

A iconologia imaginária de Italo Calvino

Alan SANTIAGO¹

Gabriela REINALDO²

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

O Castelo dos Destinos Cruzados pode ser encarado como a própria metáfora da interpretação. Através da Semiótica, vamos mostrar como Italo Calvino urde seu jogo para contar, por meio das cartas do tarô italiano de Bonifácio Bembo, as histórias vividas pelos comensais de um castelo: os signos da imagem, interpretados na mente do narrador do romance e traduzidos intersemioticamente em signos lingüísticos, possibilitam a condução da narrativa. Esses signos icônicos não se esgotam numa única interpretação. Antes, abrem portas para novas significações que muito se relacionam também com a posição que os arcanos ocupam na frase imagética.

PALAVRAS-CHAVE: semiose; imagem; encadeamento; tradução.

1. O CASTELO



Poderíamos dizer que O Castelo dos Destinos Cruzados (1991) é, em si, uma metáfora da semiose. E o ponto crucial para o esclarecimento dessa assertiva reside no fato de Italo Calvino ter estabelecido limitações a seus personagens. Na história, é noite; ao atravessar um bosque e adentrar num castelo no meio da mata, um dito cavaleiro do qual não sabemos o nome se vê às voltas com a impossibilidade de falar. E, assim como ele, os outros hóspedes que se fartam das melhores comidas e bebidas oferecidas ali também se quedam em situação análoga. Só lhes resta passar o tempo contando talvez as próprias vidas através das cartas do baralho de tarô num intrincado jogo sobre a mesa do lugar. Mas, como é impossível depreender-lhes a explicação real, é-nos somente revelado o que podemos ouvir da mente daquele cavaleiro. Existe, então, o impasse da palavra. O imbróglio da interpretação e do pensamento interior, que só serão desatados através daquilo que entendermos por signo – ou, com mais precisão, todo o processo de

¹Graduando do Curso de Comunicação Social (Jornalismo) do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC, email: alansnq@gmail.com.

²Orientadora, doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP), email: gabriela.reinaldo@gmail.com.

produção de significado. Porque o

signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior. Nessa medida, mesmo o pensamento mais ‘interior’, porque só existe na forma de signo, contém o gérmen social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro (PLAZA, 1987, p. 19).

O leitor conviverá em *O Castelo...* exatamente com essa passagem daquilo que o personagem, e unicamente ele, consegue, a partir dos lampejos de seu pensamento mais interno, externar em primeira pessoa o que vê, para construir a narrativa do romance. Publicado em sua versão definitiva no ano de 1973, o livro apresenta dois tipos de baralho: numa primeira parte,³ homônima ao título, Calvino lança mão das cartas desenhadas para os duques de Milão⁴ por Bonifácio Bembo⁵ no século XV – que atualmente podem ser vistas na Biblioteca Pierpont Morgan em Nova Iorque.

O segundo texto, *A taverna dos destinos cruzados*, é construído sobre o mesmo método, mas utilizando o maço de tarô hoje internacionalmente difundido (e que teve, principalmente do surrealismo em diante, uma vasta fortuna literária): *L’ancien tarot de Marseille*, da casa B. P. Grimaud, que reproduz (...) um baralho impresso em 1761 por Nicolas Conver, maître cartier de Marselha (CALVINO, 1991, p. 151).

Em ambos os casos, as cartas margeiam as páginas. Bem próximas ao texto principal, elas fazem o mecanismo de interpretação – evidentemente cheio das idiossincrasias de quem interpreta – ser revelado da mesma forma que um espetáculo teatral é aquele que o vê de suas coxias e bastidores. Estamos diante de uma torrente de signos sendo lidos e relidos, transcritos e ampliados em outros signos. Ou seja, a própria semiose. Mas não é possível entender essa interpretação se não virmos o que, para a Semiótica, isso quer dizer.

2. INTERPRETANTE A PARTIR DOS ENCADEAMENTOS

2.1. Semiose

³ Lançada inicialmente em 1969 como parte do livro *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York*.

⁴ Os duques Felippo Maria Visconti (1392–1447) e seu sucessor Francesco Sforza (1401–1466), de Milão, foram os responsáveis por incentivar financeiramente o pintor e miniaturista Bonifácio Bembo a desenhar as cartas do tarô. “Essas cartas elegantes, algumas das quais podem ser vistas na Biblioteca Pierpont Morgan em Nova Iorque, são pintadas e iluminadas em cores brilhantes sobre um fundo de losangos de ouro sobre vermelho com toques de prata” (NICHOLS, 2000, p. 15).

