento com as potências infernais, sugeridas pelo aparecimento da carta *O Diabo*, invocado pelo “Mago Merlin”, ou a carta *O Mago*, na floresta de Broceliante, ou o *sete de paus*, para que o cavaleiro finalmente seja admitido na tábua redonda do rei Artur. A *carta dez de copas*, se compõe do desenho de dez taças. O rei Artur é, obviamente, o *rei de espadas*. No final da seqüência de cartas há uma espécie de fusão dos destinos do cavaleiro e do alquimista na carta *ás de copas*, que, segundo o narrador, pode ser tanto o Graal, objetivo do cavaleiro, quanto a grande obra alquímica da transformação dos metais, desejada pelo ancião.

Na opinião de Salvatore D’Onofrio, a beleza do texto de Goethe estaria justamente no contraste dos mundos e das perspectivas:

A personagem de Fausto, de Goethe, é a versão romântica da utopia do homem que, insatisfeito com a sua condição de mortal, recorre a qualquer meio para realizar seu sonho de atingir a eternidade. Só que o processo se desenvolve pelo modo irônico: chegar a Deus pela ajuda do Demônio; ser feliz renunciando à própria alma; conquistar um amor angelical mediante trapaças diabólicas. A renúncia à alma imortal em troca de bens materiais só poderia resultar numa degradação, nunca num melhoramento. Daí a consequência trágica da loucura de Madalena, vítima de sua paixão desenfreada. Talvez a beleza desta peça de Goethe esteja mesmo na representação do mundo angelical, puro, personificado em Margarida com seu sonho do primeiro amor virginal, e do mundo diabólico, sinistro, de Mefistófeles, símbolo da sedução e do encanto dos desejos carnis. Atraído pelas duas visões de vida contrárias, está Fausto, o amante de Margarida e o amigo de Mefistófeles, símbolo da alma romântica constantemente balançado entre o ideal do sonho e o grotesco da vida real⁷⁷.

⁷⁷ D’ONOFRIO, Salvatore (1990) p. 376.

Acreditamos que a beleza da narrativa de Calvino esteja na recuperação do tema da ambição desmedida, transferindo para a cidade, para o espaço social, ou seja, para a “metrópole do ouro”, a responsabilidade pela degradação das “almas” que ali vão habitar. Podemos observar que a ambição do cavaleiro, que se incumbiu de construir a cidade, contagia a todos os moradores, todos compartilham da mesma “fraqueza” pelo poder e pela riqueza, ainda que para isso tenham que compactuar com o vilipêndio de seus princípios éticos, morais ou religiosos, vendendo suas próprias “almas”.

Quando se destrói a razão fundamental da existência de um ser humano, quando desaparece a causa final e única de sua existência, nasce o trágico. O trágico é a “explosão do mundo” de um homem, de uma classe, de um povo. Esta razão fundamental da existência e a explosão do mundo estão diretamente ligadas às preocupações com o destino. A essência do acontecimento trágico se baseia na relação estabelecida pelo homem com a totalidade da conjuntura que o envolve, com sua posição no universo. A tragédia é uma desgraça impressionante, motivada por um erro imprevisto ou involuntário. No teatro grego, considerava-se tragédia os acontecimentos funestos ocorridos com pessoas de alta estirpe. Geralmente, essas pessoas tinham seus destinos previamente traçados e, ao tentarem alterá-lo, impor a sua liberdade de escolha, insurgindo-se contra a ordem estabelecida pelas forças superiores, cometiam o que os gregos chamavam de *hamartía*, ou seja, a falha trágica que os levavam a

cumprir sua, invariavelmente dolorosa, *hybris*, ou destino. Em “O Castelo dos destinos cruzados” vemos o desenrolar de situações que se aproximam da essência do trágico, pois as vontades e desejos das personagens estão sempre em desacordo com as leis e com outros desejos e vontades. Calvino prefere os destinos que se cruzam, que se entrelaçam numa conjugação de forças antagônicas que testam suas possibilidades e impossibilidades. As personagens das narrativas são livres apenas para escolher a insurreição ou a submissão. Como optam pela insurreição (por exemplo, nas histórias do “Ingrato punido”, da “Esposa danada”, de um “Ladrão de sepulcros”, da “Floresta que se vinga”, de “Rolando louco de amor”), o que recebem é o revés. Algumas vezes vemos o cumprir de um vaticínio, porém com implicações desagradáveis, fruto da intervenção da personagem no desenrolar dos acontecimentos, na “História do alquimista que vendeu sua alma”.

Interessante notar o tratamento dado por Calvino ao problema dos nomes das personagens. O nome é sempre um significante privilegiado no discurso narrativo. Constitui um signo polissêmico, trazendo, em sua constituição, diversificada coleção de semas. Sua escolha não pode ser, portanto, inteiramente arbitrária, pois tem como pressuposto básico individualizar as personagens. Em “O Castelo dos destinos cruzados”, as personagens precisamente não têm nome. São identificadas pela sua “semelhança” com as figuras pintadas no baralho de tarô, que, por sua vez, dão origem a um outro tipo de identificação, “sugerida”

pela rede intertextual que compõe as narrativas. As personagens do texto de Calvino, portanto, não são seres que possuem grande individualidade, são, antes, arquétipos, modelos de seres criados, que servem para representar as relações estabelecidas pelo homem com o mundo. A escolha dos temas das narrativas sinalizam nesta direção. Os temas são ingratidão, vingança, ambição, amor, loucura e transgressões de naturezas diversas, que demonstram as preocupações do escritor ao construir as narrativas. Podemos aproximar as narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” a “O Decameron”, de Giovanni Boccaccio, pois, assim como aquele, “O Decameron” também apresenta histórias que gravitam em torno de violação das leis.

Em parte das histórias, o equilíbrio (existência de uma relação estável mas dinâmica entre os membros de uma sociedade), uma vez rompido, rompido dá lugar à degradação ou, ao contrário, a um processo de melhora, em que se evita a punição. De acordo com Todorov: “Em Boccaccio, os dois equilíbrios simbolizam a cultura e a natureza, o social e o individual. O Decameron consiste, habitualmente, em demonstrar a superioridade do segundo sobre o primeiro”⁷⁸.

