

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E TECNOLOGIA**

**MÉRIE ELLEN WEBER DE OLIVEIRA**

**CAMINHOS INTERTEXTUAIS: NARRATIVA VERBAL E TAROT EM  
*O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS*, DE ITALO CALVINO**

**DISSERTAÇÃO**

**CURITIBA  
2021**

MÉRIE ELLEN WEBER DE OLIVEIRA

CAMINHOS INTERTEXTUAIS: NARRATIVA VERBAL E TAROT EM *O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS*, DE ITALO CALVINO

*Intertextual Paths: Verbal Narrative and Tarot in The Castle of Crossed Destinies, by Italo Calvino*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Tecnologia (PPGEL), do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA  
2021



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Atribuição – Uso não Comercial

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Curitiba



---

MÉRIE ELLEN WEBER DE OLIVEIRA

**CAMINHOS INTERTEXTUAIS: NARRATIVA VERBAL E TAROT EM *O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS*, DE ITALO CALVINO**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem e Tecnologia.

Data de aprovação: 23 de junho de 2021.

Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, Doutorado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Profa. Dra. Luciane Alves Santos, Doutorado – Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Profa. Dra. Ana Paula Pinheiro da Silveira, Doutorado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 23/06/2021.

Dedico este trabalho a todos aqueles que perseveraram na carreira acadêmica no Brasil, a minha afilhada, Lara, e às milhares de vítimas de Covid-19. Espero que minha geração deixe para todas e todos um país com melhores oportunidades para estudar e viver.

## AGRADECIMENTOS

Ainda que o mestrado seja, muitas vezes, um processo bastante solitário, agradeço:

- meus pais, Rosemarie Weber de Oliveira e Luiz Carlos de Oliveira, pelo apoio e amor incondicionais desde antes do meu primeiro respiro. Sem vocês eu não teria chegado até aqui. Sou muito grata aos dois. *Ich liebe dich. Je t'aime.*

- meu irmão, Christian Carlos Weber de Oliveira, por todas as conversas em que me disse para acreditar no quanto eu sou f\*\*\* e para não desistir. Por todas as vezes que, entendendo a fragilidade da minha situação, cuidou para que eu não me sentisse mal. Amo você.

- meu namorado, Lucas Ricardo Andreatta, por todo o incentivo durante os períodos em que me deixei de lado, principalmente deixando de acreditar em mim. Obrigada por ser paciente e determinado, alguém que me ouve e me incentiva a ir em frente. Muito obrigada por não me deixar desistir e por me aguentar durante os meses de pandemia. *Pitchão.*

- meu orientador, Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, por ser uma das pessoas mais gentis com quem já tive a oportunidade de trabalhar. Obrigada por compreender minhas dificuldades e por me ajudar a lidar com elas. Inclusive vindo até mim para conversar em uma noite de muito choro. Obrigada por me ouvir e por compartilhar comigo o seu conhecimento, me ajudando a construir o meu próprio. (Um agradecimento extra para as meninas da sua vida, que se tornaram as meninas da minha vida também: Sara, Sofia e Cíntia). Vocês são muito importantes para mim. Amo vocês quatro.

- minha banca de qualificação e defesa, as professoras, Dra. Luciane Santos (UFPB) e Dra. Ana Paula Silveira (UTFPR), pelas contribuições no momento da qualificação e pela disposição para me ajudar a elaborar uma análise ainda mais rica. Sem vocês esse trabalho não teria sido tão gostoso de escrever.

- minha banca do TECLIS, professora Dra. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR) pelas importantes considerações, sem as quais, provavelmente, eu não teria enveredado para o estudo intertextual e multimodal.

- meus amigos e amigas, por me ajudarem, cada um à sua maneira.
- ao grupo do PPGEL, desde os professores e professoras até os/as colegas da turma de 2019 por toda a parceria e apoio durante essa jornada.

- a professora Fátima Caballero, que com seu carinho e experiência me incentivou e nos momentos de dúvida e incertezas torceu por mim.

- a professora Dra. Patrícia Meyer, por me ensinar tanto sobre pesquisa científica.

“Às vezes, basta-[lhe] uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali [construiria] pedaço por pedaço a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, *de sinais que alguém envia e não sabe quem capta*. Se [diz] que a cidade para a qual tende a [sua] viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, não deve crer que pode parar de procurá-la. Pode ser que enquanto [Kublai e Marco Polo se falam] ela esteja aflorando dispersa dentro dos confins do império [...].”

(CALVINO, 1991, p. 157, *grifo meu*).

## RESUMO

OLIVEIRA, Mérie Ellen Weber de. **Caminhos intertextuais:** narrativa verbal e tarot em *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino. 2021. 122 f. Dissertação — (Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL). Curitiba, 2021.

Essa dissertação apresenta uma análise sobre a intertextualidade, uma das relações transtextuais trabalhadas por Gerard Genette e por Linda Hutcheon, e a multimodalidade presentes na obra *O castelo dos destinos cruzados* do italiano Italo Calvino. O objetivo dessa análise é identificar os intertextos presentes em quatro capítulos da obra: “Castelo”, “Taverna”, “O alquimista que vendeu a alma” e “Também tento contar a minha”. Além da identificação dos intertextos, objetiva-se com este estudo compreender as contribuições de cada linguagem para o desenrolar da narrativa, nominalmente, a linguagem verbal e a do Tarot, sendo esta considerada a partir da perspectiva da linguagem viso-cultural. Utilizando o intertexto e a multimodalidade como referenciais teórico-metodológicos, percorre-se cada um dos capítulos verificando citações, alusões, plágios, assim como arquitextos, paratextos, metatexto e hipotextos para elaborar esta análise. Como características da obra, nota-se que o Tarot é utilizado como espécie de substituto da comunicação oral, na história contada pelo narrador, e como objeto de ampliação ou de convergência para o leitor de Calvino. Ademais, o modo como as narrativas se cruzam entre si por meio de encaixes, assim como por meio do intertexto permite compreender essa obra de Calvino como uma espécie de enciclopédia literária.

**Palavras-Chave:** Intertextualidade. Multimodalidade. Linguagem Verbal. Tarot. Italo Calvino.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Mérie Ellen Weber de. **Intertextual Paths: Verbal Narrative and Tarot in The Castle of Crossed Destinies**, by Italo Calvino. 2021. 122 p. Dissertação — (Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL). Curitiba, 2021.

This dissertation presents an analysis of the intertextuality, one of the transtextual relations presented by Gerard Genette and discussed by Linda Hutcheon, and the multimodality present in *The castle of crossed destinies* written by Italo Calvino. The aim of this analysis is to identify intertexts present in four chapters of the book: "The Castle", "The Tavern", "The Tale of Alchemist Who Sold His Soul" and "I Also Try to Tell My Tale". In addition to the intertexts identification, the objective of this study is to understand how each language contribute for the unfolding of the narrative, nominally, verbal language and tarot language, which is considered from the visual-cultural perspective. Using intertext and multimodality as theoretical-methodological references, each chapter was analyzed verifying citations, allusions, plagiarism, as well as archtexts, peritexts, metatexts and hypotexts to elaborate this examination. As characteristics of *The castle of crossed destinies*, it is noted that the Tarot is used as a substitute for oral communication for the narrator and his companions, and as an object that allows expansion or convergence for Calvino's reader. Moreover, the way narratives intersect each other has, based on Tzvetan Todorov, a formula, because they move forward in a chronological order with one action following after another. Besides that, intertexts allow us to understand Calvino's work as a literary encyclopedia.

**Keywords:** Intertextuality. Multimodality. Verbal Language. Tarot. Italo Calvino.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Hipótese pictórica sobre a elaboração de uma dissertação de mestrado baseada em imagens .....	11
Figura 2. Reprodução parcial do layout de uma página esquerda de <i>O castelo dos destinos cruzados</i> .....	22
Figura 3. Fotografia da disposição das cartas de Tarot sobre a “mesa” dos comensais do castelo .....	34
Figura 4. <i>Relation: Aller Fürnemmen und gedenckwürdigen Historien</i> (1609).....	55
Figura 5. <i>Nieuwe Tijdinghen</i> (1619).....	56
Figura 6. Exemplo de coincidência por equivalência.....	58
Figura 7. Exemplo de coincidência por exposição .....	58
Figura 8. Ás de Espadas do maço Visconti-Sforza .....	59
Figura 9. Cavaleiro de Copas do maço Visconti-Sforza .....	60
Figura 10. Exemplo de complementaridade por ampliação .....	61
Figura 11. Exemplo de complementaridade por divergência .....	62
Figura 12. Baralhos chineses, coreanos, persas e indianos (sentido horário começando pelo canto superior esquerdo): baralhos ocidentais (lado direito da figura).....	74
Figura 13. Exemplos de cartas do maço Visconti-Sforza.....	75
Figura 14. Com exemplos datados do Século XIII, as cartas mamelucas deram origem aos baralhos modernos .....	75
Figura 15. Comparação entre as cartas mamelucas e europeias.....	77
Figura 16. Primeira página de “História do ingrato punido” .....	82
Figura 17. Cruzamento das histórias do ingrato punido e do alquimista que vendeu a alma... 85	
Figura 18. “História do alquimista que vendeu a alma” .....	86
Figura 19. Reprodução original da carta <i>Rei de Paus</i> do Tarot de Marselha de Marteau-Grimaud .....	95
Figura 20. Reprodução original das cartas <i>Cavaleiro de Espadas</i> , <i>O Eremita</i> e <i>O Mago</i> de Marteau-Grimaud, respectivamente.....	98
Figura 21. <i>Dois de Ouros</i> do Tarot de Marteau-Grimaud.....	103
Figura 22. Arcano XV ou <i>O Diabo</i> , Grimaud (à esquerda) e Jodorowsky (à direita).....	105
Figura 23. <i>Rainhas de Espadas</i> e <i>Copas</i> , respectivamente .....	107
Figura 24. Quadros de Rafael Sanzio e Albrecht Dürer em comparação às cartas de Tarot..	111

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Resultado da busca por pesquisas com os termos “Italo Calvino” e/ou “O castelo dos destinos cruzados/ <i>The Castle of the Crossed Destinies</i> ” .....	15
Quadro 2. Listagem de algumas obras transpostas, citadas, aludidas por Calvino .....	27
Quadro 3. Citação direta à obra de William Shakespeare marcada pelo uso de aspas na obra de Calvino .....	29
Quadro 4. Comparação da moldura no Castelo e na Taverna .....	44
Quadro 5. Comparação entre os narradores do castelo e da taverna .....	80
Quadro 6. Outras obras mencionadas em “Também tento contar a minha” .....	109

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>PREÂMBULO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>PRIMEIROS PASSOS .....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>CAMINHOS TEÓRICOS: RUMO À INTERTEXTUALIDADE E À MULTIMODALIDADE .....</b>	<b>20</b>
3.1	O BOSQUE OU A ENCRUZILHADA: A BUSCA PELOS INTERTEXTOS .....	20
3.1.1	Terceiro Olho: Incursões da Paródia na Literatura de Calvino ou Contribuições de Linda Hutcheon para os Estudos Transtextuais .....	38
3.2	A TORRE DE NEMROD: OU ESTUDOS MULTIMODAIS.....	50
3.3	PEQUENO DESVIO DE ROTA: NOTAS SOBRE O TAROT E SUA LINGUAGEM.....	72
<b>4</b>	<b>SE UM VIAJANTE SAI DE UM BOSQUE... .....</b>	<b>80</b>
4.1	QUANTAS HISTÓRIAS CABERIAM EM UM CASTELO? .....	80
4.2	EU VENDERIA MINH'ALMA? .....	85
4.3	SERÁ QUE GOSTARIAM DE OUVIR MINHA HISTÓRIA? .....	94
<b>5</b>	<b>SAINDO OU ENTRANDO NO BOSQUE: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>113</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>

## 1 PREÂMBULO

**R**ompendo com o exercício proposto pela leitura multimodal, sobre a qual discorreremos nessa dissertação, imagine por um momento que iniciamos este estudo da mesma maneira pela qual o objeto analisado nesta pesquisa — a obra *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino — se desenrola. Depois de uma longa caminhada pelo bosque denso e talvez sombrio, chegamos finalmente a um lugar de abrigo — seja ele um castelo ou uma taverna. Reunidos em torno de uma mesa, emudecidos por algo alheio a nosso conhecimento naquele momento, para comunicar-lhes como me sinto, apresento as seguintes cartas de Tarot:

Figura 1. Hipótese pictórica sobre a elaboração de uma dissertação de mestrado baseada em imagens



Fonte: Tarot Visconti-Sforza (c. 1450)

É bem provável que, em um primeiro momento, você se sinta perdido e preso ao conteúdo das imagens como elas são (uma mulher com um livro nas mãos; outra vendada no centro de uma roda; um homem com um bastão e outro com uma ampulheta). É possível que você se sinta impedido de pensar além do que está “dito” nas figuras.

Com o tempo, talvez, você passasse a se sentir mais seguro para afirmar que a primeira carta — *A Papisa*, ou Arcano II — refere-se ao papel dos estudantes de Pós-Graduação, tendo em vista a postura da personagem, sentada com um livro nas mãos, simulando a postura acadêmica de alguém que passa horas sentada em frente à tela do computador ou entretida com as páginas de um livro, buscando, investigando, pesquisando e que mesmo assim encontra dificuldades para prosseguir. Em outros momentos, o exercício de pesquisar torna-se um fingir-se estudante, pois o cansaço, nítido na face da personagem, está estampado também na face de

muitos pesquisadores. Outra possível leitura, mais arrogante, é a de alguém que detém os saberes contidos nos livros, quase que escolhido por Deus para carregar esse fardo. Contudo, o poder que emana dessa posse é demais para suportar. Por isso, mesmo sentada, a figura de nosso segundo arcano, além do livro, segura um cajado (ou bengala) nas mãos, para ter suporte.

Em seguida, ao observar a segunda carta — o Arcano X, conhecido como *A Roda Da Fortuna* — é possível que o sentido por detrás do uso dessa carta seja um pouco mais obscuro, uma vez que a personagem não está mais sozinha na carta; ainda assim você consegue compreendê-la. Primeiro, você atribui à personagem do topo o papel dos mestrandos e às demais personagens a representação de teóricos, personagens, amigos, familiares, orientadores (obviamente o senhor barbudo agachado na posição de quatro tentando manter os orientandos sãos durante o mestrado, carregando o peso do saber consigo e, de algum modo, sustentando esse saber, por meio do exercício da orientação). Todos oferecem suporte, ainda que aqueles de olhos vendados não compreendam direito pelo quê um estudante de pós-graduação é responsável. A roda gira como em um malabarismo por meio do qual a personagem — ou os pós-graduandos — tenta lidar com diversos aspectos envolvidos no período de mestrado. Os olhos vendados denotam o papel ético do investigador, que busca manter, o quanto for possível, o equilíbrio dialético diante do objeto estudado.

Depois, com um bastão em mãos, em meio à natureza antinatural dos estudos e da escrita, lutamos — *A força* — contra monstros que dificultam nossa busca pelo conhecimento; lutamos para que o objeto de estudo se abra para nós e nos permita compreender aquilo que não está na superfície do texto; lutamos para desenvolver a capacidade de organizar a ciência construída ao longo do período de pesquisa em uma dissertação coesa e coerente, a qual consiga expressar os sentidos e descobertas realizadas durante este estudo.

Por fim, um pouco mais velhos, um pouco mais cansados, encaramos o tempo que passou — *O eremita* —, o qual nos permitiu percorrer um longo caminho de aprendizado e seguimos para a próxima jornada. Estamos um pouco mais experientes, envelhecidos, tendo em vista que o aprendizado não é fácil, mas sim doloroso, pois assim como queremos que o objeto de análise se abra para nós, enquanto pesquisadores, abrimo-nos e somos modificados ao longo do processo de pesquisa.

## 2 PRIMEIROS PASSOS

Nascido em 15 de outubro de 1923, em Santiago de las Vegas, Cuba, Italo Calvino ficou marcado como um dos mais importantes escritores italianos do século XX junto com Leonardo Sciascia, Gabriele D'Annunzio e Alberto Moravia (GUERINI; PETERLE; BABINI, 2009). Os pais de Calvino, dois cientistas italianos, passaram uma curta temporada no estado de Havana antes de regressarem à Itália, pouco depois do nascimento do autor. Conforme Max Altman (2012, s/p), “Discípulo de Borges, [Calvino] foi um artesão das ilusões e deixou um legado que vai além da delicadeza que marca suas obras”. Borges possui uma obra que é reconhecida mundialmente por suas brincadeiras com as palavras e os enredos fantásticos.

Assim como seu mestre, Calvino provocava os leitores por meio de suas ilusões e originalidade, como em *O visconde partido ao meio*, *Palomar* e *Cidades Invisíveis*, para citar apenas três de suas obras. Contudo, o autor italiano nunca escondeu os truques utilizados para fazê-los, compartilhou com o leitor o modo como sua literatura foi elaborada e expôs seu processo criativo por meio de notas, como veremos em *O castelo dos destinos cruzados* (1973), objeto deste estudo. Além de não esconder seu processo de criação, Calvino também não escondeu as inúmeras leituras que fez ao longo de sua vida. Em diversos livros teóricos e coletâneas de ensaios — *Mundo Escrito e Mundo Não Escrito* (2015), *Assunto Encerrado* (2009), *Seis propostas para o milênio* (1990) —, Calvino teoriza, critica e homenageia diversos artistas que leu e/ou com quem conviveu (ALTMAN, 2012).

Além da literatura, uma das atrações inevitáveis de Calvino foi pela resistência italiana contra os nazistas. Matriculado na Faculdade de Agronomia de Turim, o italiano abandonou os estudos para lutar pela liberdade. Em 1947, inspirado pelos *partigiani* publicou seu primeiro livro *A Trilha dos Ninhos de Aranha* (2004), seguido pela obra *Ultimo viene il corvo* [*Por fim Vem o Corvo*], de 1949, ambos construídos a partir de relatos que o autor colheu de sua participação nos conflitos.