⁵ Bonifácio Bembo (1447 – 1477) nasceu em Brescia; integrou a escola Cremona e entre seus quadros mais destacados estão os retratos de perfil que realizou do duque de Milão, Francesco Sforza, e de sua filha Bianca Maria

No processo semiótico, o signo – “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE *apud* SANTELLA, 1995, p. 23) – não está isolado. Sua expressão é acompanhada de outros dois elementos que Peirce chamou de objeto – ou seja, “aquilo que determina o signo, ao mesmo tempo que é aquilo que o signo, de alguma forma, revela ou torna manifesto” (SANTELLA, 1995, p. 26) – e interpretante – “aquilo que é determinado pelo signo ou pelo próprio objeto através da mediação do signo” (Idem, *Ibid*, p. 26). Assim, signo-objeto-interpretante formam juntos uma relação de três ou relação triádica, em que cada elemento está – numa metáfora recorrente – como se no vértice de um triângulo onde os três têm natureza *sígnica*. O que os diferencia é a maneira como cada um deles age.

A relação entre signo-objeto-interpretante pode ser, por analogia, entendida como o processo de pesquisa num dicionário ou enciclopédia. Cada verbete está nessa abstração como um signo, representando um objeto. Suas definições fazem as vezes de um interpretante, que indicam outros verbetes, ou seja, outros tantos signos com outras tantas definições (interpretantes) num processo *ad infinitum*.

Se fosse possível fotografar a semiose em seu momento inicial, veríamos a ação do objeto como detonadora do movimento do signo. No princípio, é o objeto dinâmico – ou objeto “real” que Peirce ressalva explicando a possibilidade de um objeto desse gênero também ser feito da mesma matéria dos sonhos e da fabulação. Pois o signo é determinado por correspondência com esse objeto. A primeira representação mental advinda daí – ou seja, aquilo chamado de objeto imediato, que opera dentro do próprio signo – é responsável por produzir “triadicamente o efeito pretendido do signo (isto é, seu interpretante) através de um outro signo mental” (Idem, *Ibid*, p. 55).

Nenhum signo consegue abarcar em sua ação de representar e expandir o todo de um objeto. Trata sempre de um aspecto ou de alguns deles e deixa outros a uma representação futura. Esse ato de não se ocupar do todo é também uma das fontes onde Calvino foi beber. É, através deste princípio, que ele sempre reexamina as imagens. Enquanto, por exemplo, na História do Ingrato Punido, a carta *A Força* descrita como “um energúmeno armado, sobre cujas más intenções não deixavam dúvidas a expressão

brutal” (CALVINO, 1991, p. 18), que remete à emboscada de um feroz bandido, na História de Rolando Louco de Amor, para a mesma carta se atribui um novo significado: agora, o personagem abatia animais ferozes numa guerra. Se as múltiplas possibilidades advêm da capacidade quase infinita do objeto em produzir signos, é bem verdade afirmar também que contribui para um novo significado o fato de a carta mencionada estar posicionada em lugares diferentes no ordenamento das histórias.

2.2. Imagem

Em nosso caso específico, de que objeto realmente estamos falando? Das cartas do tarô, mas, antes, é preciso esclarecer que essas imagens exatamente por fazerem parte do processo semiótico não são nem princípio, nem fim. São tanto objeto quanto signo, dependendo do corte esquemático que fazemos para estudar essa cadeia, pois, como acredita a Semiótica peirceana, “em toda semiose, estamos *in media res*, a revelação última do objeto dinâmico se coloca inevitavelmente como um ser *in futuro*, logicamente aproximável, isto é, idealmente pensável, mas concretamente inatingível” (SANTELLA, 1995, p. 59).

E isso parece ficar ainda mais evidente quando percebemos que se tratam de signos icônicos de uma semiose mais ampla e anterior, signos que

operam por semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados a que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte (PLAZA, 1987, p. 22).

Detalhando mais, Pignatari (2004, p. 24) observa que ícones são “‘figuras’ (uma foto, um desenho, uma melodia, um quadro, uma casa – não sendo necessário que o ícone seja figurativo ou representação de algo existente: o desenho de um rosto é um ícone, mas o de um círculo também o é)”.

É deste cerne que surge a indagação: que analogia essas cartas fazem com seu Objeto Dinâmico que está nesse lugar abstrato onde nunca se pode chegar? Se os caracteres do ícone não estabelecem necessária relação com algo existente, então, é de se acreditar que as cartas do tarô estejam muito mais ligadas a elementos que compuseram o

imaginário de uma certa coletividade, em determinado período histórico, de modo tão profundo que acabou passando à posteridade. A historiografia dessas imagens alquímicas não sabe ao certo quando ou como surgiram os primeiros tarôs.