Ou seja, aparece aqui a preocupação com o controle das paixões humanas, por vezes incontroláveis. Nesta obra, concluída por volta de 1353, Boccaccio se inspirou na grande epidemia de peste que assolou Florença, por volta de 1348. Depois de uma esplêndida descrição da penosa situação da cidade durante a

epidemia, segue-se um conjunto de cem relatos contados durante dez dias por dez jovens ricos (três moças e sete rapazes) que se refugiam numa *villa* dos arredores da cidade. Cada um dos jovens representa um estado diferente de ânimo sublinhado por seu nome, que se reflete no respectivo relato. O homem, enquanto indivíduo, suas qualidades e psicologia, a aceitação da vida tal como é, constituem as diretrizes que unem todas as narrações. As mulheres, até então relegadas ao segundo plano e apresentadas como símbolos de virtude e pureza, são equiparadas aos homens, já por seus valores pessoais, já pelo direito de usufruir os prazeres da vida e do amor, a liberdade e a aventura. Tudo isso vem narrado numa perspectiva mais realista, que alia licenciosidade e sensualidade. Boccaccio adotou a ironia austera e desencantada, reflexo de sua lúcida compreensão da época de transformações que viveu. “O Decameron” se tornou um modelo de prosa que está na origem do romance moderno.

Há outras formas de incorporação dos intertextos no tecido narrativo de “O Castelo dos destinos cruzados”. Uma delas diz respeito à teoria platônica do ideal de perfeição. Segundo Platão, as coisas do mundo sensível são efêmeras imagens imperfeitas das formas ideais, perfeitas, que vivem eternamente num mundo superior ao nosso, o mundo inteligível. Na “História de Astolfo na lua”, podemos ler uma reconstituição do pensamento platônico:

⁷⁸ TODOROV, Tzvetan (1970) p. 88.

Nos pálidos campos da Lua, Astolfo encontra o poeta, aplicado em interpolar em sua trama as rimas de uma oitava, os fios dos enredos, as razões e as desrazões. E, se ele habita bem no meio da Lua – ou é por ela habitado – como de seu núcleo mais profundo – nos dirá se é verdade que ela contém o rimário universal das palavras e das coisas, se ela é um mundo pleno de sentido, o oposto da terra insensata ⁷⁹.

O pensamento de Martin Heidegger. Para este filósofo, a angústia não está relacionada com problemas religiosos, mas com a existência como tal, pois o homem está colocado face a face com o nada, ou seja, é um ser destinado à morte. A angústia só se supera pela “inquietação”: o homem é um ser em contínua busca de atualização de suas possibilidades, vivendo num tempo mediano entre o passado e o futuro. É a projeção do porvir que dá sentido à existência. Segundo ele, a liberação do homem só pode dar-se pela “palavra”, considerada como o receptáculo da verdade a que se destina o homem que pretenda viver a sua totalidade existencial. Mas esta “palavra” não é a palavra comum ou técnica, mas a palavra poética, que não diz, mas evoca, “comemora” a realidade mais autêntica do ser. Vejamos o desdobramento da citação da “História de Astolfo na lua”:

- Não, a Lua é um deserto – esta era a resposta do poeta, a julgar pela última carta baixada à mesa: a calva circunferência do Ás de Ouros -, desta esfera árida partem todos os discursos e poemas; e todas as viagens através de florestas batalhas tesouros banquetes alcovas nos trazem de volta para cá: o centro de um horizonte vazio ⁸⁰.

Quando Astolfo encontra o poeta há uma certa decepção, instaurada pela ausência de respostas para as suas inquietações. Astolfo havia subido até à Lua,

⁷⁹ CALVINO, Italo (1993) p. 58.

região do “delírio” dos poetas, ou seja, daqueles que manipulam as palavras, que buscam a “verdade” através delas, em busca da Razão e só encontra o centro de um horizonte vazio. Relacionados os dois fragmentos do texto e as duas concepções filosóficas, percebemos que, em “O Castelo dos destinos cruzados”, encontra-se encenada uma recusa dos sentidos totalizantes, as explicações. A especulação, a conjetura, a multiplicidade são os caminhos privilegiados pelo narrador para demonstrar o quão desamparado se encontra o homem em relação à sua trajetória no mundo.

Podemos identificar na “História de um ladrão de sepulcros” uma clara referência ao episódio bíblico da *Torre de Babel*, que de acordo com o Antigo Testamento, para celebrar seus nomes, os descendentes de Noé decidiram construir uma torre tão alta que chegasse ao céu. Com o intuito de castigá-los pela soberba, o Senhor confundiu-lhes os idiomas e dispersou-os sobre a face da terra. O mito da Torre de Babel inspirou-se provavelmente na torre do templo de Marduk, chamada em acádico Bab-ilu, que significa “porta de Deus”, e cuja forma em hebraico é Babel ou Bavel. As pronúncias semelhantes de Babel e balal, que significa *confusão*, levou ao jogo de palavras que se encontra no Gênesis: “Deu-se-lhe por isso o nome de Babel, pois foi lá que Iavé confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra(Gn. 11:9)”⁸¹.

⁸⁰ CALVINO, Italo (1993) p. 58.

⁸¹ *Enciclopédia Britânica*. (1998) vol.2 p. 267.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Na narrativa de Calvino um desenvolto rapagão andava pelos cemitérios a subtrair dos mortos objetos preciosos que tinham sido levados inadvertidamente para a última viagem. De um dos túmulos cresce uma gigantesca árvore, cuja escalada leva-o a uma cidade suspensa. Era uma cidade cujos tetos tocavam a abóbada celestial, assim como a torre de Babel outrora havia pretendido. Na cidade, é oferecida ao rapaz a possibilidade de escolher entre a riqueza (representada pelas cartas do naipe ouros), a força (espada) ou a sabedoria (copas) . O rapaz prontamente escolhe a riqueza e o arcanjo que o recebera responde: “ – Vais ganhar é paus”. Dito isso, a cidade e a árvore dissolveram-se e o ladrão desmorona no meio do bosque.

4 . O BOSQUE DOS SIGNOS – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS

Quando eu era menino, meu pendor para a lógica fazia-me sentir prazer no ato de seguir um mapa de um labirinto imaginário, passo a passo, na esperança de descobrir o caminho que me levaria a um compartimento central.

Charles Sanders Peirce

O texto de “O Castelo dos destinos cruzados” se compõe de dezesseis narrativas, sendo duas representações dos ambientes (o castelo e a taverna), onde se encontram as personagens envolvidas em quatorze histórias que se entrelaçam no tecido composto por práticas intertextuais e intersemióticas. Para construir as histórias, Calvino utilizou-se das sugestões fornecidas por imagens pintadas em cartas de baralhos de tarô.