Além da resistência italiana, a obra primordial de Calvino sofreu forte influência do neorrealismo italiano, em especial dos autores Cesare Pavese e Elio Vittorini (ALTMAN, 2012). Contudo, segundo Calvino (2015), mesmo que a literatura tente, é impossível competir com a atrocidade da realidade, portanto, ele fez uma escolha: a de encontrar similaridades em outros meios de expressão. Seu caminho foi o de encontrar equivalentes no cômico.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, Calvino terminou seu doutorado em Letras e passou a trabalhar para a editora Eunadi e para o jornal do Partido Comunista, *L'Unità* [A Unidade], do qual desligou-se em 1956. Ao lado de Vittorini, entre os anos de 1959 e 1966,

Calvino edita “[...] a revista de esquerda *Il Menabò di Letteratura*, que abordava o papel dos intelectuais frente à crise das ideologias e sobre o problema específico da profissão de escritor” (ALTMAN, 2012, s/p). Sobre o ofício de escritor, quem muitas vezes torna-se objeto de adoração, curiosidade e entretenimento para os leitores, Calvino conta: “Quando estou num ambiente que posso pensar que sou invisível, estou bem. Exatamente o oposto do que sinto neste instante com a câmera me enquadrando sujeito ao meu aspecto físico, ao meu rosto. Creio que ser visto como pessoa não ajuda os escritores.” (ITALO, 2018, 00:52 a 01:08).

Nesta pesquisa não olharemos apenas para a biografia de Italo Calvino como pessoa, aspecto que o constrange nessa entrevista, mas através da lente de uma de suas obras — *O castelo dos destinos cruzados* (1973) — perpassada por sua biografia, por diversas de suas leituras, marcadas nessa obra por meio do uso das cartas de Tarot e por palavras, expressões e personagens que remetem a textos mais antigos. Contudo, ainda que não estejamos aqui para cobrir sua biografia do início ao fim de sua vida, ela é importante, pois Calvino se coloca na obra o tempo todo, principalmente quando discorre sobre o trabalho da escrita em “Também tento contar a minha”, na segunda parte do livro.

Assim, temos por objetivo principal identificar e delinear alguns dos caminhos literários tomados por Calvino em *O castelo dos destinos cruzados* (1973), por meio do estudo das relações transtextuais estabelecidas entre as modalidades verbo-viso-cultural em quatro capítulos da obra italiana. A partir das cartas de Tarot, o autor elabora uma narrativa repleta de enigmas, cujas múltiplas possibilidades de interpretação (possibilitadas pelo texto escrito e pelo Tarot) tornam as histórias contadas pelos narradores apenas uma das inúmeras maneiras de narrar aquilo que acontece a cada uma daquelas mudas personagens.

Diante disso, nossos objetivos específicos são interpretar as histórias selecionadas a partir das modalidades verbo-viso-cultural e identificar os intertextos, compreendendo como as imagens trazidas por Calvino (1973) também narram as histórias. Essa proposta de associação entre transtextualidade e multimodalidade torna essa pesquisa singular.

Quando pesquisamos pelos termos “Italo Calvino” AND/OR “O castelo dos destinos cruzados”, em quatro base de dados — Google Acadêmico, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Catálogo de Teses e Dissertações, também da Capes — obtivemos como resultado quase 300 pesquisas relacionadas. Ao refiná-las de acordo com as palavras-chave selecionadas neste estudo (“Italo Calvino”, “O castelo dos destinos cruzados” e “Tarot”), chegamos a dezessete (17) pesquisas.

Depois da leitura do título, do resumo e das palavras-chave, sete estudos (CANNON, 1978; BOTTA, 1997; RIVA, 2000; FAZOLO, 2003; SEVERINO; BARNI, 2015; MEDEIROS NETA, 2016; CLIMENT-ESPINO, 2019) que não tinham como objeto de análise a obra *O castelo dos destinos cruzados* e outro (SOUZA, 2010) que não abordou o livro a partir da perspectiva da literatura foram excluídos da análise comparativa. O Quadro 1 apresenta os estudos que abordam as palavras-chave “Italo Calvino” e/ou “O castelo dos destinos cruzados/The Castle of the Crossed Destinies” a partir do viés literário.

Quadro 1. Resultado da busca por pesquisas com os termos “Italo Calvino” e/ou “O castelo dos destinos cruzados/The Castle of the Crossed Destinies”

Autoria (Ano)	Título	Resumo
TOLEDO, Luana Rennó Martins; KLEIN, Adriana Iozzi (2017)	Dialogando com os clássicos: a importância do paladino Orlando em <i>O castelo dos destinos cruzados</i> de Ítalo Calvino	O presente trabalho tem como objetivo destacar a importância da presença do personagem de cavalaria Orlando nas relações intertextuais que existem entre a obra de Italo Calvino e os clássicos da literatura italiana. Para tanto elaborou-se um histórico do personagem ao longo dessa tradição literária desde as canções de gesta até O Castelo dos Destinos Cruzados, tendo em vista o levantamento de características comuns entre as obras e os temas do amor e da loucura, que demonstram como tais variantes são retomadas ou modificadas ao longo do tempo, ou seja, a seleção dos elementos que apontam para uma reescrita da tradição literária cavaleiresca italiana. Mais especificamente foram analisados três poemas: <i>La Chanson de Roland</i> (1100), <i>Orlando innamorato</i> (1483) e <i>Orlando furioso</i> (1516), e duas narrativas escritas por Italo Calvino, <i>La pazzia d’Orlando</i> , publicada no livro <i>Orlando Furioso raccontato</i> da Italo Calvino (1970), e <i>História de Orlando louco de amor</i> , em <i>O castelo dos Destinos Cruzados</i> (1973).
VILAROUCA, Cláudia Grijó (2013)	Narrativas espacializadas contemporâneas	Narrativas contemporâneas, tais como <i>La vie mode d’emploi</i> , <i>Castelos dos destinos cruzados</i> , <i>Cidades invisíveis</i> , <i>Last Love in Constantinople</i> , <i>Minotauro</i> , <i>Rayuela</i> , para mencionar apenas algumas, possuem em comum a espacialização do narrar. Elas estão em sintonia com muitas obras de artes plásticas realizadas a partir da segunda metade do século XX, que propõem uma comunicação de seu espaço (que é aberto) com o do mundo. As narrativas mencionadas, que chamo aqui de espacializadas, possuem também a característica de um espaço (material) que se abre ao mundo, dado que suas estruturas se propõem como jogo. Por conseguinte, o ato de leitura consistirá em um fazer, condição para a produção de sentido da obra, que será a elaboração de maquetes, possíveis pelas sínteses ativas do leitor, quando há uma aceitação da proposta do jogo.
FRITOLI, Luiz Ernani (2012)	Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiperromance	Segundo o pensamento de Mario Praz, Umberto Eco, Anatol Rosenfeld e muitos outros, as estruturas da obra de arte refletem as estruturas epistemológicas de uma época, acompanhando a evolução das formas de organização sócio-históricas e revelando uma superestrutura de pensamento subjacente a tais formas de organização. No caso de Calvino e de Lins, embora haja inúmeras e enormes diferenças conceituais e estilísticas, é muito clara a passagem de uma visão de mundo (e consequentemente uma resultante forma estética) em que o presente (anos 40-50), embora complexo, é representável como continuidade histórica, a uma nova forma mentis em que a História do presente (anos 60-70), relativizada e desrealizada pelas mudanças técnicas, científicas, culturais, sócio-epistemológicas, é percebida como mosaico de eventos e discursos e, como tal, é representável esteticamente. Percebe-se que as estruturas convencionais (contos e romances), unitárias, íntegras até meados dos anos 60, dão lugar, a partir de 1965 (Calvino) e 1966 (Lins), a uma preferência pelas formas fragmentadas, modulares, recombinaíveis, hipertextuais, em que os módulos podem ser manipulados pelo leitor para



		<p>multiplicar as narrativas. Nessa fase da literatura combinatória surgirão obras-primas como <i>Le città invisibili</i> ou Pentágono de Hahn. Essa forma modular combinatória dos anos sessenta evoluirá, nos anos setenta, para uma forma mais complexa: o hiper-romance, cuja estrutura será ainda fortemente amparada na matemática e na geometria. Mas o hiper-romance, além dos elementos combinatórios articuladores da arquitetura romanesca, traz em seu cerne outros elementos fundamentais: a metanarrativa, a busca de um sentido para a representação (do amor e da morte, dos conflitos) e como representação dessa busca; a configuração narrativa do conhecimento como multiplicidade de temas e discursos; a forma da representação como multiplicidade de narrativas realizadas, realizáveis e potenciais; a busca da unidade dos fragmentos na compreensão de uma única Unidade possível: a do mosaico como resposta possível ao labirinto.</p>
TAVARES, Otávio Guimarães (2011)	Uma leitura d'O castelo dos destinos cruzados como texto-máquina	<p>Este texto tem como propósito analisar o processo de construção de narrativas de Italo Calvino na obra <i>O Castelo dos Destinos Cruzados</i> como um texto-máquina, como uma produção textual que, através de restrições ao processo criativo, empresta procedimentos combinatórios do tarô e de processos maquinais como meio para expandir as possibilidades de composição.</p>
BIGARELI, Maria Sílvia; SALLES, Cecília Almeida (2007)	Processo de criação e jogos combinatórios: procedimentos comunicativos em Italo Calvino	<p>Esta tese tem como principal objetivo investigar os mecanismos de criação de Italo Calvino sob uma perspectiva processual, enfaticamente os procedimentos denominados jogos combinatórios, apresentados como regras e estratégias lúdicas que se ampliam em outros jogos com a interpretação do leitor, permitindo através da semiótica que os princípios comunicacionais se movimentem de forma ilimitada e múltipla. A problemática da pesquisa buscava compreender se tais operações combinatórias ocupavam predominante interesse no Projeto Poético do autor e se tais regras, intencionalmente utilizadas, foram fundamentais para sua conceituação sobre multiplicidade. Denominados pelo autor de hiper-romances, os procedimentos hipertextuais desses jogos combinatórios se relacionam com os novos processos de criação nas mídias, pois os atributos utilizados (não-linearidade, possibilidades virtuais, mobilidade, multiplicidade etc.) encontram nas características dos meios digitais o modelo de suporte apropriado para a tradução desses procedimentos. Como principais objetos do corpus da pesquisa estão os textos reflexivos do autor sobre seu próprio processo de criação e as obras <i>O Castelo dos Destinos Cruzados</i>, <i>Cidades Invisíveis</i> e <i>Se um Viajante numa Noite de Inverno</i> (em que o escritor metaliterariamente se pauta na questão do leitor), além do conto <i>O Conde de Monte Cristo</i>. No âmbito do processo comunicativo de Calvino, o nosso foco localiza-se nos caminhos das variantes, nas possibilidades múltiplas de trajetórias. Instiga-nos entender as regras de cada jogo combinatório criado, percorrer o desenho diagramático implícito em cada texto, observar as escolhas, as seleções dentre tantas configurações potenciais, e relacionar posteriormente as similaridades e generalizações do seu projeto como um todo (entendendo todo como integração e não completude). A pesquisa de caráter analítico é fundamentada na Crítica de Processo sustentada pela Semiótica Peirceana e analisa os fenômenos comunicativos a partir de uma perspectiva processual da criação artística. Em complemento, foram utilizadas perspectivas teóricas atinentes ao âmbito de estudos sobre complexidade, sobre o lúdico e o espaço potencial e sobre as novas mídias. Em consonância com a natureza da pesquisa, a metodologia adotada inclui predominantemente a pesquisa bibliográfica e o uso de objetos materiais tomados como referência pelo autor na estruturação de seus jogos, tais como baralhos de tarô, e contempla análises comparativas das associações combinatórias utilizadas e as possibilidades interpretativas das mesmas.</p>
MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues (2007)	Saber narrativo: Proposta para uma leitura de Italo Calvino	<p>Essa dissertação apresenta uma reflexão sobre o saber narrativo e suas possíveis contribuições aos estudos literários, a partir de uma proposta de leitura da obra de Italo Calvino. Utilizando o hipertexto como referencial teórico-metodológico, percorre-se a obra do escritor em trajetos temáticos relativos a conceitos relevantes ao campo da literatura, como escrita, leitura, texto, intertextualidade, relação entre mundo escrito e mundo não-escrito, metaficção. Como características constituintes das reflexões do autor sobre a literatura, são identificados o hibridismo, o diálogo entre o diverso e o transitar entre as margens do literário, que</p>

		constantemente desloca suas fronteiras e conforma uma ideia de conhecimento que se sabe impossível de totalização.
REHEM, Reheniglei Araújo (2007)	hipertexto.com.literatura: o processo de criação em obras de Italo Calvino	Esta pesquisa faz uma retomada histórica e dialética do conceito de hipertexto, apresentando-o como um corolário dos valores estéticos cultuados no último século; valores que propugnam a intertextualidade, a confusão entre os papéis do leitor e do autor, o texto escrevível e a obra aberta, tendo como objeto de análise os romances <i>As cidades invisíveis</i> , <i>O castelo dos destinos cruzados</i> e <i>Se numa noite de inverno um viajante</i> , do escritor italiano Italo Calvino. Esta análise discute como o conceito de hipertexto pode operar e estar presente no processo criativo em textos de papel que primam pela fragmentação, interconectividade, arquitetura labiríntica e interatividade com o leitor.
NANNICINI, Chiara (2005)	<i>The revenge of discontinuity: broken, heterogeneous and discontinuous text in the novels of Bachmann, Calvino, Perec</i>	<i>This work proposes an analysis of the literary text in novels of the nineteen seventies by writers who opted for a new form of prose: the traditional linearity gave way to narrative discontinuity, the oneness of the plot was replaced by a variety of elements, stylistic coherence disappeared in favour of a multiple novel. The six chapters treat the different methods involving this revolution: graphical variations and paratextual elements included in text, narrative breaks, digressions and inserted histories, mixture of styles and genders, and structural rules destroying the fluidity of the text. The examples are provided by some contemporary novels of three European writers: Malina by Ingeborg Bachmann; The Castle of the Crossed Destinies, Invisible Cities and If on a Winter's Night a Traveler by Italo Calvino; W or the Memory of Childhood and Life: A User's Manual by Georges Perec. Though conceived in different geographical and cultural contexts, these works present concrete analogies and, above all, a common tendency to the narrative, formal and stylistic deconstruction of text.</i>
OLIVEIRA, Marcos Vinícius Ferreira de (2001)	O bosque das paixões: intertextualidade e tradução intersemiótica em “O castelo dos destinos cruzados”	<i>O Castelo dos destinos cruzados</i> 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, <i>O Castelo dos destinos cruzados</i> representa a vida humana como uma obra aberta, valendo-se da multiplicidade e dos jogos combinatórios na construção das sequências 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 múltiplo. Num segundo movimento, há a análise do diálogo estabelecido entre <i>O castelo dos destinos cruzados</i> e os diversos intertextos que lhe conferem sentido e forma. Obras como <i>Orlando furioso</i> , de Ludovico Ariosto, <i>A Divina comédia</i> , de Dante Alighieri e <i>Fausto</i> , 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 valemos para avaliar os desdobramentos da efrase e do simulacro calvinianos, baseando-nos nas formulações do teórico americano Charles Sanders Peirce.

Fonte: elaborado pela autora (2021)

Em ordem cronológica do mais recente para o mais antigo, discutimos as aproximações e distanciamentos da nossa proposta investigativa e a dos autores indicados no Quadro 1.

Toledo (2017) aborda a importância do paladino Orlando, presente no capítulo “História de Rolando louco de amor”, por intermédio das relações intertextuais presentes em duas obras de Calvino: *Orlando Furioso raccontato* (1970) e *O castelo dos destinos cruzados* (1973). Embora a autora aborde a obra sob o viés da intertextualidade, seu foco recai apenas sobre um personagem: Orlando. Além disso, não tem como embasamento teórico a multimodalidade.

Vilarouca (2013) analisa algumas narrativas contemporâneas, incluindo a obra aqui estudada, a partir da espacialização do narrar. Para a autora, muitas obras da literatura seguiram a tendência das artes plásticas da segunda metade do século XX e propuseram uma comunicação de seu espaço com o mundo. Apesar de abordar *O castelo dos destinos cruzados*, seu objetivo é compreender o uso desses espaços e como eles se propõem como um jogo por meio do qual, durante a leitura, o leitor elabora maquetes que sintetizam a produção de sentido.

Fritoli (2012), por sua vez, realiza uma leitura comparada das narrativas de Italo Calvino e Osman Lins, a partir da metade dos anos 1960. Para alcançar seu objetivo, estuda algumas obras de Calvino, partindo do entendimento da “combinatória calviniana”, termo cunhado pelo autor. Uma das obras analisadas é *O castelo dos destinos cruzados*. Sobre o livro, Fritoli (2012) afirma que o texto de “Castelo” contém uma relação intersemiótica com a pintura, as cartas ilustradas e as histórias em quadrinhos. Em “Taverna”, Fritoli (2012) acredita que Calvino não foi capaz de elaborar um esquema unitário como o visto no primeiro capítulo. Embora analise o mesmo objeto sobre a perspectiva da intersemiose, o autor dedica-se a compreender o exercício combinatório, aspecto que diverge do que propomos neste estudo.

Da mesma forma, Tavares (2011) analisa o processo de criação das narrativas de *O castelo dos destinos cruzados* como texto-máquina ou, nas palavras de Calvino (1973, p. 152), “máquina narrativa combinatória”. Igualmente, Bigareli (2007) investiga os mecanismos utilizados por Calvino sob uma perspectiva processual — a dos jogos combinatórios. Ainda que Tavares (2011) e Bigareli (2007) analisem o mesmo objeto de estudo, assim como Fritoli (2012), seus objetivos direcionam-se ao entendimento do método utilizado por Calvino, aspecto que não abordamos em nosso estudo.

Semelhante ao que propomos nesta dissertação, Moreira (2007) vale-se do referencial teórico-metodológico do hipertexto para analisar temas relevantes ao campo da literatura — escrita, leitura, texto, intertextualidade, mundo escrito *versus* mundo não escrito, metaficção. Nos aproximamos da autora quando abordamos o exercício metalinguístico proposto por Calvino (1973) para discutir o ofício de escritor no capítulo “Também tento contar a minha”. Contudo, nosso olhar está direcionado para os recursos utilizados por Calvino para narrar essa história e propor um novo olhar para a tradição e não para a compreensão do conceito de narrar.

Nannicini (2005) analisa romances de Ingeborg Bachmann, Italo Calvino e Georges Pérec para discutir a descontinuidade da narrativa em escritores contemporâneos da década de 1970. Ainda que bastante interessante e pertinente, nosso estudo volta-se mais às narrativas de encaixe discutidas por Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas* (1970).