A. E. Waite e Heirinch Zimmer acreditam que os trunfos – como são conhecidos os arcanos, as 22 figuras arquetípicas usadas para compor o baralho, como *A Morte*, *A Torre* ou *O Louco* – são figuras criadas pelos albigenses, uma seita gnóstica surgida numa Provença do século XII. Acabaram sendo contrabandeados para o tarô que conhecemos atualmente como uma espécie de transmissão de idéias que destoavam do que pregava a igreja institucionalizada. É possível dizer ainda que, talvez, a origem do tarô talvez esteja relacionada a um artifício mnemônico utilizado principalmente em necromancia e feitiçaria. Ou os trunfos teriam surgido de simples adaptações de ilustrações de um livro dos sonetos de Petrarca a Laura. *Trionfi* foi o nome dado ao livro. A tradução se desdobra tanto em Os Triunfos como também em Os Trunfos. Nesses sonetos petrarqueanos, os personagens alegóricos representados combatem e vencem o personagem antecessor. Esses arcanos ainda resistem no jogo místico da leitura do mundo: a cartomancia – um instrumento para ler os destinos humanos – ganhou força após os estudos pioneiros ainda no século XVIII do mitólogo francês Antoine Court de Gebelin e depois de seu discípulo ocultista Etteilla, já no século XIX. Outros nomes como o do francês Eliphas Lévi (cujo nome verdadeiro é Alphonse Luis Constant), do espanhol Papus (Gerard Encausse), além de outros extremamente populares como do mago Aleister Crowley, difundiram o caráter esotérico que as cartas já possuíam.

Mas o elemento divino nessas imagens, supostamente resguardando mistérios a quem souber interpretá-los, não é, como se percebe, um atributo novo. As atitudes dos alquimistas no século XIV e XV, ao fazer ilustrações de suas descobertas, fazem parte do mesmo conjunto de processos de decodificação pelos quais os grupos de imagens do período era submetido. No caso específico das ilustrações alquímicas, respondiam a duas preocupações principais: fornecer uma justificação esotérica aos problemas que se revelam a eles, transcendendo formas meramente textuais do discurso, e ainda ocultar os conteúdos alquímicos dos textos em enigmas visuais, passíveis de interpretação. E essas ilustrações alquímicas trazem em si elementos semelhantes às imagens do tarô.

Barbara Obrist (1982, p. 34) recupera conceitos jungueanos das oposições para tentar compreender esse tipo de figura. Segundo ela, a tendência das imagens alquímicas é apresentar o mesmo mecanismo de opostos que o psiquismo do homem demonstra em relação a opostos como consciência/inconsciência, razão/sentimento. A alquimia está pronta a apresentar estas mesmas dicotomias mentais.

De maneira geral, o que Obrist – referindo-se a Jung – diz sobre os mecanismos da reunião de opostos na psiquê humana como equivalentes aos opostos encontrados na alquimia, Nichols (2001) vai fazer ecoar: “(...) os trunfos podem ser encarados como um texto pictórico mudo, que representa as experiências típicas encontradas ao longo do caminho antiqüíssimo da autocompreensão” (p. 14). E, como o caminho da autocompreensão não existe sob fórmulas e regras fixas, então, deve ser correto afirmar que somente através de seqüências diferentes e particulares desses arcanos é que se pode chegar a uma compreensão melhor acerca de fenômenos de si e do mundo.

2.3. Encadeamento



As narrativas de O Castelo são modificadas significativamente pelos efeitos contextuais das imagens. O experimento realizado pelo cineasta Kuleschow mostra que a um rosto masculino, por exemplo, observado por uma platéia em um filme agregam-se novos significados quando, por uma relação de contigüidade, ele é exposto a um prato de sopa, a uma mulher morta ou uma menina brincando.

Num estudo sobre efeitos contextuais de imagens em seqüências, Thibault-Laulan (1971: 21) argumenta que imagens uma ao lado da outra são relacionadas semanticamente por uma lógica da *atribuição*, enquanto imagens em ordem cronológica são ligadas por uma lógica da *implicação*, já que a ordem tem tipicamente como efeito uma relação causal (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 57).

Esses estudos acabam comprovando que imagens podem funcionar como contexto de imagens, como é o caso do livro de Calvino. Os signos gerados por essas cartas são fortemente influenciados pelo lugar onde esses objetos estão na narrativa. Como as histórias se interligam, é possível fazer uma análise dessas reinterpretações. E, mais do que simplesmente estarem imersas num contexto imagético ou pictórico, não se pode esquecer que essas imagens mantêm uma relação direta com a palavra.

Segundo a classificação de Kalverkämper (*apud* SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 54), a palavra estabelece com a imagem três relações possíveis. No primeiro caso, a imagem entra apenas para complementar o texto; existe uma idéia de superioridade deste em detrimento àquela. Num segundo caso, as forças se invertem. A imagem tem caráter muito mais informativo do que o texto e, por isso, “o domina”. Ainda numa terceira e última classificação, há na relação imagem-palavra uma via de mão dupla. Ambos os elementos têm igual importância no conjunto, se encontrando, como acredito que seja em *O Castelo*, entre a redundância e a informatividade. Barthes (1946c) já havia pensado nessa conjunção entre palavra-imagem que ele convenciou chamar de *relais*: “O texto e a imagem se encontram numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado” (BARTHES *apud* SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 55).