Nas narrativas referentes ao *Castelo*, Calvino valeu-se de um baralho pintado por Bonifácio Bembo para os duques de Milão por volta da metade do século XV; no segundo texto, referente à *Taverna*, o autor recorreu a um maço de tarô impresso em 1761 por Nicolas Conver, “maître cartier” de Marselha. Segundo ele, sua idéia era construir histórias “por meio de figuras variadamente interpretáveis”⁸².

⁸² CALVINO, Italo (1993) p. 152.

Portanto, as histórias que compõem “O Castelo dos destinos cruzados” são “interpretações” das figuras pintadas nas cartas dos dois baralhos de tarô acima citados. Estas “interpretações” consistem numa forma de *tradução intersemiótica*, pois podemos perceber a *transmutação de um sistema de signos não-verbais em um sistema de signos verbais*.

Em seus estudos, Julio Plaza⁸³ propõe uma sistematização para o fenômeno da tradução intersemiótica. Apesar de não concebê-las como categorias estanques, o teórico e artista estabelece a existência de três modalidades de tradução:

- a) *Icônica* – que apresenta grande similaridade de estrutura das obras envolvidas no processo, com a resultante analogia entre seus objetos imediatos. As qualidades materiais da nova composição, que assim se obtém, recordam bastante as do trabalho original, despertando no receptor sensações análogas às que teve ao deparar-se com este.
- b) *Indicial* – que consiste na conversão que translada os objetos imediatos de um meio para outro, transpondo-os na integridade ou apenas em parte.
- c) *Simbólica* – Opera por contigüidade imputada: a versão obtida relaciona-se com o trabalho de que procede, por intermédio de correspondências baseadas em convenção. Em tal modalidade, segundo Julio Plaza, são eludidos os

⁸³ PLAZA, Julio In. MACHADO, Lino (1999) p. 355-356. As definições para as três categorias de tradução intersemiótica desenvolvidas por Julio Plaza são aqui reproduzidas conforme o texto de Lino Machado. O

caracteres do objeto imediato – não o próprio objeto, cujos signos específicos dão origem a outros signos, sem uma semelhança relevante com os que os originaram (típica da tradução icônica) nem uma conexão efetiva com os mesmos (como ocorre na translação indicial).

Na linguagem cotidiana é muito comum usarmos os termos *objeto* e *coisa* com sentidos muito próximos. Em semiótica, entretanto, um distanciamento se faz necessário para a melhor percepção do funcionamento destes dentro do corpus teórico. No “Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa”, de Aurélio Buarque de Hollanda, encontramos a palavra *coisa* definida por “objeto inanimado, o que existe ou pode existir; realidade ou fato; negócio; ato; causa; espécie; mistério”⁸⁴ e para *objeto* a definição é a seguinte: “Tudo que se refere à vista ou ao espírito; matéria; assunto; motivo; pretexto; fim; propósito; alvo; finalidade”⁸⁵. Em semiótica, o que se conhece é um objeto, o que não se conhece é uma coisa. Temos com as coisas uma relação direta. Chutamos uma pedra (coisa), sentimos dor (objeto). Aquela *coisa* que passa para a esfera do conhecimento – ou mesmo algo inventado – torna-se objeto daquele conhecimento. A *coisa* é um existente, conhecido ou não, e *objeto* é um conhecido, existente ou não. Para que se conheça algo, é necessário que haja representação, ou seja, para que haja objeto é preciso haver signos. Qualquer

expediente adotado visa conservar a síntese das idéias de Plaza encontrada na referência do autor de õAs palavras e as coresö.

⁸⁴ HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de (1971) p. 295.

relação com qualquer objeto já é uma *relação signica*, pois o próprio signo já é um objeto. Ao se ocupar dos signos, a semiótica ocupa-se do objeto. Em uma obra de ficção, por exemplo, os interpretantes são objetos não-coisas.

É relevante para a compreensão da matéria tratada neste capítulo uma abordagem dos termos objeto imediato e objeto dinâmico que figuram nas definições de Julio Plaza. Por objeto imediato entende-se o objeto representado logo com o próprio signo. No texto de Calvino há a utilização de um método que lida com o objeto dinâmico, caracterizado como sendo o interpretante que o signo de fato houver gerado na nossa mente. Quando lemos as histórias, percebemos que os signos (cartas de tarô) são “interpretados” por alguém, por uma mente que estabelece “significados” às figuras das cartas. Não se pode, no entanto, trabalhar aqui com uma noção de origem. O objeto original é, em princípio, inalcançável, tanto em termos de referência, quanto em termos de significação. No processo de “volta ao passado” empreendido pelos narradores de “O castelo dos destinos cruzados” temos um bom exemplo do que foi dito acima. Não se recupera o evento gerador da história dos cavaleiros, o que se tem é um simulacro, uma encenação dos fatos, alimentada por objetos (as cartas do baralho do tarô).

Das três maneiras de tradução intersemiótica definidas por Julio Plaza, a que mais se aproxima do método de composição das narrativas de “O Castelo

⁸⁵ HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de (1971) p. 858.

dos destinos cruzados” parece-nos ser a modalidade simbólica, pois a correspondência entre o motivo gerador da ficção, ou seja, as cartas do baralho de tarô e as narrativas são convencionais. As figuras são potencializadas pela presença dos intertextos. A representação destas figuras apresentam um momento da ação, ou seja, possuem potencial narrativo, se entendemos que narrar é relatar acontecimentos, seres movendo-se, fazendo algo, atuando num dado contexto. Calvino transforma a possível narração (imagens das cartas), plasmada em signos pictóricos, em narração efetiva, realizada com signos verbais. Saímos, portanto, dos domínios da Primeiridade para o plano da Secundidade (conceitos que serão melhor elucidados no subcapítulo seguinte), um “aqui-e-agora” dilatado na dimensão temporal: remetendo-nos à esfera da ação, da experiência.