Por fim, Oliveira (2001) analisa: 1) as implicações da ruptura no nível do gênero com a construção do “hiper-romance” e 2) o diálogo estabelecido entre o livro e os intertextos que lhe conferem sentido e forma a partir do método de tradução intersemiótica de Charles Sanders Peirce. Assim como o autor, conquanto nos proponhamos analisar os intertextos e as imagens do Tarot, nosso referencial teórico para interpretá-las e discuti-las vêm da Linguística Aplicada e é a Multimodalidade e não a Semiótica Peirceana.

Diante desse cenário, entendemos que este estudo inova ao associar a Transtextualidade à Multimodalidade na análise de *O castelo dos destinos cruzados*. Como dissemos no início deste capítulo, nosso objetivo é identificar e delinear os caminhos literários percorridos em quatro histórias da obra supracitada a partir da leitura e interpretação das relações transtextuais estabelecidas entre as modalidades verbo-viso-cultural.

Para isso, no Capítulo 3 — Caminhos teóricos: rumo à intertextualidade e à multimodalidade —, abordaremos o conceito de intertextualidade discutido por Gérard Genette (2010), a partir do termo guarda-chuva ‘transtextualidade’, e por Linda Hutcheon (1991), a partir de seus estudos sobre a poética do pós-modernismo. Em seguida, discutimos o conceito de multimodalidade abordado por Gunther Kress (2010), Len Unsworth (2011) e Roxane Rojo (201-), para elucidar como o Tarot coincide, compete ou complementa o entendimento da obra literária proposta por Calvino (1973). Ademais, entrelaçamos os conceitos de ‘visibilidade’ e ‘multiplicidade’, apresentados por Calvino, na obra *Seis propostas para o próximo milênio* (2019) para construir a teia teórica deste trabalho; para, por fim, apresentar brevemente o universo do Tarot a fim de dar-lhe contorno.

Na sequência, no Capítulo 4 — Se um viajante sai de um bosque... —, seguimos o seguinte caminho interpretativo: analisamos os capítulos “Castelo” e “Taverna” em contraposição um ao outro, uma vez que os dois não possuem marcas do Tarot; em seguida, interpretamos as novelas “História do alquimista que vendeu a alma” e “Também tento contar a minha” a partir das duas perspectivas (transtextual e multimodal), visto que os dois contos são emoldurados por cartas de Tarot.

No Capítulo 5 — Saindo ou entrando no bosque: considerações finais —, realizamos uma intersecção das análises feitas a partir da interpretação das modalidades verbal e do Tarot, entrelaçando os capítulos, tecendo comentários acerca da obra com base nos autores e autoras trabalhados. Com base em elementos da história e da literatura, apresentaremos nossa interpretação da obra literária.

### 3 CAMINHOS TEÓRICOS: RUMO À INTERTEXTUALIDADE E À MULTIMODALIDADE

Uma vez que nos propusemos a identificar os diversos intertextos estabelecidos por Italo Calvino na obra *O castelo dos destinos cruzados* ([1969] 1973<sup>1</sup>), neste capítulo discutimos os conceitos de transtextualidade, cunhado por Genette ([1982] 2010), para enfim nos debruçarmos sobre a definição de intertextualidade, conceito também abordado por Hutcheon (1991). Além da intertextualidade, discorreremos sobre a multimodalidade, com base em Street, Kress, Unsworth e Rojo.

#### 3.1 O BOSQUE OU A ENCRUZILHADA: A BUSCA PELOS INTERTEXTOS

*Esos bosques sagrados poblados de árboles antiguos de altura inusitada, donde las ramas espesas superpuestas hasta el infinito roban la vista del cielo, el poder de la floresta y su misterio, la confusión que infunde em nosotros esta sombra profunda que se prolonga en las lontananzas, ¿todo eso no da el sentimiento de que un dios reside en este lugar?*<sup>2</sup>

(Sêneca *in* Jean Chevalier)

Ao escrever *Palimpsestos*, em 1981, Genette pôs-se a pensar acerca daquilo que chamou de “transcendência textual do texto”, aspecto ao qual nomeou transtextualidade. Em uma rápida tradução dessa definição, a transtextualidade refere-se a tudo aquilo que coloca um texto em relação a outros textos, seja de maneira explícita ou implícita. Em sua incursão pelos bosques da transtextualidade, Genette (2010) identificou cinco tipos de relações transtextuais: paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade, hipertextualidade e intertextualidade.

Para o autor, a paratextualidade é estabelecida pelo texto propriamente dito e o seu paratexto. Este pode estar dentro (peritexto) ou fora (epitexto) do espaço físico da obra. Ainda que esteja fora, o epitexto discorre sobre a obra — algo semelhante ao que observamos na metatextualidade, mencionada a seguir. Alguns exemplos de paratextos apresentados por Genette (2010, p. 15) são:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha,

<sup>1</sup> A edição de 1973 foi ampliada a partir da adição da seguinte parte: *La taverna dei destini incrociati* [A taverna dos destinos cruzados].

<sup>2</sup> “Aqueles florestas sagradas povoadas por árvores antigas de altura incomum, onde os galhos espessos sobrepostos ao infinito roubam a vista do céu, o poder da flor e seu mistério, a confusão que instila em nós essa sombra profunda que continua a distância: tudo isso não dá a sensação de que um deus reside neste lugar?” (tradução nossa)

capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p. 15)

Igualmente para Carlos Ceia (2009), pode ser considerado um paratexto tudo aquilo que cerca um texto marginalmente e que pode ter sido determinado tanto pelo escritor quanto pelo editor do texto original, sendo, para o autor português, a ilustração o mais antigo dos paratextos. “Outros elementos paratextuais comuns são o índice, o prefácio, o posfácio, a dedicatória ou a bibliografia. O título de um texto é o seu elemento paratextual mais importante e mais visível, constituindo, como observou Roland Barthes, uma espécie de ‘marca comercial’ do texto” (CEIA, 2009).

Em italiano, idioma original da obra, o título *Il castello dei destini incrociati* foi traduzido para o português como *O castelo dos destinos cruzados*. Sintaticamente, o título é composto, nos dois idiomas, de artigo definido, substantivo masculino e adjunto adnominal. Os artigos, quando definidos, além de determinarem o número e o gênero de um substantivo, cumprem o papel de determinar ou individualizar, grosso modo, uma pessoa, objeto ou lugar. Nesse caso, o artigo definido singulariza o substantivo que vem a seguir na oração tornando-o único; isto posto, o castelo. Este é um substantivo masculino concreto que designa um lugar real ou fictício, o qual ganha novos contornos com a adição do adjunto adnominal, responsável por caracterizar o castelo como o local no qual destinos se cruzam.

Acreditamos que o castelo pode ser uma metáfora para ‘livro’. Essa informação é bastante importante para este estudo, pois a obra não está discorrendo sobre pessoas que convivem em um castelo (ou em uma taverna), embora traga diversas personagens para caracterizar esse espaço — *Hamlet, Macbeth, Rei Lear, Justine, As Bacantes, Fausto* —, mas uma obra que reúne conscientemente diversos intertextos literários.

Essa questão se aproxima bastante da defesa da professora, crítica literária e escritora francesa, Tiphaine Samoyault, acerca da intertextualidade como memória. Segundo a autora (2008, p. 10):

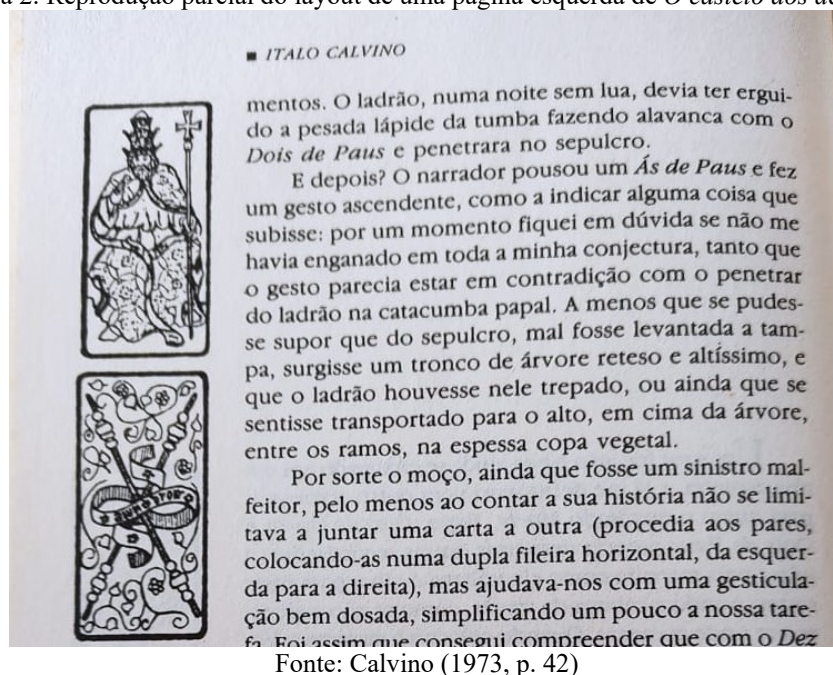
Citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, as práticas de intertextualidade se repertoriam facilmente e se deixam descrever. Oferecem um conteúdo objetivo à noção sem, no entanto, eliminar desta última sua imprecisão teórica. Disfarce de uma antiga e tradicional crítica das fontes ou reflexão nova sobre a propriedade literária e a originalidade de um texto? Noção histórica, criada para se fazer corresponderem o discurso literário e práticas modernas de escritura, ou conceito teórico, capaz de dar conta de todos os liames das obras com a literatura? Fenômenos, entre outros, das modalidades da escritura literária ou ponto decisivo para compreender uma parte essencial de seu trabalho? Diante dessas alternativas, os críticos hesitam, as práticas se dividem, a teoria permanece vaga.

Parece-me importante retomar os elementos do dossiê, fazer deste uma síntese histórica e crítica, propondo meios para pensar a intertextualidade de maneira unificada, reunindo seus traços em torno da idéia de memória. O que é ela, com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma? Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não pára de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. (SAMOYAUULT, 2008, p. 10)

Embora concordemos com o aspecto destacado por Samoyault (2008), acerca das imprecisões dos conceitos de intertextualidade e do porquê a intertextualidade atua como um agente da memória, optamos por encarar esse aspecto sobre o viés apresentado por Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. Nessa obra, Calvino (1990) aborda o conceito de virtude enciclopédica da literatura, aspecto que se aproxima mais do caminho interpretativo que escolhemos percorrer ao trazer a multimodalidade como segundo braço teórico e que será abordado na próxima seção. Isto posto, voltemos ao estudo de Genette (2010).

Destacamos, além do título da obra, outro paratexto fundamental para a interpretação da obra de Calvino: as cartas de Tarot, como podemos observar na Figura 2. Conforme Ceia (2009), as ilustrações são o peritexto mais antigo e, em *O castelo dos destinos cruzados*, esse paratexto está presente tanto nas margens externas do livro quanto em uma composição final com todas as cartas sobre a mesa, representando cada uma das partes.

Figura 2. Reprodução parcial do layout de uma página esquerda de *O castelo dos destinos cruzados*



Outro aspecto paratextual digno de nota: a expressão “castelo de cartas” possui um sentido similar ao de Língua Portuguesa no italiano, ou seja, seu sentido de que algo é

movediço, indefinido, sem solidez, relaciona-se com a tensão multimodal que Calvino nos oferta ao colocar em contato a narrativa verbal com o Tarot.

Distanciando-nos da indefinição e da liquidez do castelo de cartas, por fim, temos a nota do autor, a qual tem como função orientar a leitura. Esse é um peritexto que muitas vezes contextualiza a produção de uma obra e não é diferente com Calvino. No entanto, notamos que pode haver diferentes leituras na hora de analisar a nota, pois há diferença nas edições italiana e brasileira. Na primeira, da Mondadori, a nota de Calvino abre o livro enquanto na tradução da Record/Altaya, a nota o encerra. Essa diferença de diagramação pode interferir na maneira como lemos a obra, pois, se lemos primeiro a nota e depois a narrativa, seremos conduzidos pelo processo de escrita descrito por Calvino; se lemos ao final da leitura, podemos ter nossas hipóteses confirmadas ou refutadas.

A idéia de utilizar o tarô como máquina narrativa combinatória me veio de Paolo Fabbri que [...] apresentou uma comunicação sobre “O conto da cartomancia e a linguagem dos emblemas”. A análise das funções narrativas das cartas de adivinhação tinha sido objeto de um primeiro estudo nos escritos de M. I. Lekomceva e B. A. Uspensky, *A cartomancia como sistema semiótico*, e B. F. Egorov, *Os sistemas semióticos mais simples e a tipologia dos encadeamentos* [...]. Mas não posso afirmar que meu trabalho se valha da contribuição metodológica dessas pesquisas. Delas retive principalmente a idéia de que o significado de cada uma das cartas depende do lugar que esta ocupa na sucessão de cartas que a precedem e a seguem; partindo dessa idéia, procedi de maneira autônoma, seguindo as exigências internas de meu texto. [...] Preocupe-me principalmente em observar as cartas de tarô com atenção, com olhos de quem não sabe do que se trata, e delas retirar sugestões e associações, interpretando-as segundo uma iconologia imaginária. (CALVINO, 1973, p. 152-153)

A partir da nota compreendemos o texto-máquina, a arte da narrativa combinatória proposta por Calvino. Além disso, entendemos minimamente as diferenças entre os dois maços utilizados pelo autor e por que são usados em dois contextos diferentes.

Calvino havia começado sua experiência de escrita pelo maço marselhês, logo, pela taverna, mas não conseguiu avançar do modo desejado. A convite de Franco Maria Ricci, passou a escrever o que hoje conhecemos como “Castelo”, com base no baralho milanês Visconti-Sforza.

A princípio pensei em 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 linguagem. A referência literária que me vinha espontaneamente era o *Orlando Furioso*, mesmo que as miniaturas de Bonifácio Bembo tenham precedido de quase um século o poema de Ludovico Ariosto, elas podiam representar muito bem o mundo visual em que a imaginação do



poeta se havia formado. Tentei logo compor com os tarôs milaneses algumas seqüências inspiradas no *Rolando Furioso*; assim, não tive dificuldade em construir um cruzamento central das narrativas de meu “quadrado mágico”. Bastava deixar que em torno dele tomassem forma as outras histórias que se entrecruzavam para obter assim uma espécie de palavras cruzadas compostas de figuras no lugar de letras, nas quais além disso cada seqüência se podia ler em ambos os sentidos. No curso de uma semana, o texto de *O castelo dos destinos cruzados* (e não mais *A taverna*) estava pronto para ser publicado na luxuosa edição a que era destinado. (CALVINO, 1973, p. 153)

Após a publicação e contente com a repercussão positiva de *O castelo*, Calvino voltou a se debruçar sobre *A taverna*:

[...] queria completar *A taverna* para juntá-la a *O castelo*: isso porque os tarôs populares, além de serem melhor reproduzíveis em preto e branco, estavam repletos de sugestões narrativas que eu não havia podido desenvolver n’*O castelo*. Antes de mais nada precisava construir também com os tarôs marseheses aquela espécie de “contentor” das narrativas cruzadas que havia conseguido fazer com os tarôs milaneses. E era essa operação que eu não conseguia realizar: queria partir de algumas histórias que a princípio as cartas me haviam imposto e às quais atribuía certos significados, além de já haver escrito uma boa parte delas, mas não conseguia fazê-las encaixar num esquema unitário, e quanto mais estudava a história mais ela se tornava complicada, requerendo sempre um número crescente de cartas, que retirava das outras histórias às quais, no entanto, eu não queria renunciar. Assim passava dias inteiros a compor e a recompor o meu quebra-cabeça, imaginava novas regras do jogo, traçava centenas de esquemas, em quadrado, em losango, em estrela, mas sempre havia cartas essenciais que permaneciam fora e as cartas supérfluas que ficavam no meio, e os esquemas se tornaram tão complicados (adquirindo às vezes até mesmo uma terceira dimensão, tornando-se cubos e poliedros) que eu próprio acabava me perdendo neles.

Para sair do impasse, abandonava os esquemas e me punha a escrever as histórias que já haviam tomado forma, sem me preocupar se elas iriam ou não encontrar um lugar na malha das outras histórias, mas 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 gratuito. Junte-se a isso o fato de que nem todas as histórias que conseguia compor visualmente pondo as cartas em fila davam bom resultado quando me punha a escrevê-las; havia algumas que não comunicavam qualquer impulso à narrativa e que eu tinha de abandonar para não comprometer a qualidade do texto; e havia outras que, ao contrário, superava a prova e logo adquiriam a força de coesão da palavra escrita que uma vez escrita não há como demovê-la. Assim, quando tentava recomeçar a dispor as cartas em função de novos textos que havia escrito, as restrições e os impedimentos com que me devia afrontar haviam aumentado ainda mais.

A essas dificuldades nas operações pictográficas e fabulatórias juntaram-se as da orquestração estilística. Eu me dera conta de que ao lado de *O castelo*, *A taverna* só podia ter sentido se a linguagem dos dois textos reproduzisse a diferença dos estilos figurativos entre as miniaturas refinadas do Renascimento e as toscas incisões do tarô marselês. (CALVINO, 1973, p. 154-155)

O processo de escrita de *A taverna* se estendeu por algum tempo até que publicá-la o libertou, nas palavras do autor, desse emaranhado de histórias. Por fim, ao discorrer sobre um possível terceiro texto — *O motel dos destinos cruzados* — uma dica preciosa nos é dada sobre o motivo da mudez das personagens: “Os sobreviventes, que perderam a fala por causa do

pavor, contam suas histórias indicando as vinhetas, mas sem seguir a ordem de cada historieta” (CALVINO, 1973, p. 157). Essa informação é corroborada pelo capítulo “A Taverna”, quando o narrador afirma: “[...] estamos a salvo, mas ainda meio mortos de medo [...]” (CALVINO, 1973, p. 75). Diante disso, uma das hipóteses que se apresenta a nós é a de que Calvino está fazendo uma alegoria para falar da Segunda Guerra Mundial, conflito militar global, que impactou diretamente a vida de Italo Calvino e foi tema de seu primeiro livro publicado — *A Trilha dos Ninhos de Aranha* (1947).