O livro em questão segue por esses meandros. A representação mental, o interpretante que temos após ler *O Castelo*..., é o de um livro como o próprio ato de interpretar. Isso só foi conseguido através dos constrangimentos literários que o autor impôs ao romance: como a impossibilidade de falar dos personagens e as histórias contadas pelas cartas do tarô e modificadas pela ordem em que elas são colocadas na frase. Das imagens às palavras há o que, a partir de uma tradição que tem origem em Jakobson, se convencionou chamar de tradução intersemiótica.

2.4. Tradução

As palavras, na classificação peirceana, são consideradas símbolos – signos que

operam antes de tudo, por contigüidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado. Determinado por seu Objeto Dinâmico apesar no sentido de ser assim interpretado, o símbolo depende portanto de uma convenção ou hábito. O símbolo, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de lei (PLAZA, 1987, 22).

Palavras são encaradas como símbolos por excelência, porque são da ordem das generalizações. Por exemplo, ao se pronunciar ou escrever cadeira, isolada de um contexto, estamos nos remetendo a conceitos ou idéias do objeto que já nos eram dados previamente.

O narrador de O Castelo... converte os signos da imagem, as representações mentais que as cartas produzem a quem as observa, em signos da língua, ou seja, em símbolos. Estamos diante do que se chama de Tradução Intersemiótica. Mas, diferente da tradução que se toma em sentido vulgar, esse gênero não está baseado na fidelidade. Ao contrário, a tradução de signos em outros pauta-se pela ressignificação, pela transcrição. “A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (...) Nessa medida, a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades” (Idem, Ibid, p. 30).

Plaza (1987) ainda acrescenta que toda operação de substituição é uma operação de tradução. Para ele, uma condição inalienável de toda interpretação. O significado de um signo só é pleno quando se mostra em outro signo. Este processo encontra-se elevado à máxima potência quando falamos em fenômeno poético.

“Os constituintes da linguagem poética, assim, tanto na sua ligação interna (ao código), quanto na sua ligação externa (à mensagem) operam sob a dominância do eixo de similaridade: um signo se traduzindo em outro. Encontra-se aqui, portanto, no âmago da linguagem em função poética, o cerne da tradução (...). No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância, o que (...) constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética” (Idem, Ibid, p. 27).

O fenômeno poético – que Pignatari (2004, p. 24) afirma ser a transformação das leis e generalizações de terceiridade dos símbolos nas primeiridades, sensações e emoções dos ícones – está embutido na construção do texto. E Plaza (1987) ainda corrobora o que diz Pignatari (2004) em relação ao fenômeno poético.

O que as teorias da tradução poética demonstram de modo mais cabal e aquilo que procuramos aqui divisar, como paralelo ou invariante com respeito à tradução intersemiótica, não é senão o fato de que toda tradução que se quer erigir ‘sob o signo da invenção’, tradução estética, portanto, está ancorada no ícone (p. 33).

Ícone, este, que só pode ser mental e produz outra idéia ou interpretante. Para Plaza (1987, p. 36), todo ícone é traduzido de forma principalmente conflitiva e isso é responsável por fazê-lo existir. “Portanto, passa-se assim do icônico atemporal (não simbólico) espontâneo para o reflexivo que instaura o tempo na produção”. Não é à toa que ele diz que a leitura do signo original também obriga quem lê a se aperceber das condições de sua produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Calvino se propôs uma iconologia imaginária. Algo que estaria ligado à interpretação livre das cartas do tarô italiano. No fim, o livro *O Castelo dos Destinos Cruzados* se tornou uma metáfora da interpretação: a partir da leitura das cartas que seguem na borda das páginas, o herói constrói as narrativas que enfeixam as duas partes do romance. E parece nos convidar a pensar em significados diferentes para as mesmas ordens, para os mesmo jogos, como destinos expandidos. Os signos icônicos das cartas – evidentemente não signos puros – são traduzidos em símbolos, palavras que operam o fenômeno poético.

A multiplicidade de interpretantes advindos das cartas se deve não apenas à riqueza dessas imagens alquímicas, mas também ao fato de que, por uma lógica de atribuição, as cartas ganham novas possibilidades a partir de sua ordem na narrativa.



REFERÊNCIAS

CALVINO, I. **O Castelo dos Destinos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PIGNATARI, D. **Semiótica & Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTELLA, L. e NÔTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTELLA, L. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: 1995.