Ferdinand de Saussure via o signo como uma entidade de duas faces: significante e significado, ou seja, a combinação de um conceito, abstrato, com uma imagem acústica, de natureza sensorial e material, cuja relação entre ambos (significante e significado) é sempre de natureza arbitrária. Para Saussure, um conceito sempre reclama uma imagem acústica e vice-versa. Porém, de acordo com Charles Sanders Peirce⁸⁶:

⁸⁶ Charles Sanders Peirce(1839-1914) Notável pela versatilidade, Peirce foi inovador em muitos domínios do saber. A ele se devem, em Matemática, importantes estudos de álgebra linear; em Filosofia, a metafísica evolucionista; em Lógica, a criação da lógica das relações; em Filologia, a fixação da pronúncia do inglês elisabetano; em Informática, o esboço teórico pioneiro do computador; em Psicologia e em Semiótica, os fundamentos de ambas as ciências. Peirce deixou, entretanto, inacabada sua obra maior, que sintetizaria e

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen⁸⁷.

De maneira simplificada e redutora, apesar das drásticas implicações que isso possa acarretar para a compreensão do pensamento de Peirce, podemos dizer que um signo é algo que representa alguma coisa para alguém. Segundo Lúcia Santaella⁸⁸, o próprio Peirce teria admitido que reduzira um pouco a complexidade do seu conceito de signo no tocante ao termo “alguém”, para quem o signo representaria algo. Esse alguém não é necessariamente uma pessoa, um ser humano, psicológico, existente, palpável. O interpretante seria uma “entidade” criada pelo próprio signo, ou seja, a relação do signo com o seu interpretante deve decorrer de um poder do signo para determinar algum interpretante, como sendo signo do mesmo objeto. No entanto, não é necessário que o interpretante deva realmente existir, bastando apenas a existência de um ser *in futuro*. Verifica-se então que o conceito de signo para Peirce depende fundamentalmente de três elementos: um signo ou representâmen, um interpretante do primeiro signo e aquilo que o signo representa, ou seja, seu

sistematizaria sua filosofia lógica: *A System of Logic, considered as Semiotics* (Sistema lógico considerado como Semiótica).

⁸⁷ PEIRCE, Charles Sanders (2000) p.46.

⁸⁸ SANTAELLA, Lúcia (1995) p. 23.

objeto. De acordo com Peirce, há sempre uma relação triádica envolvendo o signo.

A definição que Peirce atribuiu ao signo é, para o nosso objetivo de realizar uma leitura do processo de construção das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados”, mais adequada que a de Saussure, pois nas narrativas deste livro observamos o estabelecimento de uma relação triádica envolvendo as cartas de tarô, os desenhos nelas contidos e as histórias narradas a partir dos desenhos contidos nas cartas. Em uma nota explicativa no final do livro, podemos ler a seguinte anotação de Italo Calvino acerca da utilização das cartas de tarô na construção das histórias: “Preocupei-me principalmente em observar as cartas de tarô com atenção, com os olhos de quem não sabe do que se trata, e delas retirar sugestões e associações, interpretando-as segundo uma iconologia imaginária”⁸⁹. Portanto, a simbologia das cartas de tarô, milenarmente difundida, foi ignorada para dar lugar a uma outra, de inteira responsabilidade do autor, cujo modo de articulação leva em conta as “sugestões” e “associações” possibilitadas pelos desenhos das cartas.

Segundo a tradição, quando os sacerdotes egípcios herdeiros da Sabedoria Atlântida eram ainda guardiões dos Mistérios Sagrados, o Grande Hierofante, prevendo uma época de decaimento espiritual da humanidade e a perseguição ao ensinamento sagrado, convocou ao templo todos os sábios sacerdotes para que,

juntos, pudessem achar um meio de preservar da destruição os ensinamentos iniciáticos, permitindo, assim, seu uso às gerações de um futuro distante. Muitas sugestões foram apresentadas, mas o mais sábio entre os presentes disse que, devido ao declínio moral da humanidade, o vício iria prevalecer por toda parte e sugeriu, então, que as Verdades Eternas fossem conservadas e perpetuadas através do vício, até a época em que, novamente, poderiam ser ensinadas. Assim foi feito, e o grandioso sistema simbólico da Sabedoria Esotérica – o Tarô – foi dado à humanidade sob a forma de um baralho de 78 cartas, que servem para satisfazer a curiosidade humana a respeito do seu futuro ou para distrair e matar o tempo. Nestas 78 cartas – 22 “Arcanos Maiores” e 56 “Arcanos Menores” – os sábios egípcios encerraram toda a sabedoria que tinham herdado, todos os conhecimentos que possuíam, toda a Verdade que lhes era acessível a respeito de Deus, do Universo e do Homem. A estrutura fixa do sistema impediu qualquer deturpação e o Tarô ainda hoje em dia permanece, de acordo com os seus estudiosos, “uma fonte de sabedoria para quem possui olhos para ver e ouvidos para escutar sua linguagem silenciosa”.

Ao ignorar a simbologia tradicionalmente atribuída às cartas pela tradição, Calvino esvaziou-as da significação estanque e conferiu a elas uma maleabilidade que lhe permitiu ampliar sobremaneira a multiplicidade de significados que as cartas poderiam fornecer. No entanto, é preciso ressaltar a importância da

⁸⁹ CALVINO, Italo (1993) p.153.

diferença das figuras pintadas no baralho dos duques de Milão, que compõem as narrativas do *Castelo* e as do baralho de Marselha, que compõem as da *Taverna*. O maço milanês é mais rústico, menos rico em detalhes que o marselhês. O próprio Calvino é quem explica o processo:

Comecei pelo tarô de Marselha, procurando colocar as cartas de modo que se apresentassem como cenas sucessivas de um conto pictográfico. Quando as cartas enfileiradas ao acaso me davam uma história na qual reconhecia um sentido, punha-me logo a escrevê-la; acumulei assim um vasto material; posso dizer que grande parte da *Taverna dos destinos cruzados* foi escrita nesta fase; mas não conseguia dispor as cartas numa ordem que contivesse e comandasse a pluralidade dos contos; mudava constantemente as regras do jogo, a estrutura geral, as soluções narrativas. Estava para desistir, quando o editor Franco Maria Ricci convidou-me a escrever um texto para um livro em que reproduzia os tarô dos duques de Milão. A princípio pensei utilizar as páginas que já havia escrito, mas logo me dei conta de que o mundo das miniaturas do século XV era completamente diverso do mundo das estampas populares marselhesas. Não só porque alguns Arcanos eram figurados de modo diverso (A Força era um homem, sobre O Carro havia uma mulher, A Estrela não estava nua mas vestida), a ponto de transformarem radicalmente as situações narrativas correspondentes, mas porque essas figuras supunham igualmente uma sociedade diversa, com outra sensibilidade e outra linguagem⁹⁰.