Para encerrar as exemplificações desse tipo de relação transtextual, outro tipo de paratexto bastante importante é o comentário. Hans Ulrich Gumbrecht (2007), ao diferenciar o papel do comentador do intérprete, afirma que ao contrário do que ocorre com a interpretação, o comentário:

Aparece ser um discurso em que, pelo menos por definição, nunca se conclui. Pois, enquanto um intérprete, eu diria, não pode extrapolar o assunto de um autor como ponto de referência de sua interpretação (e não pode evitar moldar esta referência, ao avançar em sua interpretação), um comentador nunca está certo das necessidades (por exemplo, das lacunas no conhecimento) daqueles que usarão o seu comentário. (GUMBRECHT, 2007, p. 4)

O comentário é um aspecto bastante interessante para este estudo, pois, ainda que busquemos identificar e comentar os diversos intertextos estabelecidos por Calvino em *O castelo dos destinos cruzados* (1973), seremos incapazes de contemplar todas as possibilidades de leitura e de intertextos, tendo em vista as próprias limitações de normalização dos textos acadêmicos (que não nos permitem, por exemplo, inserir hiperlinks) e nossas próprias lacunas sobre textos anteriores. Consoante a questão do comentário como exercício transtextual, o terceiro tipo de transtextualidade abordada por Genette (2010) — a metatextualidade —, ‘por excelência’, estabelece a relação crítica entre um texto e outro.

Apesar de indicar esse tipo de relação, Genette (2010) não se dispõe a discorrer profundamente sobre a metatextualidade em *Palimpsestos*. Em vez disso, o autor ilustra timidamente essa relação por meio de uma menção silenciosa feita por Friedrich Hegel, em *Fenomenologia do espírito*, à obra *O sobrinho de Rameau*, de Denis Diderot. A título de exemplo, esta dissertação é tanto um comentário, na concepção de Gumbrecht (2007), quanto um metatexto *hightech* de *O castelo dos destinos cruzados*, uma vez que não ocupa as margens físicas da obra, mas sim as acadêmicas e cibernéticas da obra *per se*. Diante dessa indefinição, recorreremos ao verbete de Ceia no *E-Dicionário de Termos Literários*. Para Ceia (2009, s/p.), a metatextualidade segue em outro sentido, indicando que o metatexto refere-se à “Estrutura

abstrata de um texto, que anuncia o texto propriamente dito, mas que não possui ainda as condições de coesão e coerência entre os seus elementos para poder ser um conjunto organizado de signos”. Um exemplo de metatexto é o planejamento textual do autor.

Na sequência, abordamos a arquitextualidade. Conforme Genette (2010), o arquitexto tem caráter puramente taxonômico. Contudo, essa definição é bastante enxuta e não abrange, nem mesmo, a definição elaborada por Genette em *Introdução ao arquitexto* (1979). Nesse livro, o autor afirma que o arquitexto “[...] concilia formas conceptuais e categoriais que regulam (ou apontam para) a ordenação textual” (GENETTE, 1979, p. 10). Nesse sentido, a definição dada pelo dicionário para ‘arquitexto’, contribui e facilita a compreensão desse tipo de relação. O arquitexto é um “[...] pressuposto teórico que engloba o conjunto das categorias gerais e das formas conceptuais (tipo de discurso, gênero etc.) que orientam e determinam a ordenação de um texto específico” (DICIONÁRIO INFOPEdia, s/d). Desse modo, o que apontamos como uma alusão textual a *Decamerão*, quando tratamos da intertextualidade, a seguir, pode ser compreendida também como um traço de arquitextualidade, tendo em vista que a organização textual de *O castelo dos destinos cruzados* se assemelha a de *Decamerão*.

Em seguida, discutimos a hipertextualidade que Genette (2010) entende:

[...] por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brot*a e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. *A Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisseia*, naturalmente. Como se vê por esses exemplos, o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto — pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções. (GENETTE, 2010, p. 18, *grifos do autor*)

Assim como ocorre em *Ulisses* (1922), de James Joyce, *O castelo dos destinos cruzados* (1973) transforma os hipotextos, transportando-os para outros cenários e séculos a fim de retomar histórias de outros tempos, ao mesmo tempo que constrói ressignificações dessas histórias, desenvolvendo progressões diferentes delas, em sua própria narrativa, ampliando seu

debate. No caso de Joyce, este transporta a ação da *Odisseia* — da Grécia Antiga — para a Irlanda do século XX (GENETTE, 2010).

De outra maneira, Calvino (1973) transporta diversas obras artísticas para o castelo e para a taverna, a saber:

Quadro 2. Listagem de algumas obras transpostas, citadas, aludidas por Calvino

<b>Obra literária</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Gênero</b>
<i>Odisseia</i>	Homero	c. século VIII a.C.	Poema
<i>Iliada</i>	Homero	c. século VIII a.C.	Poema
<i>Édipo-Rei</i>	Sófocles	c. 427 a.C.	Peça
<i>As Bacantes</i>	Eurípedes	c. 405 a.C.	Peça
<i>As Mil e Uma Noites</i>	Anônimo	c. século IX d.C.	Prosa
<i>Canção de Rolando</i>	Matéria da França	c. 1130-1170	Poema
<i>A Demanda do Santo Graal</i>	Matéria da Bretanha	1210-1240	Prosa
<i>Decamerão</i>	Giovanni Boccaccio	1353	Prosa
<i>Tarot Visconti-Sforza</i>	Bonifácio Bembo (ilustrador)	c. 1460 <sup>3</sup>	Tarot
<i>Orlando Enamorado</i>	Matteo Maria Boiardo	1476	Poema
<i>Orlando Furioso</i>	Ludovico Ariosto	1516	Poema
<i>História do Doutor João Fausto</i>	Anônimo	1587	Lenda
<i>A Trágica História do Doutor Fausto</i>	Christopher Marlowe	1592	Peça
<i>Macbeth</i>	William Shakespeare	1606	Peça
<i>Rei Lear</i>	William Shakespeare	1606	Peça
<i>Hamlet</i>	William Shakespeare	1609	Peça
<i>L'Ancien Tarot de Marseille</i>	Anônimo	1716	Tarot
<i>Justine</i>	Marquês de Sade	1791	Prosa
<i>Fausto</i>	Goethe	1829	Prosa
<i>As Flores do Mal</i>	Charles Baudelaire	1857	Poema
<i>Parsifal</i>	Richard Wagner	1882	Ópera
<i>Coração das Trevas</i>	Joseph Conrad	1899	Prosa
<i>Curso de Linguística Geral</i>	Ferdinand de Saussure	1916	Anotações
<i>Meu Fausto</i>	Paul Valéry	1945	Esboços

Fonte: elaborado pela autora (2021)

Os lugares para os quais Calvino transporta as personagens canônicas e populares do continente europeu reúnem não apenas as personagens da literatura ocidental, mas também da história, como Carlos Magno, citado nominalmente no texto. Diante desse leque de relações, percebemos o interesse dos seres humanos por histórias antigas ou por seu passado — aspecto que se aproxima da defesa de Samoyault do aspecto memorialístico da literatura.

<sup>3</sup> “Currently this venerable set is divided between the *Accademia Carrara in Bergamo (26 cards)*, the *private Colleoni collection also in Bergamo (13 cards)*, and the *Pierpont Morgan Library in New York (35 cards)*. *Four cards have been lost.*” [Atualmente este venerável conjunto está dividido entre a *Accademia Carrara de Bergamo (26 cartas)*, a coleção particular de *Colleoni também em Bergamo (13 cartas)* e a *Biblioteca Pierpont Morgan em Nova Iorque (35 cartas)*. Quatro cartas foram perdidas.] (THE World Playing Cards, 2019).

Por fim, dos cinco tipos de relações apontadas por Genette (2010), a intertextualidade parece ser a mais amplamente explorada, desde os estudos de Julia Kristeva, com base em Mikhail Bakhtin. Kristeva (citada por NITRINI, 2015), buscando substituir o ultrapassado conceito de influência, distinguiu a ‘palavra’ em três categorias diferentes: 1) direta; 2) objetual e, por fim, 3) ambivalente. Com base no conceito de “palavra ambivalente”, a autora lançou luz sobre os estudos de intertextualidade, afastando-se das premissas da Literatura Comparada.

Conforme a tipologia bakhtiniana, a palavra é ambivalente quando o autor tem o poder para:

[...] servir[-se] da palavra de outrem para injetar um sentido novo, conservando o sentido que o enunciado já tinha. Disso resulta que o enunciado adquire duas significações, torna-se ‘ambivalente’. Esta categoria de enunciados ambivalentes caracteriza-se pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem. (NITRINI, 2015, p. 160, ‘grifo da autora’)

Em *O castelo dos destinos cruzados*, por exemplo, notamos o emprego desse recurso, apontado por Nitrini (2015), na “História da esposa danada”:

A gélida aparição do Arcano Número Treze (a legenda *A Morte* não figura nem mesmo nos maços de cartas em que todos os arcanos menores trazem escritos os seus nomes) havia reacendido em todos nós a impaciência de conhecer o final da história. O *Dez de Espadas* que vinha agora seria a barreira dos arcanjos que vedava à alma danada o acesso ao Céu? O *Cinco de Paus* indicaria uma passagem através do bosque? Neste ponto, a coluna de cartas se havia ligado ao *Diabo*, colocado naquele ponto pelo narrador precedente.

Não era preciso conjecturar muito para compreender que do bosque havia saído o noivo tão temido pela defunta prometida: Belzebu em pessoa, que, exclamando: “Não adianta, minha querida, trapacear nas cartas! Para mim, todas as tuas armas e armaduras (*Quatro de Espadas*) não valem dois vinténs (*Dois de Ouros*)!”, levou-a consigo para debaixo da terra. (CALVINO, 1973, p. 37)

Na tradução brasileira, a expressão *Não valem dois vinténs*<sup>4</sup> refere-se a um dito popular utilizado para falar de uma pessoa de mau caráter e/ou não confiável. Essa expressão, no trecho acima, conserva seu sentido original e ganha outros contornos também ao trazer espaço para interpretarmos a cena.

Nesse caso, o narrador de Calvino associa *O Diabo* a Belzebu, o qual, por sua vez, associamos a Hades, cuja esposa pode ser Perséfone, quem foi, na mitologia grega, sequestrada pelo tio e condenada à danação eterna após comer um grão de romã (GRIMAL, 2005). Os mortos, para ter acesso ao inferno, deviam pagar o serviço de transporte de Cáron com um óbolo (uma moeda que era posta na boca dos cadáveres antes de sepultá-los) (GRIMAL, 2005).

---

<sup>4</sup> Essa expressão remete à monarquia brasileira, quando a moeda utilizada era o vintém.

A partir de palavras e expressões como “Belzebu”, “Diabo”, “esposa danada” e “dois vinténs”, por meio da coerência textual e da coesão lexical, podemos inferir que a esposa danada é Perséfone, pois a carta da morte nos permite associá-la ao reino dos mortos. Na mitologia, Perséfone é casada com Hades, que, reclamando o que era seu por direito, voltou para a terra para buscá-la e restaurá-la ao inferno.

Embora a teoria sobre a palavra ambivalente faça sentido, Genette (2010) ressalta que, a seu ver, o termo cunhado por Kristeva é restritivo, por isso defende que a intertextualidade, na verdade, traduz a relação de copresença de dois ou mais textos em outros textos. Para Genette, essa relação se manifesta quando o leitor percebe a presença efetiva de um texto em outro, como vimos no trecho acima da obra de Calvino se referindo a entidades mitológicas. Dessa maneira, na literatura em geral, as formas mais utilizadas para estabelecer a intertextualidade são a citação, o plágio e a alusão.

A citação, primeira manifestação possível, é conhecida por ser a mais explícita e mais literal de todas as três. Segundo Duarte (2009), com base em Bakhtin, o discurso dos seres humanos é marcado pelo uso de citações, visto que usamos aquilo que outros disseram para nos referir a coisas e indivíduos (reais ou ficcionais). Conforme a autora, existem inúmeras maneiras de citar o discurso dos outros (ou nosso próprio discurso). Raras são as vezes que as palavras citadas correspondem exatamente às palavras proferidas. Na maioria das vezes, recorremos a citações indiretas, as quais passam por uma reformulação interior e pessoal, que considera não apenas as palavras pronunciadas, mas também o que se interpretou delas. “A citação só é fiel quando corresponde a uma transcrição literal e escrita de um discurso também escrito. Está delimitada, nesse caso, por ‘marcadores citacionais’ como aspas ou itálico.” (DUARTE, 2009, ‘grifo da autora’).

Em *O castelo dos destinos cruzados* (1973), por exemplo, encontramos uma citação direta a William Shakespeare feita por meio do uso de aspas em “Três histórias de loucura e destruição”:

Quadro 3. Citação direta à obra de William Shakespeare marcada pelo uso de aspas na obra de Calvino

<i>King Lear</i> (s/d <sup>5</sup> ), Shakespeare	<i>Rei Lear</i> , Shakespeare (1997 <sup>6</sup> )	<i>O castelo dos destinos cruzados</i> , Calvino (1973)
<i>Blow, winds! Blow until your cheeks crack! Rage on, blow! Let tornadoes spew water until the</i>	Sopra, vento, até arrebentar tuas bochechas! Ruge, sopra! Cataratas e trombas do céu, jorrem torrentes	“Soprai, ventos, até arrebentar as bochechas! Cataratas, furacões, transbordai até submergir os

<sup>5</sup> Tradução para o inglês moderno feita pela plataforma *SparkNotes*. Disponível em: [https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/lear/page\\_148/](https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/lear/page_148/). Acesso em 05 dez. 2020.

<sup>6</sup> Tradução de Millôr Fernandes para a L&PM Pocket, edição de junho de 1997.

<p><i>steeple of our churches and the weathervanes are all drowned. Let quick sulfurous lightning, strong enough to split enormous trees, singe the white hair on my head. Let thunder flatten the spherical world, crack open all the molds from which nature forms human beings, and spill all the seeds from which ungrateful humans grow!</i></p>	<p>até fazer submergir os campanários e afogar os galos de suas torres. Relâmpagos de enxofre, mais rápidos que o pensamento, precursores dos raios que estraçalham o carvalho, queimem minha cabeça branca. E tu, trovão que abala o universo, achata para sempre a grossa redondez do mundo! Quebra os moldes da natureza e destrói de uma vez por todas as sementes que geram a humanidade ingrata!</p>	<p>campanários e afogar os galos de suas torres! Relâmpagos sulfúreos, mais instantâneos que as idéias, estafetas do raio que racha os carvalhos, vinde chamuscar os meus cabelos brancos! E tu, trovão, achata a grossa redondez do mundo, arrebenta os moldes da natureza, dispersa os cromossomos que perpetuam a ingrata essência do gênero humano!”</p>
---	--	--

Fonte: elaborado pela autora (2020)

Na citação exemplificada acima, observamos o uso de aspas, na última coluna à direita, indicando que Calvino (1973) está fazendo tanto uma citação direta a um discurso anterior quanto a utilizando como discurso direto de uma das personagens, uma vez que, em *O castelo dos destinos cruzados*, o uso de aspas pode indicar tanto o pensamento quanto a fala de uma personagem. Sabemos disso porque o autor, além de usar aspas para explicitar a citação, utiliza o texto literal com algumas diferenças lexicais por conta da tradução.

Para que se estabeleça o intertexto, precisamos pesquisar de onde vem essa citação, visto que não há qualquer menção ao autor inglês nem às personagens no trecho citado, nem notas de rodapé ou notas do editor que indiquem essa relação. Nesse exemplo, ao pesquisarmos o trecho, descobrimos que ele foi retirado do Ato III, Cena II, da peça *Rei Lear*, quando o Rei e o Bobo conversam após a morte de Cordélia, a filha caçula do rei. Dessa maneira, entendemos que a citação direta, quando indicada pelo uso de aspas, torna mais fácil a identificação do intertexto. De outra maneira, a alusão — menos explícita e menos literal das três formas de estabelecer a intertextualidade — requer que ocorra, por parte do leitor, “[...] a percepção de uma relação entre um enunciado e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2010, p. 14).

Conforme Ceia (2009), existem quatro tipos de alusão, definidos conforme o objeto referenciado: 1) nominal, 2) pessoal, 3) histórica e 4) textual. A nominal ocorre quando um nome próprio, de conhecimento geral, é mencionado no texto. Carlos Magno, por exemplo, é mencionado em dois momentos do livro. A primeira vez em “História de Rolando louco de amor”:

As últimas duas cartas da fila ali estavam sobre a mesa. A primeira era A Justiça, que já havíamos encontrado, coroada pelo friso do guerreiro a galope. Sinal de que os cavaleiros do Exército de Carlos Magno seguiam a pista de seu campeão, velando por

ele, não renunciando a devolver sua espada ao serviço da Razão e da Justiça. Era, portanto, com a Razão, na imagem da loura justiceira com a espada e a balança, que ele devia afinal acertar suas contas? A Razão do relato que se oculta sob o Acaso combinatório das cartas espalhadas do tarô? Queria dizer que no final das contas chega o momento em que o agarram e amarram para meter-lhe pela goela adentro a inteligência recusada? (CALVINO, 1973, p. 51)

E a segunda vez em “História de Astolfo na Lua”:

O cavaleiro inglês tomou um *Ás de Espadas* (reconheci a Durindana de Rolando deixada inoperante apenas a uma árvore...), aproximou-a do ponto onde estava O Imperador (representado com a barba branca e a florida sabedoria de Carlos Magno no trono...), como se se aprestasse com sua história a levantar uma coluna vertical: *Ás de Espadas, Imperador, Nove de Copas* [...] Paris circunscrita por suas muralhas, submetida havia meses ao cerco sarraceno —, e com *A Torre*, que representa com verossimilhança o precipitar de cadáveres do alto dos taludes entre jatos de azeite escaldante e máquinas de guerra em ação; e assim descrevia a situação militar (talvez com as mesmas palavras de Carlos Magno. “O inimigo exerce pressão aos pés de Montmartre e de Montparnasse, abre brechas em Mênilmontant e em Montreuil, incendeia a Porte Dauphine e a Porte des Lilas...”). (CALVINO, 1973, p. 55-56)

De outra maneira, a alusão pessoal manifesta-se quando um indivíduo do universo do autor é colocado no texto. Não encontramos qualquer exemplo desse tipo de alusão no livro de Calvino. Conforme Ceia (2009), esse recurso é facilmente identificado nas cantigas de amor medievais, uma vez que os poetas eram obrigados a ocultar o nome da mulher amada, as quais, muitas vezes, eram comprometidas. Já a alusão histórica se refere a acontecimentos históricos, passados ou recentes. No trecho sobre Carlos Magno, acima, há a menção a um cerco sarraceno, o qual pode ser uma alusão à lenda de Rolando, quem teria salvado a cidade de Drubovnik (atual Croácia) de um cerco que teria durado quinze meses. Em homenagem a Orlando, sob a Torre do Sino, teriam esculpido a imagem de um cavaleiro, hoje atração turística.