Vejamos um exemplo de como as diferenças interferem nas possibilidades narrativas: Ao narrar a “História de Rolando louco de amor”, utilizando-se do maço de cartas dos duques de Milão, o narrador se depara com o arcano do Amor, cuja figura é representada por um anjo que observa um casal a trocar olhares lânguidos. O rudimentarismo da imagem forma uma espécie de ambivalência interpretativa. Ao mesmo tempo que limita as possibilidades interpretativas, devido a ausência de um número maior de elementos que

⁹⁰ CALVINO, Italo (1993) p. 153.

pudessem fornecer sugestões para a narrativa, a carta permite um uso mais largo do seu significado. O narrador faz o seguinte comentário:

Foi preciso que o arcano do *Amor* lho revelasse, com todo aquele langor do desejo que o nosso miniaturista soubera imprimir ao olhar dos dois enamorados. (Começamos a perceber que, com suas mãos de ferro e seu olhar desvairado, Rolando havia guardado para si desde o princípio as cartas mais belas do maço, deixando que as demais balbuciassem suas vicissitudes ao som de copas e paus e ouros e espadas). A verdade finalmente se fez na mente de Rolando: no úmido fundo do bosque feminino há um templo de Eros em que prevalecem outros valores diversos daqueles que impõe a sua Durindana. O favorito de Angélica não era um dos ilustres comandantes de esquadrão mas um rapazelho de séquito, esbelto e grácil como uma donzela..⁹¹

Entretanto, em “História do indeciso”, uma das que compõem a *Taverna*, que se utiliza do baralho de Marselha, uma das cartas da seqüência narrativa é o arcano número seis, ou seja, o *Amor*. A carta tem no fundo uma paisagem rochosa. Do lado esquerdo, uma encosta, em que um suave e agradável caminho serpenteia por um gramado florido. Do lado direito, numa rampa abrupta de rochas nuas, vislumbra-se uma senda, quase invisível. Na bifurcação desses dois caminhos, um moço, com vestimenta sacerdotal branca e cabelos castanhos caindo até os ombros, segura, pelas mãos, duas mulheres uma de cada lado. A moça da esquerda está vestida com uma rica túnica colorida, em que predominam as tonalidades marrom e verde escuro (embora na reprodução da carta que consta no livro não haja cores). O cabelo solto é vermelho-cobre; o rosto é bonito, porém de traços irregulares; ligeiramente inclinada para trás, com o corpo estendido, convida o moço a descer em direção ao vale. A moça da

⁹¹ CALVINO, Italo (1993) p. 49.

direita está inteiramente coberta por uma túnica dourada; o rosto é severo, os traços regulares; sua mão esquerda indica a senda rochosa. O rapaz olha para frente. No céu, acima de sua cabeça, paira um gênio com um arco retesado, cuja flecha está apontada para a moça da esquerda. O céu é transparente. Há bastante ar e perspectiva.

Segundo a tradição o arcano número seis representa a imagem completa do dilema do bem e do mal, do sutil e do denso, do verdadeiro e do falso, do temporário e do eterno, do ativo e do passivo:

O tema está bem ilustrado na lâmina do Arcano. O indivíduo, prestes a usar o seu direito humano de livre escolha, é representado por um jovem. Sua mocidade indica que cada escolha, obrigatoriamente, deverá ser feita no seu devido tempo. Na lâmina, ao triângulo evolutivo corresponde uma moça, de aparência modesta, vestida simplesmente, que, na bifurcação do caminho, convida o moço a escolher a senda direita. A lâmina é apresentada como o reflexo num espelho; a senda da direita é aquela que está à direita de quem olha para a lâmina. Ao triângulo involutivo corresponde uma bela moça, vistosa e luxuosamente vestida, que atrai o moço para a senda da esquerda. O papel do Stauros é representado pelo gênio da justiça pairando nas nuvens e apontando uma flecha punitiva em direção da mulher da esquerda que simboliza o vício. O nome erudito do Arcano é “Bifurcatio” (bifurcação do caminho); seu nome comum é “O Namorado”, o que se explica pela atitude desajeitada e indecisa do jovem⁹².

Na história de Calvino, a riqueza de detalhes apresentada no desenho da carta ao invés de fornecer possibilidades para a multiplicação das interpretações, acaba por limitar estas interpretações. O que lemos na narrativa é uma interpretação da carta que une imagem e o significado tradicional:

⁹² MEBES, G. O (1997) p. 103.

Talvez haja duas mulheres em sua vida, e ele não saiba como escolher. É assim de fato que o desenho o representa: de cabelos louros ainda, entre as duas rivais, uma que o agarra pelo ombro fitando-o com um olhar possessivo, outra que o acaricia com um movimento lânguido de todo o seu corpo, enquanto ele não sabe para que lado pender. Cada vez que está para decidir qual das duas lhe convém como esposa convence-se de que pode perfeitamente renunciar a uma, e assim se resigna a perder esta toda vez que admite preferir aquela. O único ponto fixo deste vaivém de decisões é que pode passar tanto sem uma quanto sem a outra, pois cada escolha sua tem um revés, ou seja, implica uma renúncia, de modo que não há diferença entre o ato de escolher e o ato de renunciar⁹³.

O próprio Calvino reconhece que *A Taverna* não tem o mesmo rigor metodológico que *O Castelo*. A diferença dos dois maços de cartas utilizados na composição das narrativas se reflete não só na linguagem dos textos mas também na composição das histórias. Em *O Castelo*, os “narradores” ordenam as ações das tramas em linhas mais ou menos retas, com uma certa coerência narrativa. O que não acontece em *A Taverna*, onde os “narradores” não obedecem a nenhum tipo de percurso regular, sendo guiados apenas e tão somente pela figuras das cartas, cujos detalhes pictográficos são muito mais ricos em sugestões. Em *O Castelo* não há repetições de cartas. Uma vez que a carta se apresente numa história, ela não retornará mais na mesma história e nem, tampouco, nas outras narrativas. Já na *Taverna*, há cartas que se apresentam em todas as narrativas e, às vezes, mais de uma vez na mesma história. Porém, em relação ao método de composição de *O Castelo* e de *A Taverna*, no texto de “O Castelo dos destinos cruzados”, a maior diferença se concentra na material utilizado para a formação das histórias. No *Castelo*, uma vez definido o intertexto, uma vez identificado o texto do qual a

⁹³ CALVINO, Italo (1993) p. 80.

história se apropria para dar sentido às seqüências de cartas, não há inserção ou interferência de outro texto no corpo da narrativa. Por exemplo, a “História do alquimista que vendeu sua alma” estabelece um franco diálogo com a obra “Fausto”, de Goethe. Não há outro texto ao qual a narrativa se refira. Na “História de Rolando louco de amor”, o intertexto é o “Orlando furioso”, de Ludovico Ariosto, não havendo outras referências que se possa identificar à primeira vista. Já em *A Taverna*, as histórias vão se misturar. Por exemplo, em “*Dois histórias nas quais se procura e se perde*”, identificamos o cruzamento dos destinos de dois personagens da literatura ocidental: Fausto e Parsifal. Segundo Calvino, o texto de *A Taverna*: “é um arquivo dos materiais acumulados pouco a pouco, ao longo de estratificações sucessivas de interpretações iconológicas, de humores temperamentais, de intenções ideológicas, de escolhas estilísticas”⁹⁴.