Por fim, a alusão textual ocorre quando um texto se refere a outros discursos da tradição literária: “Uma obra literária pode ser, no seu todo, uma alusão de um texto anterior, como no caso do *Ulysses* de James Joyce, que alude à *Odisseia* de Homero” (CEIA, 2009). Sobre esse aspecto, *O castelo dos destinos cruzados* pode ser entendido como uma alusão textual — feita por intermédio de uma analogia estrutural — a obras como *As Mil e Uma Noites*, autoria desconhecida, e *Decamerão*, escrita por Giovanni Boccaccio, entre 1348 e 1353.

O livro de Boccaccio é estruturado como uma coletânea de cem contos narrados por dez jovens florentinos — sete moças e três rapazes —, que se abrigam em um castelo para fugir da Peste Negra. Escrito em língua vernácula, o livro é considerado uma obra-prima da prosa clássica italiana. De maneira análoga, em *O castelo dos destinos cruzados*, doze personagens se encontram em um castelo diante de uma situação inusitada — depois de um longo período



viajando por um bosque, encontram-se em um castelo (ou taverna). Todos mudos. Embora não exista qualquer evidência de praga, como em *Decamerão*, as personagens de Calvino começam também a narrar suas histórias em um castelo no qual todos estão reunidos e enfrentam uma situação inesperada — no caso, a mudez.

Todas as nossas mãos correram juntas para elas, as cartas, e uma das figuras postas em fila com tantas outras me traz à memória a história que me trouxe aqui, procuro reconhecer o que me aconteceu para mostrá-lo aos outros que, no entanto, também procuram reconhecer-se nas cartas, e me mostram com o dedo uma figura ou outra, e nada se conjuga e arrancamos as cartas das mãos uns dos outros e as espalhamos de novo sobre a mesa. (CALVINO, 1973, p. 76)

A relação entre *O castelo dos destinos cruzados* e *Decamerão* é estabelecida por meio de narrativas encaixe. Em “Os Homens-Narrativas” (2006, p. 123), Tzvetan Todorov afirma que:

[...] o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p. 126)

No exemplo de Boccaccio, as histórias de *Decamerão* orbitam o tema do amor — do erótico ao trágico. Cada jovem é responsável por contar dez histórias totalizando, assim, as cem que mencionamos anteriormente. De maneira semelhante, *As mil e uma noites* também podem ser comparadas à narrativa de Calvino.

Na obra, a jovem Scheherazade/Xerazade, diante da loucura do sultão Shahryar/Xariar — que após ser traído pela primeira esposa desposa uma noiva diferente todas as noites, matando-as na manhã seguinte —, escapa a esse destino ao contar histórias maravilhosas que atraem o interesse do sultão. Ao amanhecer, Scheherazade interrompe a história para continuá-la na noite seguinte, trazendo novos personagens, os quais mantêm a curiosidade de Shahryar e Scheherazade vivas ao longo de várias noites (GALLAND, 2015).

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 2006, p. 121)

Em *O castelo dos destinos cruzados*, tanto o “Castelo” quanto a “Taverna” são elaborados conforme essa narrativa de encaixe. Na primeira parte da obra, doze pessoas se

reúnem em um castelo e, emudecidos, começam a narrar suas histórias por meio das cartas de Tarot deixadas sobre a mesa. Como ocorre em *As mil e uma noites*, essas narrativas são contadas sob o ponto de vista de um narrador:

Um dos comensais tirou para si as cartas esparsas, deixando vazia uma larga parte da mesa; mas não as reuniu em maço nem as embaralhou; tomou uma carta e colocou-a diante de si. Todos notamos a semelhança entre sua fisionomia e a figura da carta, e pareceu-nos compreender que ele queria dizer “eu” e que se dispunha a contar a sua história. (CALVINO, 1973, p. 14)

Apresentando-se a nós sob a figura do *Cavaleiro de Copas* — um jovem rosado e louro que ostenta um manto radiante de bordados em forma de sóis, e apresenta com a mão estendida uma oferenda à maneira dos Reis Magos —, o nosso comensal queria provavelmente informar-nos sua condição de abundância, sua inclinação para o luxo e a prodigalidade — um certo espírito de aventura, embora movido — assim julguei observando todos aqueles bordados que iam até a gualdrapa do corcel — mais pelo desejo de ostentação que por uma verdadeira vocação cavaleiresca. (CALVINO, 1973, p. 17)

Nesse trecho, a leitura e a interpretação das cartas, feitas pelo narrador do castelo — modalizadas por meio do uso de advérbios, como “provavelmente”, ou verbos, como “julguei observando”, nos oferecem elementos mínimos para conhecermos a personagem de “História do ingrato punido”. Dessa forma, a narrativa encaixe se mostra por meio de um elemento A que conta a história de B que conta sua própria história; assim como Scheherazade narra tantas histórias que narram tantas outras.

Essa estrutura é mantida na segunda parte da obra — “Taverna” — característica corroborada tanto por conta da ilustração que organiza as cartas de Tarot visualmente (FIGURA 3) em um quadrado mágico, quanto pela narrativa verbal, que indica textualmente a entrada de cada comensal no ato de narrar suas histórias, por meio do uso de itálico destacando o nome da carta de Tarot.

Figura 3. Fotografia da disposição das cartas de Tarot sobre a “mesa” dos comensais do castelo



Fonte: Calvino (1973, p. 59)

Sendo assim, as narrativas de Calvino se encaixam não só textualmente umas nas outras, mas também visualmente por meio de um cruzamento de cartas de Tarot. Em “História do guerreiro sobrevivente”, temos a seguinte passagem que destaca esse encaixe:

Ainda que a narradora seja alguém que saiba o que quer, isso não significa que se possa seguir melhor sua história que a anterior. Porque as cartas escondem muito mais

coisas do que revelam, e basta uma delas dizer um pouco mais que as outras para que logo várias mãos tentem arrebatá-la e encaixá-la noutra história, Uma pessoa começa a compor para si própria, com cartas que julga só a ela pertencerem, e de repente a solução se precipita acavalando-se com as cartas de outras histórias através das mesmas figuras catastróficas. (CALVINO, 1973, 97)

Por fim, a última prática discursiva apontada por Genette (2010, p. 14) para a construção da intertextualidade é o plágio. Considerada a forma menos explícita e menos canônica das três, “[...] é um empréstimo não declarado, mas ainda literal” de outro texto. Apesar de Calvino utilizar diversos enredos canônicos em sua obra, não podemos afirmar que o autor os plagiou, pois, embora tenha feito um empréstimo não declarado dessas obras, este não é literal, como podemos observar neste trecho da “História do ingrato punido”:

— Saibas que na pessoa da jovem ofendeste — (que mais lhe poderia ter dito a papisa para provocar-lhe aquele esgar de terror?) —, ofendeste Cibele, a deusa a quem este bosque é consagrado. Agora caíste em nossas mãos.  
E que poderia ter ele respondido senão um suplico balbucio:  
— Expiarei, repararei, perdão...  
— 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 bosque.  
— Não! — Era o grito que vimos sair de sua garganta emudecida, mas já a última carta completava a narrativa, e era o *Oito de Espadas*, as lâminas talhantes desgrenhadas sequazes de Cibele abateram-se sobre ele, estraçalhando-o. (CALVINO, 1973, p. 22-23, *grifo do autor*)

A história narrada acima tem como personagem mitológica Cibele. Esta era considerada a Deusa-Mãe da Ásia Menor, cujo santuário localizava-se na Frígia e cuja divindade estava associada à fertilidade da terra. Ademais, era responsável por proporcionar saúde a combatentes, dar-lhes oráculos e protegê-los nas guerras. Outra de suas características, mais associada ao nome Dindimene, deusa das montanhas, era ser:

Cibele é a grande deusa da Frígia, muitas vezes chamada de Mãe dos Deuses, ou Grande Mãe. O seu poder estende-se a toda a natureza, cuja potência vegetativa personifica. É venerada nas montanhas da Ásia Menor e, de lá, o seu culto divulgou-se por todo o mundo grego e, posteriormente, pelo mundo romano, quando, em 240 a.C., o Senado romano tomou a decisão de mandar vir de Pessinunte a “pedra negra” que simbolizava a deusa e de lhe construir um templo no Palatino. Cibele é muitas vezes considerada pelos mitógrafos gregos como uma simples encarnação (e até mesmo um simples orago) de Reia, mãe de Zeus e dos outros deuses filhos de Crono. Cibele seria a Reia adorada no monte Cibele, na Frígia. Não é grande sua intervenção nos mitos que chegaram até nós. O único digno de assim ser chamado é a história de Agdístis e de Átis (v. estes nomes), e mesmo aqui desempenha um papel secundário. Nestes mitos, Átis aparece às vezes como seu amante, e, na maior partes dos casos, como seu companheiro. É possível que a sua personalidade se dissimule por trás do hermafrodita Agdístis, que todas as tradições estão de acordo em mostrar como amantes de Átis depois da sua mutilação.

Cibele é importante sobretudo por causa do culto orgiástico que se desenvolveu em torno dela e que sobreviveu até uma época tardia do período imperial. Geralmente, é representada com a cabeça coroada de torres, acompanhada de leões, ou em cima de um carro puxado por estes animais. Tal como Reia, tem como servos os Curetes, também chamados Coribantes (v. estes artigos). (GRIMAL, 2005, p. 85-86)

É bem provável que o culto de Cibele tenha sido absorvido pelo culto a Dioniso, “[...] também chamado de Baco e identificado em Roma com o antigo deus itálico *Liber Pater* [...]” (GRIMAL, 2009, p. 121), este, por sua vez, está associado às Mênades (também conhecidas como Bacantes). Essas personagens constam em vários mitos famosos, dois, em especial, que têm como mote o despedaçamento de um homem pelas Mênades. Estas podem ser associadas às mulheres trácias<sup>7</sup>, que teriam sido responsáveis por desmembrar Orfeu e Penteu. Como no plágio, a referência não é explícita; não é possível afirmar que um dos dois homens seja o ingrato punido. Entretanto, há indícios que apontam essa relação como o uso do termo Mênades, visto que é um homem e não uma mulher desmembrado, e a situação se passa em um bosque, assim como ocorre em *As bacantes*, e não em uma cidade. Portanto, um dos possíveis personagens plagiados por Calvino (1973) teria sido Orfeu.

De acordo com Pierre Grimal (2005, p. 340), “O mito de Orfeu é um dos mais obscuros e carregados de simbolismo que a mitologia helênica conhece.” e exerceu “[...] influência determinante na formação do cristianismo primitivo, estando atestado na iconografia cristã” (GRIMAL, 2005, p. 340).

Orfeu é o Cantor por excelência, o músico e o poeta. Toca lira e “cítara”, instrumento cuja invenção lhe é atribuída. [...] Orfeu sabia cantar melodias tão suaves que até as feras o seguiam, as árvores e as plantas se inclinavam na sua direção e os homens mais rudes se acalmavam. [...] O mais célebre mito protagonizado por esta personagem é o da descida aos Infernos por amor da esposa, Eurídice. [...]

A morte de Orfeu deu origem a um grande número de tradições. Conta-se geralmente que foi morto pelas mulheres da Trácia. Mas os motivos pelos quais teria incorrido na sua ira variam: ora se diz que elas o odiavam pela sua fidelidade à memória de Eurídice, que interpretavam como um insulto que lhes era dirigido; ora se diz que Orfeu passou a menosprezar o sexo feminino e a preferir a companhia de mancebos, inventando a pederastia — o filho de Bóreas, Cálais, teria sido o seu amigo dilecto. Conta-se ainda que, ao regressar dos Infernos, Orfeu instituiu uns mistérios, fundados nas suas experiências no outro mundo, aos quais era interdita a presença de mulheres. Os homens reuniam-se com ele numa casa fechada, deixando as armas às portas. Numa dessas noites, as mulheres apoderaram-se das armas, aguardaram o momento da saída, e mataram Orfeu e seus fiéis. Outra explicação para a sua morte está relacionada com uma maldição de Afrodite. De facto, na altura da querela desta última com Perséfone, a respeito de Adónis, a deusa do amor foi forçada por ordem de Zeus a submeter-se ao arbítrio de Calíope. Esta decidiu que ambas ficariam com Adónis, tendo-o cada uma delas consigo metade do ano, Afrodite ficou revoltada com tal sentença e, não podendo vingar-se diretamente de Calíope, inspirou as mulheres da

<sup>7</sup> “[...] elas eram independentes, violentas assassinas de homens empunhadas de armas mortais, e frequentemente vestidas em trajes semelhantes.” (MAYOR; MARTINS, 2019, p. 305)

Trácia um forte amor por Orfeu. Mas como nenhuma delas queria cedê-lo às demais, acabaram por fazê-lo em bocados. [...]

Quando as mulheres da Trácia (segundo a versão mais comum da morte de Orfeu) despedaçaram o cadáver, lançaram os fragmentos ao rio, que os levou até ao mar. A cabeça e a lira do poeta chegaram assim a Lesbos. Os habitantes prestaram-lhe honras fúnebres e ergueram-lhe um túmulo. Dizia-se que deste sepulcro saía, por vezes, o som de uma lira. É por isso que a ilha de Lesbos foi, por excelência, a terra da poesia lírica. (GRIMAL, 2005, p. 340-341)

De outra maneira, Agave, ensandecida durante um culto a Dioniso na cidade de Tebas, mata o próprio filho, Penteu. Esse assassinato é contado na peça *As bacantes*, de Eurípedes (2010):

Por não frutificarem seus esforços, / profere Agave: “Mênades, em círculo / postadas, abraçai o tronco, a besta / peguemos no poleiro, não será / núncio do coro arcano.”  
Mãos, miríades / delas, avançam, removendo o abeto. / Sentado no alto, do alto precipita-se / Penteu, multiplicando suas lamúrias / ao cair, do seu quase desastre cômico. / Sacerdotisa da matança, a mãe / o ataque principia. Tirando a mitra / - pois se o reconhecera, não matava-o / a desditosa Agave -, diz, e toca-lhe / a face: “Mãe, sou eu, Penteu, teu filho, / geraste-me no paço com o Ofídio-/Equión. Deixa eu viver! Por erros meus, / não imoles a mim, que sou teu filho!” [...] Alguém portava um braço, / outra, com bota, os pés. Costelas nuas / por dilaceração. Sangue nas mãos, / a carne dele jogam feito bola. / O corpo desmembrado faz em ásperas / pedras, no denso matagal do boque, / duro de achar. (EURÍPIDES; VIEIRA, 2010, p. 107-108)

Calvino (1973) não plagia a forma dramática do texto de Eurípedes (uma peça teatral), apenas o enredo e as personagens, ainda que não facilmente identificados. Ao incorporá-los em uma narrativa nova, o autor homenageia e critica o texto anterior. Em *O castelo dos destinos cruzados*, Cibele e as amazonas — ou Mênades — não estão em um culto ao deus Dioniso, nem se vingam de um homem que as segue até o bosque para espiá-las. O ingrato punido, portanto, é morto por ter se relacionado sexualmente com a deusa, abandonando-a grávida, logo, por ter sido ingrato ao ato de abertura dado pela deusa. Assim, a carta *Oito de Espadas* indica o fim trágico que acometeu também Penteu e Orfeu: as oito mulheres estraçalham o ingrato, o qual passa a fazer parte do bosque.

Todas essas relações transtextuais são importantes para a compreensão da obra de Calvino. No entanto, não se limitam a elas. Diante desse entendimento, recorreremos a outra teórica, a professora e crítica literária, Linda Hutcheon, para ampliar as discussões sobre intertextualidade a partir do ponto de vista da paródia e dos discursos da história. Nosso objetivo não é o de nos debruçar sobre a metaficção historiográfica, aspecto relevante de seus estudos sobre o pós-modernismo, mas sim, contribuir e alargar os aspectos teóricos apresentados e discutidos por Genette (2010).

### 3.1.1 Terceiro Olho: Incursões da Paródia na Literatura de Calvino ou Contribuições de Linda Hutcheon para os Estudos Transtextuais

Em uma entrevista<sup>8</sup> para Eleanor Wachtel, a respeito da adaptação de livros para o cinema, Hutcheon (2011) afirma que, assim como o que ocorre com estudos sobre adaptações cinematográficas, pesquisas sobre paródia costumam ser vistas como irrelevantes no cenário acadêmico. A autora defende que estudar adaptações (e paródias) não é apenas “interessante”, mas também necessário.

Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p. 28)

Para Hutcheon (2011), a humanidade não só vem contando histórias, mas, principalmente, vem as recontando e as adaptando para cada nova geração.

O dramaturgo inglês, Shakespeare, foi um grande adaptador de histórias e, mesmo em suas peças creditadas como originais, há algo que foi atualizado ou adaptado para seu contexto e sua audiência, aspecto que também podemos observar na maioria dos filmes indicados a premiações cinematográficas. Conforme Hutcheon (2011), não é possível termos certeza acerca da existência de histórias originais, mas é certo que a humanidade vem recontando histórias há algum tempo e de diversas maneiras.

Nessa toada, na obra *Poética do pós-modernismo*, ao estudar as características, os paradoxos e os artistas do pós-modernismo, no capítulo 8, Hutcheon (1991) discorre sobre “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história” a partir da perspectiva do pós-modernismo. Para a autora, com base em Edward Said (1983), a ficção pós-moderna buscou se abrir para a história ou para o “mundo”, ciente de que é impossível fazê-lo de forma inocente. Abrir-se para o mundo é uma “[...] espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória” (HUTCHEON, 1991, p. 163), a qual é definida pela autora como o paradoxo pós-moderno.