Em relação à linguagem, *O Castelo* e *A Taverna* apresentam diferenças marcantes devido, sem dúvida, às diferenças entre os maços de cartas que fornecem as sugestões narrativas. As cartas do baralho marselhês, de traços mais simples, mais toscas e de menor riqueza de detalhes, vão ser “lidas” com esta mesma caracterização. As histórias serão mais linearmente delineadas e terão uma linguagem mais objetiva, mais direta, havendo pouquíssimo espaço para reflexão, como revela o trecho abaixo:

⁹⁴ CALVINO, Italo (1993) p. 156.

Quando vimos surgir o *As de copas*, no qual estava desenhada uma fonte que jorrava entre musgos floridos e farfalhar de asas, foi como se tivéssemos ouvido ali perto o gorgolhar de um nascente e o ofegar de um homem que deitado no chão nela matava a sede.⁹⁵

Ou então este outro trecho, que demonstra um recurso bastante utilizado em *O Castelo*, o diálogo, a peça fundamental do texto dramático, cuja propriedade fundamental é a ação:

- A alma ? - podia ter respondido o nosso Fausto. – E se eu não tiver alma?
Mas talvez não fosse por uma alma individual que Mefistófeles se afanara.
- Com esse ouro construirás um cidade – dizia a fausto. – É a alma de toda essa cidade que desejo em troca.
- Negócio feito.⁹⁶

Em *A Taverna*, no entanto, nas refinadas cartas do baralho milanês, os “narradores” se tornarão mais subjetivos, haverá menos ação e nelas os mesmos encontrarão material vasto para divagações acerca de grandes questões existenciais, por exemplo:

Estando assim as coisas, as histórias arriscam continuamente tropeçar uma na outra, se não se põe bem às claras o mecanismo. O alquimista é aquele que para obter as modificações da matéria procura tornar sua alma inalterável e pura como o ouro; mas tomemos o caso de um doutor fausto que inverte a regra do alquimista, faz da alma um objeto de troca e por esse meio espera que a natureza se torne incorruptível e não seja mais necessário buscar o ouro porque todos os elementos serão igualmente preciosos, o mundo é de ouro e o ouro é o mundo. Do mesmo modo é cavaleiro errante aquele que submete suas ações a uma lei moral absoluta e rígida, para que a lei natural mantenha abundância sobre a terra com indulgência absoluta.⁹⁷

⁹⁵ CALVINO, Italo (1993) p. 19.

⁹⁶ CALVINO, Italo (1993) p. 30.

⁹⁷ CALVINO, Italo (1993) p. 119.

Ou então os narradores acharão matéria para malabarismos lingüísticos, ao analisar a carta dois de ouros, que apresenta um desenho em forma de S, cujas extremidades são ornadas por ramos de flores e que, no texto de Calvino, se converte num autêntico emblema semiótico:

O Dois de Ouros é para mim também um signo de troca, dessa troca que reside em cada signo, desde o primeiro rabisco traçado de modo a se distinguir dos outros rabiscos do primeiro escriba, o signo da escrita aparentada com todos os outros gêneros de troca, não inventado por acaso pelos fenícios, implicado na circulação do circulante como as moedas de ouro, a letra que não se deve tomar ao pé da lera, a letra que transvaloriza os valores que sem a letra nada valem, a letra sempre pronta a crescer em si mesma e ornar-se das flores do sublime, vejam-na aqui historiada e florida em sua superfície significante, a letra elemento inicial das Belas Letras, e que envolve sempre em suas espirais significantes a circulação do significado, a letra S que serpeia para significar que está ali pronta para significar os significados, o signo significante que tem a forma de um S para que seus significados tomem a forma d'esses também eles.⁹⁸

4.1 – Ecfraze e simulacro – O método de leitura das cartas do tarô

Assim consegui pôr tudo em seus lugares.
Na página, pelo menos. Dentro de mim continua
tudo como dantes.

Italo Calvino

Quando ao discutirmos a importância da intertextualidade para a constituição das narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados”, pensamos ter posto em evidência o caráter de jogo, de articulação lúdica destes textos. O procedimento ficcional da literatura conduz ao “fingimento”, à produção de

⁹⁸ CALVINO, Italo (1993) p. 128.

universos alternativos que simulem a realidade. Quando o autor adota signos de outro sistema para deles fazer seus significantes, dizemos que ele opera dentro de um sistema de conotação, ou seja, de relação, de comparação. As imagens que vemos emergir de seus textos são sempre simbólicas, portanto conotadas, havendo nelas um processo de transformação de imagens pictóricas em imagens verbais. Ao contrário, os textos que trabalham no campo da denotação e têm necessidade de estarem colados ao referente, utilizam-se sempre de imagens literais. Se, para o primeiro caso, aceitarmos o conceito de ecfrase, que define como tal qualquer escrito descritivo de um objeto pictórico ou escultural, somos levados a abordar a construção das narrativas de “O castelo dos destinos cruzados” como sendo “ecfrástica”.

Luís de Moura Sobral⁹⁹ avalia a ecfrase enquanto descrição de obras de arte de índole visual, sobretudo a pintura. No entanto, ecfrase (“ekphrasis” ou “descriptio”) é uma velha prática discursiva, não limitada a focalizar apenas os objetos artísticos. De acordo com Lino Machado¹⁰⁰, existem duas acepções para o conceito de ecfrase: uma de caráter generalizante, que abarca quaisquer escritos descritivos, pormenorizantes e outra de feição mais restrita, que se limitaria aos trabalhos que busquem traduzir, em termos verbais, o que já foi elaborado pelas artes cujo impacto nos receptores se dê principalmente por meio do sentido da

⁹⁹ SOBRAL, Luís de Moura In. MACHADO, Lino (1999) p. 313.