Desse modo, o hipertexto é completamente irônico e inevitavelmente uma homenagem. Desse modo, Hutcheon (1991) defende que a paródia é um dos modelos da ficção pós-moderna. Entretanto, diferentemente do que defendia Charles Newman, a quem a pesquisadora refuta, ela

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada em 2011, durante o Festival de Filmes Internacional de Toronto (TIFF, acrônimo do nome do evento em inglês).

não destrói o passado, mas o sacraliza ao mesmo tempo em que o questiona; reforçando, mais uma vez, o aspecto paradoxal dessa ficção.

Diretamente relacionados,

[...] os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade — tanto literária como ‘mundana’. (HUTCHEON, 1991, p. 163, *grifo da autora*)

Há um cuidado de Hutcheon (1991) ao se referir às questões textuais e não aos sujeitos dessa produção literária; a ficção pós-moderna deslocou-se do sujeito produtor para o produto, ou seja, do autor para o texto. De algum modo, para Hutcheon, os estudos de Kristeva sobre intertextualidade possibilitaram essa leitura, como vimos brevemente na seção 2.1 deste capítulo ao abordar a transtextualidade de Genette (2010). Ao se afastar dos estudos de influência para se aproximar da teoria bakhtiniana, Kristeva permitiu o deslocamento da atenção do autor — aquele quem seria diretamente influenciado por leituras e pessoas que conheceu, fortemente associado aos estudos de fontes e influências —, bem como “[...] da noção de ‘texto’ como entidade autônoma, com um sentido imanente” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Para muitos críticos, como Newman, a paródia pós-moderna é uma forma irônica de ruptura com o passado. Contudo, Hutcheon (1991) rebate essa questão.

De acordo com Hutcheon (1991, p. 164), existe um paradoxo atrelado ao uso do prefixo ‘pós’ associado à palavra ‘moderna’: “[...] a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar — textual e hermenêuticamente — o vínculo com o passado”; ou seja, a obra está em constante diálogo com a tradição: “[...] ‘o pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte dentro do arquivo’ (cf. Michel Foucault, 1977, p. 22), e esse arquivo é tanto histórico quanto literário.” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Diante dessas questões, o conceito de intertextualidade despontou como uma linguagem crítica por meio da qual se tornou possível discutir alusões irônicas, citações recontextualizadas, paródias de mão dupla, tanto em relação a gêneros quanto a obras específicas. Assim, a obra literária se afasta diametralmente da visão de originalidade para encontrar espaço em um sistema que a situa como parte de um conjunto; como parte de discursos anteriores. Nas palavras de Douglas Crimp (1983, p. 53 citado por HUTCHEON, 1991, p. 29), “A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença [...] são



enfraquecidas". Esse pensamento é ratificado pela fala de Foucault (citado por HUTCHEON, 1991, p. 167), sobre o fato de o livro ficar “[...] preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.”

Assim, ao analisarmos os diversos intertextos estabelecidos em consonância à proposta estética de *O castelo dos destinos cruzados*, torna-se possível compreender que para o entendimento da obra de Calvino, ao leitor cabe o papel de identificar discursos anteriores a fim de compreender, interpretar e dar a devida importância a essa narrativa. Nesse sentido, “[...] exige[-se] do leitor não apenas o conhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito — por intermédio da ironia — a esses vestígios” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Grosso modo, não basta identificar os intertextos, é preciso que o leitor compreenda a atualização feita pelo hipertexto.

Ao se deparar com personagens da literatura clássica como Édipo, Jocasta, (Rei) Lear, Orlando (furioso), Hamlet, (Lady) Macbeth, Justine — para citar alguns daqueles trazidos por Calvino (1973) na segunda parte do livro — o leitor precisa, caso não as conheça, ter interesse para ir atrás de suas histórias, conhecer minimamente seus hipotextos para que possa compreender quando o hipertexto está questionando e/ou sacralizando o passado (o hipotexto). Cabe-nos, então, ressaltar que não acreditamos que o desconhecimento dos hipotextos impeça a leitura de *O castelo dos destinos cruzados*, embora, defendamos que a obra ganha outros contornos quando o leitor as conhece e é capaz de identificar suas modificações e atualizações por meio da interpretação.

Nessa perspectiva, Hutcheon (1991) defende a paródia como abertura do texto e não como fechamento. Além disso, a autora indica, como um dos papéis do leitor, a obrigatoriedade de reconhecer a inevitabilidade de nosso conhecimento sobre o passado ser composto de discursos, os quais têm valor e limites. Para tanto, recorre a Ulla Musarra-Schröder e sua referência a outro livro de Calvino — *Cidades Invisíveis* — para ilustrar esta última questão: a textualidade como veículo para conhecer o passado.

O Marco Polo de Calvino em *Invisible Cities* (Cidades Invisíveis) é e não é, ao mesmo tempo, o Marco Polo histórico. Como podemos, atualmente, “conhecer” o explorador italiano? Só podemos conhecê-lo por meio de textos — inclusive o que ele mesmo escreveu (*Il Milione* — O Milhão), do qual Calvino aproveitou parodicamente sua estória-moldura, sua trama de viagem e sua caracterização. (MUSARRA, 1986, p. 141 citado por HUTCHEON, 1991, p. 167, *grifos da autora*)

A citação de Musarra reforça o entendimento de Hutcheon (1991) acerca da ficção pós-moderna como um movimento paradoxal que não está buscando destruir o passado, mas sim

conhecê-lo e questioná-lo por meio ou a partir de seus textos. É nesse entendimento do passado que se situa o vínculo com a literatura.

Embora Hutcheon (1991) discorra especificamente sobre a metaficção historiográfica, podemos aplicar essa compreensão às demais obras literárias, uma vez que “[...] o passado chega na forma de textos e de vestígios textualizados — memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos, etc.” (LACAPRA, 1985, p. 128 citado por HUTCHEON, 1991, p. 168), os quais interagem de formas complexas. Ainda que não seja intencional, há sempre algo do outro em nossos discursos (cf. Mikhail Bakhtin).

Nesse sentido, com base na “visão pagã” de Jean-François Lyotard (1977, p. 78), Hutcheon (1991) destaca que somos incapazes de sermos os primeiros a narrar alguma coisa; nem mesmo nossa própria narrativa consegue ser dita, primeiro, por nós — é só pensar em nossos pais e/ou responsáveis, os quais contam histórias sobre nosso nascimento, primeiros passos, primeira palavra dita. Para Lyotard (1977), essa incapacidade de narrarmos algo pela primeira vez atua como o oposto do que se vende no capitalismo como o aspecto criador (inovador e original) do escritor, quem seria o proprietário e/ou empresário de sua narrativa. Nessa perspectiva, a intertextualidade paródica, para Hutcheon (1991), seria o principal veículo dessa crítica. A paródia é um “[...] processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito de cômico” (CEIA, 2009) e, segundo Ceia (2009), essa seria a “[...] forma privilegiada do exercício poético-ficcional da auto-reflexividade”. Três dos autores que se destacam na paródia são Italo Calvino, José Saramago e François Rabelais (*ibidem*).

Contudo, para Ceia (2009), o conceito de paródia, muitas vezes, se confunde com outros conceitos como: sátira, pastiche, paráfrase, alusão, citação e plágio. Três desses conceitos — citação, plágio e alusão — estão presentes na teoria de Genette (2010), como vimos anteriormente, e compõe o que compreendemos como intertextualidade. Diversamente do que ocorre com a sátira, para Ceia (2009), a alusão, a citação e o plágio não pressupõem a ridicularização de hipotextos nem usam a ironia como estratégia retórica. Contudo, acreditamos que aquilo que se destaca na ficção pós-modernista não é a ridicularização de textos preexistentes, mas o questionamento e a (des)sacralização do passado por meio do uso paródico de hipotextos.

Assim, podemos nos referir a uma intertextualidade paródica que questiona qualquer autoridade sobre a escrita, ridicularizando qualquer noção de originalidade e até mesmo de causalidade, pois o pós-moderno “se alimenta” de inúmeros discursos (da literatura à matemática) e um de seus efeitos “[...] é o de que o centro [...] da narrativa histórica e fictícia [torna-se] disperso. As margens e as extremidades adquirem um novo valor.” (HUTCHEON,

1991, p. 170). Aspecto que podemos tomar como metafórico para o novo valor do Tarot às margens do livro de Calvino. Desse modo,

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la — com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. (HUTCHEON, 1991, p. 170)

Esse “abuso” do cânone está bastante presente na obra de Calvino (1973), por exemplo, na novela “Todas as outras histórias”:

Assim é que, quando Astolfo começava a expor sua aventura, uma das mais belas damas da companhia, apresentando-se com o perfil da dama amorosa da *Rainha de Ouros*, já dispunha, no ponto de chegada de seu percurso, de duas cartas, *O Eremita* e o *Nove de Espadas*, que lhe serviam, porque sua história começava exatamente assim: ela recorrendo a um adivinho para saber que fim teria a guerra que havia muitos anos a mantinha sitiada numa cidade que lhe era estranha; e *O Juízo* e *A Torre* lhe traziam a notícia de que os Deuses tinham decretado havia tempos a queda de Tróia. De fato, aquela cidade fortificada e assediada (*O Mundo*) que no relato de Astolfo era Paris cobiçada pelos mouros, era vista como Tróia por aquela que devia ser dessa longa guerra a primitiva causa. Portanto, aqui os banquetes ressoantes de cantos e o arranhar contínuo das cítaras (*Dez de Copas*) eram aqueles que os aqueus preparavam para o dia suspirado da expugnação.

Ao mesmo tempo, no entanto, outra *Rainha* (essa, auxiliadora, de *Copas*) avançava em outra história ao encontro da história de Rolando, ao longo de seu próprio percurso, começando pela *Força* e pelo *Enforcado*. Quer dizer que essa rainha contemplava um temível bandido (pelo menos era assim que o haviam descrito) amarrado a um instrumento de tortura, e ao *Sol*, por veredicto da *Justiça*. Apiedou-se dele, aproximou-se, deu-lhe de beber (*Três de Copas*), e percebeu que se tratava de um jovem ágil e gentil (*Valete de Paus*).

Os arcanos *Carro Amor Lua Louco* (que já haviam servido ao sonho de Angélica, à loucura de Rolando e à viagem do Hipogrifo) eram agora utilizados para a profecia do adivinho a Helena de Tróia: “Entrará com os vencedores uma mulher num carro, uma rainha ou deusa, e teu Páris ficará enamorado dela” — o que forçava a bela e adúltera esposa de Menelau a fugir à luz da Lua da cidade assediada, oculta sob humildes vestes, acompanhada apenas pelo bufão da corte —, e para a história que era contada simultaneamente pela outra rainha, de como, estando enamorada do prisioneiro, libertara-o na calada da noite, e o induzira a fugir disfarçado de mendigo, devendo ficar à espera de que ela o viesse alcançar com seu carro real, na obscuridade do bosque.

Em seguida as duas histórias prosseguiram cada qual para o seu próprio desfecho, Helena voltando para o Olimpo (*Roda da Fortuna*) e comparecendo ao banquete (*Copas*) dos Deuses; a outra esperando em vão no bosque (*Paus*) o homem por ela liberto até os primeiros clarões dourados (*Ouros*) da manhã. E, enquanto uma terminava se voltando para o sumo Zeus (*O Imperador*): “Ao poeta (*O Mago*) que aqui no Olimpo, já não mais cego, se senta entre os Imortais e alinha versos fora do tempo nos poemas temporais que outros poetas cantarão, dizei que esta é a única esmola (*Ás de Ouros*) que peço à boa vontade dos Celestiais (*Ás de Espadas*), que ele escreva no poema de meu destino: antes que Paris a traia, Helena se dará a Ulisses no próprio ventre do Cavalo de Tróia (*Cavaleiro de Paus*)”, a outra não conhecerá uma sorte menos incerta ouvindo-se apostrofar pela esplêndida guerreira (*Rainha de Espadas*) que vinha a seu encontro à testa de um exército: “Rainha da noite, o homem que liberaste me pertence: prepara-te para o combate; a guerra contra as armadas do

dia só acabará, entre as árvores do bosque, com o raiar da aurora”. (CALVINO, 1973, p. 63-65)

Em quatro parágrafos de *O castelo dos destino cruzados* temos um ótimo exemplo do uso abusivo do cânone europeu ao qual Hutcheon (1991) se refere. Nesse trecho de três páginas encontramos Astolfo, Rolando e Angélica (mais o Hipogrifo da lenda de *Orlando furioso*) — todas personagens fictícias da Matéria da França. Também nos deparamos com Helena, Menelau, Páris e Ulisses da *Ilíada* e *Odisseia*, ambas de Homero; assim como com os deuses do Olimpo (na figura de Zeus) e o próprio Homero, representado pela carta d’*O Mago* e pela menção ao poeta que, no Olimpo, não está mais cego.

Além do uso abusivo do cânone, notamos que essas personagens são misturadas em um anacronismo que as atualiza por meio da paródia, uma vez que nenhuma delas é realmente quem foram, como vimos na explicação de hipertextualidade e a relação de *Ulisses* e *Odisseia*. Calvino também se apropria da iconografia medieval — expressa por intermédio dos maços de Tarot milânês e marselhês —, bem como da estrutura textual do século XIV — na analogia estrutural observada com *Decamerão* e *As mil e uma noites* —, mas o faz de uma perspectiva bastante diferente, pois se propõe a recontá-las e não imitá-las.

Observamos na obra de Calvino (1973) o uso predominante de certas formas familiares e declaradamente convencionais em matéria de trama; isso talvez se deva à contraditória atração e repulsão pela estrutura e pelo padrão (HUTCHEON, 1991, p. 173), assim como o que ocorre com a ficção norte-americana, à qual Hutcheon (1991) se dirige em seu estudo.

No entrecruzar de histórias que são narradas nos dois ambientes de *O castelo dos destinos cruzados*, a trama construída ao longo da obra não se estabelece apenas entre as personagens do cânone, mas também entre a obra e o leitor — que precisa desejar conhecer essas histórias para tirar o melhor proveito delas — e entre o escritor e a obra, visto que, em nosso objeto de análise, por exemplo, Calvino se coloca na obra.

Em “Também tento contar a minha”, a personagem do narrador da taverna, representada pela carta do *Rei de Paus*, é Calvino enquanto escritor descrevendo seu equipamento de trabalho, bem como o processo necessário para que as ideias tomem forma no papel, assim como fazem as crianças quando aprendem a escrever:

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 estou fazendo neste momento, e de fato esse 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 desse cetro 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. (CALVINO, 1973, p. 127)

Nesse exemplo, o naipe de paus representa o lápis, a caneta, o cálamo ou a esferográfica necessária para esboçar letras, palavras e frases necessárias para escrever uma história. O rei, sentado em seu trono, não importa a Calvino por seu papel nobre, mas por sua postura: sentado. Sobre esse capítulo em especial, discorreremos em profundidade na seção 4.3 desta dissertação.

Além do processo quase autoficcional da obra, em *O castelo dos destinos cruzados*, encontramos aquilo a que Erich Auerbach (2013) nomeia “moldura”. Primordialmente, a moldura continha as considerações filosóficas ou a doutrina de um tempo ou de um autor, muitas vezes criada para dar forma a uma história ou para organizá-la. Com Boccaccio, as molduras tornaram-se pretextos para a narração de novelas e um meio artístico para intensificar o efeito de suas narrativas (AUERBACH, 2013). Em *O castelo dos destinos cruzados*, castelo e taverna servem tanto como artefato para localização espacial pelo leitor, quanto como moldura para as novelas que se seguem.

No castelo, o narrador começa a nos contar sua história de maneira bastante similar a diversas histórias que encontramos em nossa “biblioteca de leitor” (BRAUM, 2006), pois indica onde estamos — saindo de um bosque e chegando a um castelo — e quando estamos — ao utilizar um léxico que marca o tempo das cavalarias —, já o narrador da taverna parece nos convidar para nos deslocarmos com ele para um lugar fechado no qual poderemos jogar cartas, conforme podemos observar no quadro comparativo a seguir:

Quadro 4. Comparação da moldura no Castelo e na Taverna

Castelo	Taverna
<p>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.</p> <p>Passei por uma ponte levadiça desconjuntada, apeei da montaria num pátio às escuras, palafreiros silenciosos se ocuparam de meu cavalo. Estava exausto; mal podia sustentar-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.</p>	<p>Vamos sair fora dessa escuridão, ou melhor, entremos, lá fora é que está escuro, aqui ainda se vê alguma coisa apesar da fumaça, pois a luz das velas é fumarenta, mas pelo menos se veem os tons, amarelos, azuis, sobre o branco, sobre a toalha, manchas coloridas, vermelhas, mesmo verdes, com contornos negros, desenhos sobre retângulos brancos espalhados sobre a mesa. Há paus, ramos retesos, troncos, folhas, como a princípio havia lá fora, espadas que desfecham sobre nós golpes cortantes, do meio das folhagens, as emboscadas na escuridão onde estávamos perdidos, mas por sorte no fim tínhamos visto uma luz, uma</p>

Subi uma escadaria; achei-me numa sala alta e espaçosa: muitas pessoas — também elas certamente hóspedes de passagem, que me haviam precedido pelas vias da floresta — estavam sentadas em torno a uma mesa posta, iluminada por vários candelabros.

Experimentei, ao olhar em redor, uma sensação estranha, ou melhor, duas sensações distintas, que se confundiam na minha mente um tanto vacilante e conturbada pelo cansaço. Tinha a impressão de encontrar-me numa corte abastada, como não se poderia esperar de um castelo tão rústico e fora de [...]

porta, há ouros que brilham, e copas, essas mesas de banquete com cálices e pratos, tigelas cheias de sopa fumegante, jarros de vinho, 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 [...]

Fonte: elaborado pela autora (2021)

Embora ambas as partes façam uso da moldura e recorram à primeira pessoa (do singular e do plural, respectivamente), as partes divergem, principalmente, em como contextualizam seus ambientes. No castelo, por exemplo, o narrador situa o espaço em poucas linhas destacando a presença de um bosque pelo qual as personagens passaram e de um castelo no qual elas se refugiam. Em seguida, o narrador do castelo descreve como chegou até esse castelo e em sua descrição dá indícios de que está cansado e de que pode não ser um narrador muito confiável (ARRIGUCCI JUNIOR, 1998), como podemos demonstrar por meio da seguinte citação: “Experimentei, ao olhar em redor, uma sensação estranha, ou melhor, duas sensações distintas, que se confundiam na minha mente um tanto vacilante e conturbada pelo cansaço” (CALVINO, 1973, p. 11). Já o narrador da taverna parece nos fazer um convite para entrarmos em algum lugar — “Vamos sair fora dessa escuridão, ou melhor, entremos [...]” (CALVINO, 1973, p. 75) —, que ele não menciona qual é e só podemos supor que trata-se da taverna, tendo em vista o título (paratexto) que precede seu discurso.

Ainda que atraído pelo cânone e pela cultura popular europeia, Calvino (1991) não replica *ipsis litteris* sua prática discursiva, mas brinca com ela, dando novos contornos por meio de dois discursos distintos que conversam entre si e com obras que o precederam. Esse aspecto está diretamente relacionado à analogia feita por Hutcheon (2011) a respeito da familiaridade de padrões e convenções na literatura pós-modernista.

A busca por padrões e histórias familiares está próxima ao desejo das crianças de ouvir sempre as mesmas histórias. Com o tempo, buscamos algo similar ao que já gostamos, mas que mude, ainda que de forma sutil, uma vez que, em algumas gerações, o público não será mais o mesmo. Nesse sentido, o uso intertextual paródico dessas histórias é “[...] um ajuste de contas com as tradições existentes”, portanto, “[...] a paródia pode ser utilizada com objetivos satíricos” (HUTCHEON, 1991, p. 174), apesar de não ser uma sátira, no entendimento de Ceia (2009).

Nessa perspectiva, longe de compararmos a inovação de Miguel de Cervantes à obra de Italo Calvino, notamos entre seus trabalhos alguma semelhança na utilização intertextual irônica dos romances de cavalaria. Em Calvino (1973), estes são transpostos para uma trama guiada pelo uso das cartas de Tarot, na qual os heróis ora são ingratos, ora indecisos e as donzelas não são tão castas quanto o esperado, nem esperam por alguém que as salve. Os heróis são rebaixados. Assim como em Cervantes, a busca pela honra não resulta na glória. Em Calvino, o “nobre cavaleiro” de a “História do indeciso” é incapaz de agir por si:

De posse daquela carta, o jovem, em todas as outras cartas que lhe vêm às mãos, parece reconhecer um sentido especial, e as vai pondo em fila sobre a mesa, como se seguisse um fio de uma para outra. A tristeza que se lê em sua face quando baixa, juntamente com um *Oito de Copas* e um *Dez de Paus*, o Arcano que, segundo o lugar, chamam de *O Amor*, ou *O Amoroso* ou *Os Amantes*, faz pensar nalguma pena amorosa que o tenha levado a se erguer de um caloroso banquete para ir se espairecer no bosque. Ou desertar sem mais a festa de suas próprias bodas, para se fazer um pássaro dos bosques no dia de seu casamento.

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 desse 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 renunciar.

[...]

Para decidir que caminho tomar só tirando a sorte: o *Valete de Ouros* representa o jovem atirando para o ar uma moeda — cara ou coroa? (CALVINO, 1973, p. 79)

Incapaz de decidir, nosso protagonista resolve tentar a sorte no “cara ou coroa”, mas, em troca, a sorte lhe responde com uma moeda que se nega a tomar um partido. Algo semelhante ocorre ao narrador *Blue*, da obra *Welcome to Hard Times* [O Homem com a Morte nos Olhos], de 1967, analisada por Hutcheon (1991), o qual está “[...] preso dentro do dilema de saber se nós é que fazemos a história ou se é ela que nos faz” (HUTCHEON, 1973, p. 174). Esse entrelaçar de enredos e personagens torna *O castelo dos destinos cruzados* um leque de tipos de paródia intertextual, por exemplo: de gênero, da cultura popular, de obras canônicas clássicas italianas e europeias — como Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*), Giovanni Boccaccio (*Decamerão*), Francesco Petrarca (*I trionfi*), Ugo Foscolo (*Dei Selpocri*) — dos Tarots, dos textos científicos sobre o uso das máquinas e o meio ambiente e da história.

Para citar apenas um exemplo do cânone, os poemas de Petrarca, *Triunfos*<sup>9</sup>, têm como mote a vitória do amor sobre os homens (*Os Amantes*), inclusive sobre o próprio poeta, derrotado por Laura, quem se vale da castidade (*A Temperança*) para vencê-lo. Apesar de vitoriosa, a moça ainda deve enfrentar a Morte (*A Morte*), sendo eternizada pela Fama e pelo Tempo (*O Carro* e *O Eremita*, respectivamente), que por fim são vencidos pela Eternidade (*O Mundo*), o último Triunfo.

Aquela bela dama e gloriosa, / Que hoje é nu 'spírito e pouca terra, / E foi alta coluna e valorosa; / Tornava com grande honra de sua guerra, / Deixando já vencido o grande inimigo, / Que com seu doce fogo o mundo aterra. / Não com mais armas que respeito altivo, / Honestidade em rosto e pensamento, / Coração casto e de virtude amigo. / Grande espanto era ver tal vencimento, / As armas d'amor rotas e desfeitas, / E os vencidos dele em mor tormento. / A bela dama e as outras eleitas / Se vinham gloriando da vitória, / Em bela esquadra juntas e estreitas. / Poucas eram, que rara é vera glória, / Mas dinas, da primeira à derradeira, / De claríssimo poema e de história. / Traziam, por insígnia, na bandeira / Em campo verde um branco armelino / D'ouro fino, e topazes a coleira. / Não humano, certamente, mas divino / Era o seu doce andar, e o que diziam: / Ditosa é a que nasce a tal destino. / Estrelas e sol em meio pareciam, / Em cujo resplendor o seu consiste; / De rosas coroadas todas iam. / Como nobre coração que honra aquire, / Cada uma em sua virtude se alegra, / Quando outra insígnia vi escura e triste, / E uma fera dona em veste negra. / Com tal furor, qual eu não sei se atrás, / No tempo dos gigantes fosse em Flegra. / Chamou, e disse: donzela, tu que vás / De beleza e virtude alterada, / De tua vida o termo não saberás? / Eu sou a importuna acelerada, / Chamada de vós, gente surda e cega, / A quem morte vem antecipada. / Eu sou a que matei a gente grega / E troiana, e no último os romanos, / Que todos minha foice corta e cega. / Não deixo povos gentios nem cristãos, / Chego quando por mim menos se espera, / Atalho mil pensamentos, todos vãos. / E a vós, quando mais ledo o viver era, / Endereço meu curso, antes que a fortuna / Misture em vossa doce a sua fera. (PETRARCA, s/d, s/p)

A partir desse trecho de *Triunfo da Morte*, notamos a presença de uma dama “bela e gloriosa”, cuja castidade venceu um homem — “Deixando já vencido o grande inimigo, / Que com seu doce fogo o mundo aterra. / Não com mais armas que respeito altivo, / Honestidade em rosto e pensamento, / Coração casto e de virtude amigo”. Essa jovem — Laura —, apesar de ter vencido o amor de um homem, por meio de seu coração casto, foi incapaz de vencer a Morte, uma vez que se tornou um espírito — “Aquela bela dama e gloriosa, / Que hoje é nu 'spírito e pouca terra, / E foi alta coluna e valorosa”. De outro modo, a “História da esposa danada”, que Calvino inseriu em *O castelo dos destinos cruzados*, parece seguir a direção contrária ao poema de Petrarca:

— Nobre cavaleiro, eu te suplico, desfaz-te de tuas armas e couraça e permite que eu as tome! (Na miniatura a *Rainha de Espadas* enverga uma armadura completa, com braceleiras, cotoveleiras, manoplas, sobressaindo-se como uma camisola de ferro das

<sup>9</sup> Para saber mais sobre, consulte **Um rito de passagem poético**, de Delia Cambeiro, disponível em <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno04-17.html>. Acesso em: 4 fev. 2021.



bordadas recamadas de suas cândidas mangas de seda.) — Estouvada, comprometi-me com alguém cujo abraço ora abomino e que virá esta noite reclamar-me o cumprimento de minha promessa! Sinto-o aproximar-se! Armada, não deixarei que se apodere de mim! Eia, salva uma donzela perseguida!

Que o guerreiro tenha consentido prontamente é algo de que não se podia duvidar. E eis que, ao vestir a armadura, a pobrezinha se transforma em rainha de torneio, pavoneia em redor, exhibe-se toda. Um sorriso de júbilo sensual anima a palidez de sua face.

Mas aqui de novo começava um desfile de cartapácios cuja compreensão era um problema: um *Dois de Paus* (sinal de bifurcação, de uma escolha?), um *Oito de Ouros* (algum tesouro oculto?), um *Seis de Copas* (um convite amoroso?). — Tua cortesia merece um galardão — deve ter dito a jovem do bosque. — Escolhe o prêmio que preferes: posso dar-te riqueza, ou então...

— Ou então?

— ...Posso me dar a ti.

A mão do guerreiro baixou sobre o naipe de copas: havia escolhido o amor.

Para a continuação da história devíamos deixar trabalhar a imaginação: ele já estava nu, ela afrouxou a armadura que acabara de vestir e, através das placas de bronze, nosso herói conseguiu chegar a um seio tenro e teso e túrgido, insinuou-se entre o férreo coxote e a tépida coxa.

De caráter reservado e pudico, o soldado não se alongou em pormenores: tudo o que nos souber dizer foi colocar ao lado de uma carta de *Copas* uma outra de *Ouros*, com um ar de suspiro, como a dizer:

— Pareceu-me entrar no Paraíso... (CALVINO, 1973, p. 36)

Aqui, de acordo com o narrador do castelo, uma jovem (*Rainha de Espadas*), fugindo de um homem (*O Diabo*), entrega-se ao cavaleiro (*Valete de Paus*) que lhes conta a história durante um encontro ao acaso no bosque. Esse triângulo se aproxima da alegoria construída por Petrarca — Laura, poeta e Morte —, porém de maneira inversa. Em Calvino, não é a jovem quem se preserva por meio de sua castidade evitando o amor do poeta, tampouco o poeta se vê vencido por essa castidade. Na verdade, apesar de pudico e reservado, o rapaz se permite e se entrega às delícias do amor dado pela jovem, ainda que não tenha sido de maneira gratuita. Desse modo, as virtudes trabalhadas poeticamente por Petrarca foram modificadas por Calvino por meio da paródia intertextual, marcando o século XX como uma era diferente para ambos os sexos, pelo menos no que diz respeito aos desejos sexuais.

Em “História da floresta que se vingá”, para dar outro exemplo de paródia intertextual, encontramos diversos períodos da história humana em uma novela só:

Só *O Papa* tem poderes para eximir-me do primeiro matrimônio. Esperas-me aqui, eu vou, resolvo rápido o assunto e volto. — E subindo no *Carro* parte sem sequer voltar-se, deixando-lhe apenas uma modesta provisão (*Três de Ouros*).

Abandonada, num breve giro das *Estrelas*, sente-se tomada de dores. Arrasta-se para a ria de um rio. As feras do bosque sabem parir sem ter ajuda, e ela aprendeu com as feras. Dá à luz do *Sol* dois gêmeos tão robustos que já nasceram em pé. — Junto com meus filhos irei pedir, *Justiça* apresentando-me ao *Imperador* em pessoa, que em mim reconhecerá a verdadeira esposa de seu herdeiro e a genitora de seus descendentes. — E com essa intenção põe-se a caminho para a capital. Caminha e caminha e nada de a floresta acabar. Encontra um homem que foge como um *Louco*, perseguido pelos lobos.

— Onde pensas que vais, infeliz? Não existe mais nem cidade nem império! Os caminhos já não levam de nenhum lugar a lugar algum! Olha!

[...]

A cidade, no entanto, não morreu: as máquinas os motores as turbinas continuam a roncar e a vibrar, cada *Roda* engrenando seus dentes em outras rodas, os vagões correndo sobre os trilhos e ao longo dos fios os sinais telegráficos — e homem algum ali para recebê-los ou transmiti-los, para receber a carga ou despachá-la. As máquinas que já havia algum tempo sabiam poder passar sem os homens, finalmente os expulsaram: e após um longo exílio os animais da selva voltaram a ocupar os territórios arrancados à floresta: as raposas e as martas passeiam as fofas caudas sobre os painéis de comando constelados de manômetros e alavancas, quadrantes e diagramas; texugos e esquilo se aquecem sobre acumuladores e magnetos. O homem tinha sido necessário; agora era inútil. Para que o mundo receba informações do mundo e se alegre com elas bastam agora os computadores e as borboletas.

Assim termina a vingança das forças terrestres desencadeadas em explosões em cadeia de trombas d'água e de tufões. Agora os pássaros, já dados por extintos, se multiplicam e baixam em bando sobre os quatro pontos cardeais com um estríduo ensurdecedor. Quando o gênero humano refugiado em grutas subterrâneas tenta voltar à superfície, vê o céu escurecido por uma densa colcha de asas. Reconhecem o dia do *Juízo* como representado nos tarôs. E com uma outra carta, sabem que vai se realizar a profecia: um dia virá em que uma pluma porá abaixo a torre de Nemrod. (CALVINO, 1973, p. 91-93)

Desde a torre de Nemrod (a qual pode indicar construções antigas — replicadas, inclusive, nas histórias bíblicas como a Torre de Babel) até Henrique VIII e seu pedido de divórcio ao Papa Clemente VII, no século XVI, e mais além até o surgimento das máquinas (séc. XIX) e dos estudos sobre as mudanças climáticas no século XX, a obra engloba distintos períodos em um tecido só. Diante disso, a importância da paródia não está em apenas aludir a essas questões e personagens, sua relevância está em o leitor perceber a inversão feita quando o personagem não quer de fato pedir o divórcio ao Papa, mas apenas encontrar uma desculpa para se afastar da mulher com quem teve um caso.

Em Calvino (1973), a paródia não pressupõe a ridicularização de um modelo preexistente, como gostaria Ceia (2009), quem, embora reconheça que *Ulisses* seja uma paródia da *Odisseia* sem objetivo de ridicularização do texto de Homero, afirma que este poderia ser considerado um pastiche. Esse entendimento da paródia como estratégia literária que não pressupõe a criação de efeito cômico é o que defendem Genette (2010) e Hutcheon (1991), para quem a paródia estabelece uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Em relação ao *Castelo dos destinos cruzados*, acreditamos que o efeito gerado está mais associado à autorreflexividade provocada pela paródia do que pelo cômico, uma vez que os intertextos não rompem com a tradição, mas a questionam ao mesmo tempo que dialogam com ela.

Em síntese, podemos afirmar que Hutcheon (1991), ao especular sobre aspectos do pós-modernismo, indica um diálogo entre as tradições históricas e literárias, que ocorre por meio de uma espécie de homenagem à tradição, a qual não se resume apenas a elogios, pois, por meio

da paródia, tece críticas e a atualiza. De outra maneira, conforme já mencionado, o hipertexto é completamente irônico e inevitavelmente uma homenagem. Essa tensão é necessária para o entendimento de *O castelo dos destinos cruzados* e para a compreensão da relação entre a linguagem verbal e as cartas de Tarot, as quais aparecem em quase todas as páginas da obra. Tal intersecção entre o passado e o presente ocorre da mesma maneira por meio das linguagens na obra. Assim, dedicar-se ao texto verbal é dedicar-se igualmente à leitura das cartas para que o fio narrativo seja coeso e coerente. Destacamos a enorme importância da leitura das cartas de Tarot para a construção de sentidos da narrativa.

Veremos a seguir os conceitos de multimodalidade, visibilidade e multiplicidade, que nos auxiliarão no exercício de compreender a tensão existente entre essas duas linguagens — verbal enquanto homenagem e Tarot como ironia, para no capítulo seguinte tecer as interpretações das histórias a partir de cada uma dessas linguagens.

### 3.2 A TORRE DE NEMROD: OU ESTUDOS MULTIMODAIS

*On my way to work the bus gets held up before a large intersection, even quite early in the morning. Sitting on the top deck, my eye is drawn to a sign, high up on the wall opposite; it shows how to get into the car park of a supermarket. It is not a complicated sign by any means, nothing unusual about it really. But I have puzzled about it: how does it work? Above all, how does it work here? It is about 150 meters before this complicated intersection. Drivers have to keep their eye on the traffic; there's no time for leisurely perusal. Of course, my academic interest in the sign lies in its joint use of image and writing. And so, one morning, when the bus is held up in just the right spot, I take a photo on my mobile phone, as one does. If writing alone had been used, would this sign work? I don't think it could: there is too little time to take it in.<sup>10</sup>*

Gunther Kress (2010)

Como vimos até o momento, *O castelo dos destinos cruzados* é uma obra do século XX, escrita por Italo Calvino, que emprega duas linguagens: a verbal escrita e a do Tarot. Ambas são utilizadas para comunicar e significar dentro da narrativa, porém seguem caminhos distintos, tendo em vista o modo como cada uma delas funciona. Diante dessa perspectiva, as duas linguagens fazem parte de um conjunto maior e mais variado de linguagens que,

---

<sup>10</sup> “No caminho para o trabalho, o ônibus fica preso antes de um grande cruzamento, mesmo sendo bem no início da manhã. Sentado no andar de cima, meu olho é atraído para um sinal, alto na parede em frente; mostra como entrar no estacionamento de um supermercado. Não é um sinal complicado de maneira nenhuma, nada incomum a respeito dele na verdade. Mas fico intrigado sobre isso: como funciona? Antes de tudo, como funciona isso aqui? São cerca de 150 metros antes deste cruzamento complicado. Os motoristas têm que ficar de olho no trânsito; não há tempo para leituras vagarosas. Claro, meu interesse acadêmico no signo está no uso conjunto da imagem e da escrita. E assim, uma manhã, quando o ônibus é retido no lugar certo, como se faz, eu tiro uma foto no meu celular. Se a escrita sozinha tivesse sido usada, este sinal funcionaria? Provavelmente não: há pouquíssimo tempo para absorver a mensagem.” (KRESS, 2010, grifo nosso).”

contemporaneamente, denominamos modalidades ou modos de comunicação (STREET, 2010; KRESS, 2010). O conceito de “modos de comunicação” se origina nos estudos da Linguística Aplicada e seu conjunto e relações são conhecidos como multimodalidade.