¹⁰⁰ MACHADO, Lino (1999) p. 313.

visão. Vitor Manuel de Aguiar e Silva¹⁰¹ amplia os horizontes dos conceitos, considerando além do trabalho da descrição, também os da recriação, comentário e exaltação como sendo modalidades de ecfrase. Ainda assim não custa ressaltar que a ecfrase não precisa estar baseada em trabalhos que realmente existiram. A literatura e o seu caráter ficcional, ou antes, a sua tendência para levar o “fingimento” às últimas conseqüências, não excluem a possibilidade de que o gênero ecfrástico possa basear-se em artefatos plásticos imaginários.

Voltando ao caso específico de “O castelo dos destinos cruzados”, percebemos que o motivo gerador da ficção é o signo pictórico, ou seja, as cartas do baralho de tarô. A carta de tarô, com seus desenhos constitui um signo visual, o texto que “lê” a carta é um outro signo e a inserção de outros textos nesta leitura (os intertextos) formam um signo ainda mais amplo. De acordo com Peirce:

O signo e a explicação em conjunto formam um outro signo, e dado que a explicação será um signo, ela provavelmente exigirá uma explicação adicional que, em conjunto com o já ampliado signo, formará um signo ainda mais amplo, e procedendo da mesma forma deveremos, ou deveríamos chegar a um signo de si mesmo contendo sua própria explicação e as de todas as suas partes significantes; e de acordo com esta explicação cada uma dessas partes tem alguma outra parte como seu objeto ¹⁰².

Percebe-se então que os elementos do texto funcionam sempre em processo de ampliação de suas próprias potencialidades significantes. O texto se estabelece,

¹⁰¹ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de In. MACHADO, Lino (1999) p. 315.

¹⁰² PEIRCE, Charles Sanders (2000) p. 47.

portanto, em rede, como um teia onde os fios vão se entrelaçando para formarem o grande tecido. Este grande tecido é que se apresenta como “universo alternativo”, como simulacro. O simulacro pode ser entendido como sendo o elogio da reprodução como produção, onde há uma superação da polaridade “original-cópia”. O texto de “O castelo dos destinos cruzados” trabalha a noção de mimese como modalidade transgressora, pois junta de modo aporético a fidelidade (na cópia) e a criação (desvio, diferença). A fidelidade fica por conta da descrição das imagens das cartas do baralho do tarô e o desvio pode ser percebido nas inserções intertextuais que potencializam as imagens e as suas significações, pois ao abandonar, como já dissemos, as explicações da tradição para os Arcanos maiores e menores do tarô, Calvino despiu as imagens de suas limitações significantes e conferiu a elas uma capacidade infinita de reproduzir significados *ad infinitum*. Veja-se um exemplo de como a fidelidade e a criação transgressora caminham juntas, e suas narrativas:

O artista que havia iluminado com esplêndidos tons de esmalte nossas cartas de tarô tinha posto a conduzir *O Carro* não um rei, como amiúde se vê nos baralhos mais comuns, mas antes uma mulher com roupagens de maga ou soberana oriental, a qual sustinha as rédeas de dois cavalos brancos alados ¹⁰³.

A cena que acabamos de ver reproduzida é a cena do delírio de Rolando, que figura a marcha de sua amada pelo bosque. Entretanto, podemos perceber que ela conta com a mão talentosa do artista, que subverte a prática usual de desenhar

¹⁰³ CALVINO, Italo (1993) p. 48.

a carta que representa *O Carro*, no baralho de tarô, com a figura de um rei a conduzi-lo. O que na tradição do tarô faz sentido, pois a figura que conduz a carruagem é chamada de “O Vencedor”. Entretanto, a alteração promovida pela imaginação do artista proporciona uma “leitura” que se entrelaça no tecido narrativo, expondo o seu método de constituição. Vemos que o narrador deixa claro que seu procedimento forma uma espécie de simulacro.

Quando afirmamos que as narrativas de “O Castelo dos destinos cruzados” são “ecfrásticas” é porque “os narradores” se dispõem a reconstituir suas histórias por meio das imagens das cartas do baralho de tarô.

Peirce, em correspondência à estudiosa de Semântica, Lady Victoria Welby, confidenciara-lhe que tinha sido levado a lançar todas as suas idéias em três classes: Primeiridade (Firstness), Secundidade (Secondness) e Terceiridade (Thirdness). A terminologia citada entre parênteses deve-se ao fato de que alguns tradutores de Peirce divergem na versão para o português. Como estamos utilizando a tradução de José Teixeira Coelho Neto, para a Editora Perspectiva, usaremos daqui para diante a terminologia em português.

Segundo Lino Machado¹⁰⁴, a Primeiridade “é a esfera do possível, do qualitativo, do sensível”. O narrador, o que se encarrega de estabelecer os nexos interpretativos, penetra a cena em estado de Primeiridade, pois ainda está mergulhado na experiência drástica da travessia da floresta:

Tais pensamentos, a bem dizer, não me ocuparam senão por um instante; mais forte era o alívio que sentia em me encontrar são e salvo em meio a uma ilustre companhia, e a impaciência em travar conversação (a um gesto de convite daquele que me parecia o castelão – ou o taverneiro –, me havia sentado no único lugar que permanecia vago) e trocar com meus companheiros de viagem o relato das aventuras pelas quais passáramos¹⁰⁵.

Imediatamente este narrador é conduzido à zona de Secundidade, à categoria do elemento de conflito. Ele vai tentar vencer uma resistência, que é a impossibilidade de os cavaleiros, damas e viajantes ao redor da mesa contarem suas histórias: “Mas, naquela mesa, ao contrário do que sempre ocorre nas tavernas, e até mesmo nas cortes, ninguém proferia palavra”¹⁰⁶.

A Secundidade é o domínio da ação, da experiência, do real. Entretanto, a ação, a experiência neste momento da narrativa se faz por vias indiretas, melhor dizendo, um “narrador” vai comandá-las, vai assumir o discurso do *outro*, vai legitimá-lo como sendo um *outro*. Porém, esta intermediação do narrador será conduzida pela ambigüidade, pela multiplicidade de caminhos que expõem a incapacidade de se chegar à “verdade”. A narrativa é, portanto, uma simulação, um jogo de hipóteses. Este jogo se complica na medida em que o narrador encarregado dos nexos interpretativos apresenta sua situação física e psíquica: “Estava exausto; mal podia suster-me sobre as pernas. Desde que entrara no bosque, tais haviam

¹⁰⁴ MACHADO, Lino.(1999) p. 100.

¹⁰⁵ CALVINO, Italo (1993) p. 12.

¹⁰⁶ CALVINO, Italo (1993) p. 12.

sido as provas pelas quais passara, os encontros, as aparições, os duelos, que não conseguia reordenar nem meus atos nem meus pensamentos”¹⁰⁷.

Este narrador que tem a mente “um tanto vacilante pelo cansaço” é que vai realizar o movimento de “reminiscência”, de tentativa de reconstrução de acontecimentos que se deram há muito tempo com os cavaleiros e os viajantes que se encontram ao redor da mesa do castelo/taverna.

Estudando a histeria, Freud disse que os pacientes acometidos por este tipo de distúrbio psíquico sofrem de algo a que ele chamou resíduo: “Os histéricos sofrem de reminiscências. Seus sintomas são resíduos e símbolos mnêmicos de experiências especiais”¹⁰⁸.

Outra não é a razão para que os cavaleiros e viajantes identifiquem-se, reconheçam-se nas figuras das cartas do baralho de tarô, dispostas sobre a mesa pelo castelão. A travessia do bosque é, de tal modo, violenta, que os comensais são incapazes de se interessarem pelo futuro, e, por isso, se prendem ao passado de maneira obsessiva. De acordo com os estudos de Freud sobre o assunto, os histéricos e os neuróticos não só recordam acontecimentos dolorosos que se deram há muito tempo, como ainda se prendem a eles emocionalmente; não se desembaraçam do passado e alheiam-se por isso da realidade e do presente. Todos os comensais encontram-se no castelo/taverna, diante da mesa, dispendo entre os vinte e dois arcanos maiores e os setenta e oito menores do tarô, os

¹⁰⁷ CALVINO, Italo (1993) p. 11.

símbolos que tentam esclarecer a origem dos fatos que os levaram a estar ali, mudos e incapazes de recomporem a própria memória. Para definir o *símbolo* Peirce diz:

O símbolo é aquele signo que será representado em seu interpretante como signo de seu objeto. Em outras palavras, o interpretante de um símbolo é previsível porque seu objeto já é conhecido ¹⁰⁹.

O procedimento do narrador é recorrer ao que Peirce chama de *faneron* (qualquer coisa que, de qualquer maneira e em qualquer sentido, se apresenta à mente, sendo sem importância se representa algo real ou não), para, de alguma maneira, decifrar o universo ao qual se vê irremediavelmente atrelado. O cenário que se apresenta ao narrador ou aos narradores, através das cartas, é formado de conflitos existenciais: ingratidão, venda da alma, esposas danadas, ladrões de sepulcros, vinganças, loucura etc. Quando o narrador se propõe a organizar as narrativas, a estabelecer os nexos sobre as “informações” fornecidas pelas cartas, podemos dizer que ele opera no campo da Terceiridade, que é o reino do consciência, do pensar, da necessidade, da lei:

Restava ainda interpretar *A Roda da Fortuna*, uma das imagens mais complicadas de todo o jogo de tarô [...] A roda do Décimo Arcano representaria agora literalmente as engrenagens que giravam no Grande Moinho do Ouro, o mecanismo gigantesco que teria erguido a Metrópole Toda feita de Metal Precioso; e as figuras humanas de várias idades, que se viam empurrando a roda ou rodando com ela, estavam ali para indicar as

¹⁰⁸ FREUD, Sigmund (1997) p. 17.

¹⁰⁹ PEIRCE, Charles Sanders (1977) p. 46.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

multidões de homens que acorriam para dar mão forte ao projeto ou que dedicavam seus anos de vida para fazer as engrenagens girarem noite e dia ¹¹⁰.

Podemos afirmar que Italo Calvino, em “O Castelo dos destinos cruzados” convida-nos a um jogo intrincado, engenhoso, mas não menos fascinante, onde os destinos se entrelaçam, se tecem, se desfazem, como a reconstruir a própria existência humana, esta aventura a qual nos dedicamos cotidianamente.

¹¹⁰ CALVINO, Italo (1993) p. 30.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. ADORNO, Theodor W. *Posição do Narrador no romance contemporâneo*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
2. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia - Inferno*. São Paulo: Ed.34, 2000.
3. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
4. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
5. BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1996.
6. BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
7. _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
8. _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2000.
9. BATAILLE, Georges. In: KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
10. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
11. BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril, 1971.
12. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999.
13. CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
14. CALVINO, Italo. *O Castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
15. _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
16. _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

17. _____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
18. _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
19. _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
20. CÂNDIDO, Antônio. *Nas origens da Teoria do Romance*. In: *Cadernos de Teoria Literária*, suplemento do *Correio do Povo*. p. 6,13/12/1969.
21. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1981.
22. COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
23. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
24. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
25. _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
26. D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.
27. ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
28. _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
29. _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
30. _____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
31. EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
32. FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise/ Contribuições à psicologia do amor*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
33. FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
34. GOETHE, J. W. *Fausto*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

35. HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.
36. INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
(Trata-se da tradução do n.º 27 da revista francesa *Poétique*. Além do estudo de alguns casos de intertextualidade, contém trabalhos teóricos sobre a questão, como os citados aqui: “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny e, “A intertextualidade crítica”, de Leyla Perrone-Moisés.)
37. KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
38. JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
39. _____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
40. LEBRUN, Gérard. *O conceito de paixão*. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
41. MACHADO, Irene. *O Romance e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
42. MACHADO, Lino. *As palavras e as cores*. Vitória: EDUFES/CEG Publicações, 1999.
43. MALLARMÉ, Stéphane. *Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
44. MEBES, G. *Os arcanos maiores do tarô*. São Paulo: Pensamento, 1996.
45. MEYERHOLD, Vsévolod. In BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
46. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.
47. MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1928.
48. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
49. PERRONE-MOISÈS, Leila. (Org.) *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1998.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

50. PINTO, Júlio. *1,2,3 da Semiótica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.
51. PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
52. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*.
São Paulo: Ática, 1988.
53. SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos – semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- 54 . SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1979.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)