A multimodalidade extrapolou as fronteiras do ensino e da linguística e chegou aos estudos literários. Além de considerar os modos de comunicação majoritariamente linguísticos — escrita e oralidade —, os estudos baseados na multimodalidade também englobam os modos visuais, compostos de figuras, ilustrações, pinturas, colagens e fotografias; os gestuais, por exemplo, apontar o dedo para indicar uma direção, balançar a cabeça para discordar de alguém ou fazer o sinal da cruz quando se está diante de uma igreja; e os sonoros, como sirenes de polícia e de ambulância, toque de celular, alarme fabril, notificação do WhatsApp, canções regionais e narração de esportes.

De acordo com Brian Street (201-, s/p), professor e antropólogo britânico, os diferentes modos de comunicação foram incorporados pelos meios de comunicação tradicionais — livros e jornais — e pelos contemporâneos — computadores e celulares, por exemplo. Essa incorporação foi responsável por mudanças na maneira pela qual as pessoas se comunicam e interagem com o mundo. Nesse sentido, outra pensadora da área da educação, a professora Roxane Rojo, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vai além e afirma que o texto ou enunciado é:

[...] um dito (ou cantado, escrito, ou mesmo pensado) concreto e único, “irrepetível”, que gera significação e se vale da língua/linguagem para sua materialização, constituindo o discurso. Um texto é “irrepetível”, pois ainda que seja “o mesmo”, ou muito semelhante a um outro texto, estará enunciado em um novo contexto, o que modifica suas relações de sentido. (ROJO, 201-, s/p)

Apesar de a palavra “texto”, durante muito tempo, ter sido empregada para se referir apenas a textos escritos, impressos ou não; na contemporaneidade, o texto ganhou cor, som, gesto e até movimento, muito por conta das mudanças tecnológicas ocorridas nos meios de comunicação, bem como na maneira pela qual a informação circula na sociedade. Dessa maneira, o surgimento e a expansão das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC), no século XXI, intensificaram a hibridização do texto ou pelo menos o modo como os pesquisadores da área de letramentos a encaram.

Os textos contemporâneos, para Rojo (201-), estão cada vez mais distantes dos meios impressos — lentos e seletivos —, o que provoca mudanças nas maneiras de ler, produzir e fazer circular esses textos na sociedade. Não muito distante temporalmente da época de Calvino (1973), a explosão de “novos escritos”, como nomeia a autora, deram espaço a novos gêneros

discursivos (como *chats, tweets, posts, podcasts, e-zines, fanclips e fanfics*), uma vez que hoje temos novas tecnologias e ferramentas de “leitura-escrita” que nos permitem ir além do tradicional livro de brochura.

Embora o século de Calvino não contemplasse tantos gêneros discursivos nem tantas ferramentas, *O castelo dos destinos cruzados* (1973) pode ser caracterizado como um texto multimodal, visto que é composto de uma multiplicidade de linguagens que significam conjuntamente. Sabemos que ao lê-lo temos diante de nós uma obra com modos de significar diferentes e com uma configuração que se vale da diferença formal dessas linguagens para construir seus significados e dar contornos a seu enredo e personagens. Se escrito e publicado hoje, arriscamos afirmar a possibilidade de Calvino ser, por exemplo, um dos primeiros autores de um ebook enciclopédico, com diversos hiperlinks e imagens coloridas capazes de tornar a leitura hipermidiática, não apenas relacionando o texto com outros textos (transtextualidade), mas com outros modos de comunicação (multimodalidade).

Desse modo, assim como os professores precisaram aprender outras habilidades técnicas para ensinar os estudantes durante o ano letivo (fato que foi intensificado pela pandemia do novo coronavírus), nós, pesquisadores de literatura, também precisamos aprender outros conceitos relacionados a modos de comunicação distintos, tendo em vista os diversos caminhos que a literatura tem percorrido no século XXI. Embora saibamos que à época da publicação de *O castelo dos destinos cruzados*, em 1969, na Europa, a internet fosse apenas um embrião, podemos afirmar que obras multimodais já estavam presentes antes do século XX começar.

O artista, poeta e compositor Dick Higgins (2010), por exemplo, ao discutir o conceito de intermídia<sup>11</sup> apropria-se desse conceito, encontrado nos escritos de Samuel Taylor Coleridge, em 1812, para se referir, como seu antecessor, às “[...] obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas”. Em síntese, performances artísticas que envolvessem mais de uma mídia estariam alocadas nesse “limbo” midiático. Para Higgins (2010), um exemplo perfeito para compreender o conceito de intermídia está no trabalho realizado pelo artista alemão, John Heartfield.

Segundo Higgins (2010), Heartfield é responsável por produzir a melhor arte gráfica do século XX, bem como a mais poderosa arte política feita até aquele momento. Para nós, um exemplo dessa força política apontada por Higgins e importante de ser demonstrada pode ser

---

<sup>11</sup> O conceito de intermedialidade surge como contraponto à ideia de que as mídias são puras, aspecto difundido no Renascimento. Essa visão era mecanicista e segmentava a arte em compartimentos que em vez de expandir a arte a engessava. (HIGGINS, 2010)

ilustrada por meio do Poster 1, apresentado a seguir, o qual traz a face do ditador fascista, Benito Mussolini, associada à morte por meio do uso da colagem e da fotografia.

Poster 1. *Das Gesicht des Faschismus* [A face do Fascismo]



Fonte: Heartfield (1928)

Com o título *Das Gesicht des Faschismus* [A face do Fascismo], Heartfield sobrepõe ao retrato de Mussolini uma caveira, apresentando o ditador como aquele que está disposto a matar — e deixar morrer — muitos cidadãos italianos e estrangeiros a fim de ver seu sonho (cruel) de sociedade ser alcançado. Outras fotografias coladas ao redor do rosto cadavérico de Mussolini ajudam a compor o cenário fúnebre da obra. Por fim, a frase *Ich werde in den nächsten 15*

*Jahren das Gesicht Italiens so verändern, daß es niemand wieder erkennt* [Mudarei, nos próximos 15 anos, a cara da Itália para que ninguém a reconheça novamente] é ambígua e ajuda a construir o imaginário mórbido a respeito do ditador, uma vez que a mudança pode ser tanto a sonhada por Mussolini de um país “higienizado” a partir da teoria eugenista quanto a vista de fato nas ruas: cheias de fome, medo e morte.

Além do trabalho de Heartfield, outro exemplo interessante apresentado por Higgins (2010) refere-se ao entendimento que temos a respeito do teatro. Higgins afirma que o subsídio a produções teatrais não trouxe novos adeptos ao teatro, apenas cultivou uma audiência antiga, o que, na visão do autor, significa manter a aristocracia francesa como os frequentadores assíduos dos teatros, enquanto a sociedade é composta de fãs de Fórmula 1; a velocidade e o tempo de resposta das duas audiências são distintos, para não afirmar diametralmente opostos. Diante disso, para Higgins, a única maneira de romper com o *status quo* seria por meio da portabilidade e da flexibilidade, ambas necessárias para atualizar o que entendemos como teatro, aspectos que o teatro tradicional é incapaz de oferecer. A primeira permite que as peças teatrais extrapolem as paredes dos teatros e a segunda que novas mídias, como música e projeções, sejam incorporadas à arte teatral.

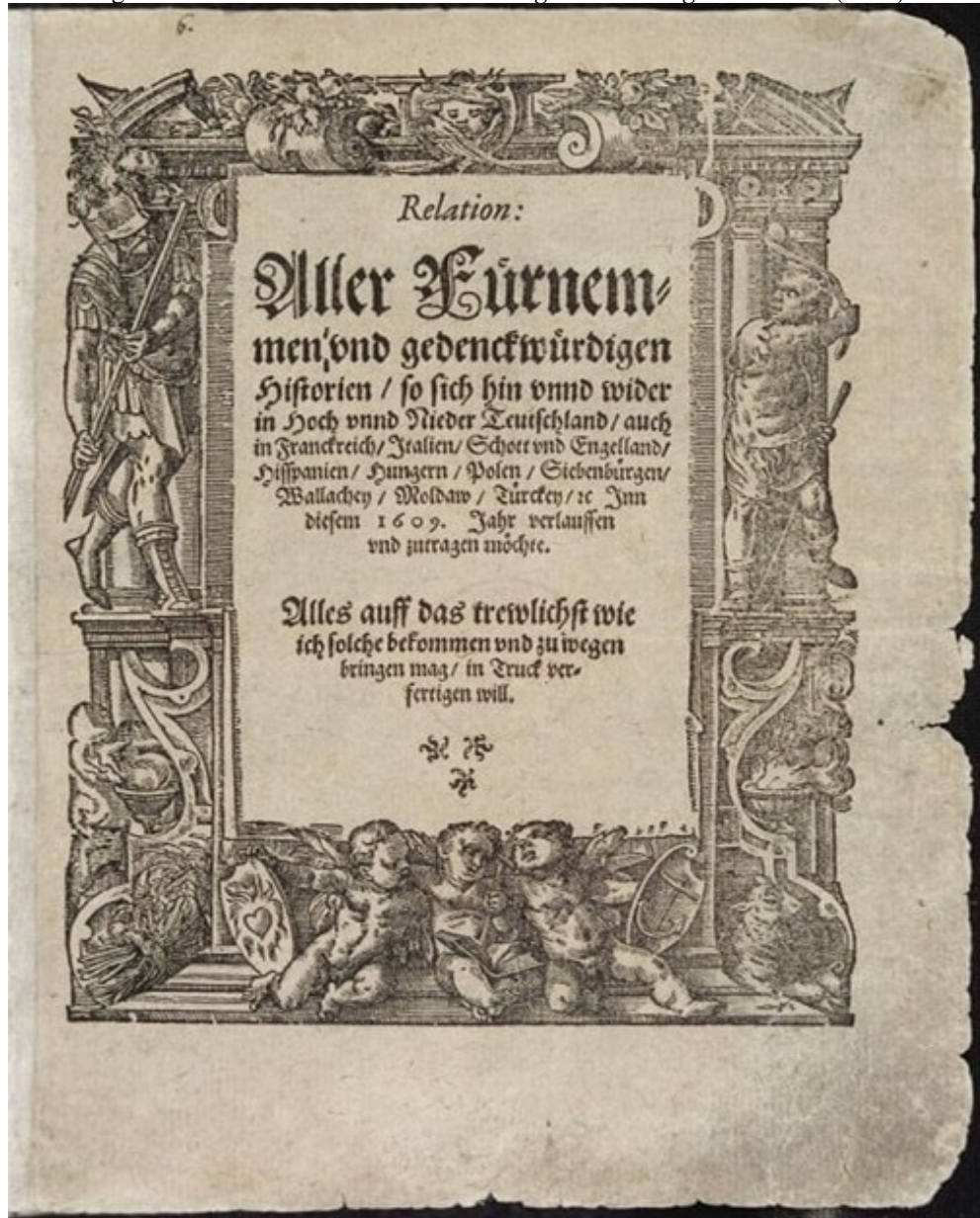
Diante desses aspectos, a intermídia representaria o aspecto inovador das artes, uma vez que não as engessa em compartimentos ou segmentos. Nesse percurso, outros pesquisadores, sucessores de Higgins (2010), chegaram à definição mais aceita atualmente. Para autores como o historiador da arte, Jürgen Müller (2012), a intermedialidade é a interação entre uma ou mais mídias, sejam elas artísticas ou não, que devem ser avaliadas incluindo fatores sociais, tecnológicos e midiáticos.

Apesar de compreendermos a importância desse conceito e dos estudos intermídia, bem como sua contribuição para o estudo das artes, acreditamos que o conceito de multimodalidade contribua mais para o que nos propomos discutir acerca de *O castelo dos destinos cruzados* (1973), por isso, deslocamo-nos da intermedialidade e de seus pensadores para nos aproximarmos de teóricos da multimodalidade: Street (201-), Kress e Thoe Van Leeuwen, Kress (2010), Len Unsworth (2011) e Rojo (2012).

Retomando a menção de Street (201-) que inicia esta seção — a respeito da incorporação da multimodalidade pelos meios tradicionais e modernos —, acreditamos que a falta de qualquer menção à data de início dessa incorporação pode parecer, em um primeiro momento, um equívoco capaz de fazer o leitor crer que esse movimento é contemporâneo a nós, do século XXI. Contudo, existem registros de jornais publicados no século XVII que eram ilustrados, como podemos observar, a seguir. O jornal publicado por Johann Carolus, conhecido como o

primeiro homem a imprimir um jornal no mundo — fato reconhecido pela Associação Mundial de Jornais — foi publicado em alemão, sob o regime do Sacro Império Romano, e é bastante semelhante a um livro com iluminuras.

Figura 4. *Relation: Aller Fürnemmen und gedencwürdigen Historien* (1609)



Fonte: Universitätsbibliothek Heidelberg (2019)

Por não compreendermos o que está exposto verbalmente no jornal supracitado, torna-se mais difícil inferir se a moldura composta de imagens de animais, homens e querubins significa em conjunto com o texto verbal escrito ou se está posto apenas como elemento estético. Em outro jornal, publicado em 1619 por Abraham Verhoeven, sob o nome *Nieuwe Tijdinghen* — título cunhado pelos catalogadores — também não é possível afirmar que texto



e imagem signifiquem em conjunto, contudo, um único elemento nos permite compreender do que se trata.

Figura 5. *Nieuwe Tijdinghen* (1619)



Fonte: EGO (20--); OLDEST (2020)

Mesmo sem compreender o que o texto verbal apresenta, podemos inferir, pela posição da ilustração na página — centralizada e com grande destaque —, que a notícia se trata de uma execução pública ou de um exercício irônico a despeito das execuções públicas, como em uma charge (FIGURA 5). Diante desses dois exemplos, podemos concluir que a relação entre diferentes modalidades de comunicação sempre existiu, contudo, parece que os estudos

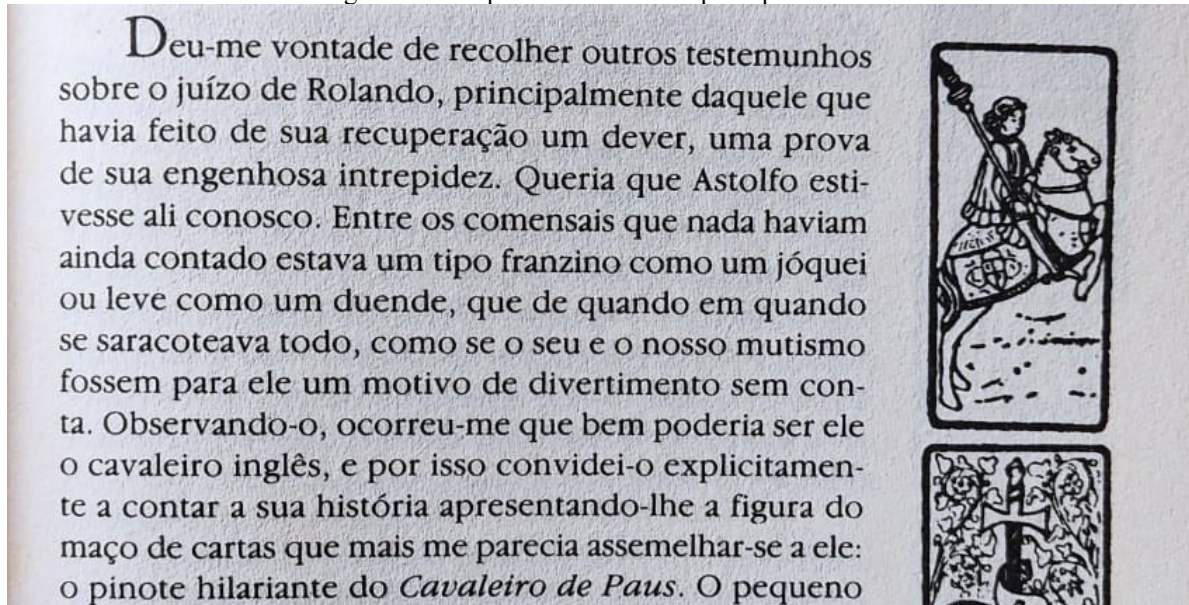
contemporâneos a respeito dos usuários de mídias, principalmente as digitais, fez crescer o interesse por compreender como os diferentes modos de comunicação significam individualmente ou em grupo.

Conforme Street (201-), os usuários contemporâneos transitam entre as diferentes modalidades de comunicação com base em seus interesses pessoais e na experiência de cada um com esses diferentes modos. Logo, os mais auditivos podem se interessar mais por modos mais sonoros, como o rádio, os serviços de *streaming* de música e de *podcasts* ou os vídeos postados em suportes digitais ou apresentados na televisão. Por outro lado, os mais imagéticos, podem buscar informações em vídeos, pôsteres, infográficos, fotografias e colagens. Assim, a fim de produzir e compreender os significados, os usuários precisam se apropriar dos diferentes recursos midiáticos.

Nessa perspectiva, os estudos de multiletramentos, encabeçados no Brasil por Rojo (2012), apontam que para compreender um texto, é preciso compreender dois tipos de multiplicidade presentes na sociedade hodierna. A primeira é a cultural (referente às pessoas), a qual está presente no interior do texto; a segunda é a semiótica (referente aos textos), por meio das quais a população se informa e se comunica. Assim, todo texto é multimodal, pois, por mais que o miolo do livro não contenha modos visuais, sonoros ou gestuais de comunicação, ainda possui capa, contracapa, orelha e diagramação, portanto, está contido no aspecto cultural, o qual é capaz de modificar os significados. Em relação ao aspecto formal (semiótico), dependendo do projeto gráfico, a fonte utilizada para imprimir o texto pode significar em conjunto com o texto verbal. De outra maneira, se analisarmos apenas uma modalidade durante nossa leitura, corremos o risco de fazer uma leitura parcial ou distorcida daquele produto, logo, é importante compreender os efeitos de sentido que a interação entre diferentes modalidades pode produzir no leitor.

Unsworth (2011), professor e pesquisador de letramentos, indica três possibilidades de classificação dessas relações intermodais: 1) coincidência ou concorrência; 2) complementaridade; 3) conexão. Para identificar o primeiro tipo de relação é preciso observar se ocorre equivalência, exposição ou exemplificação. Na Figura 6, o texto verbal e a carta de Tarot escolhida coincidem por equivalência, uma vez que o significado do texto e da imagem são semelhantes e nenhum elemento novo é introduzido pelo texto nem pela imagem.

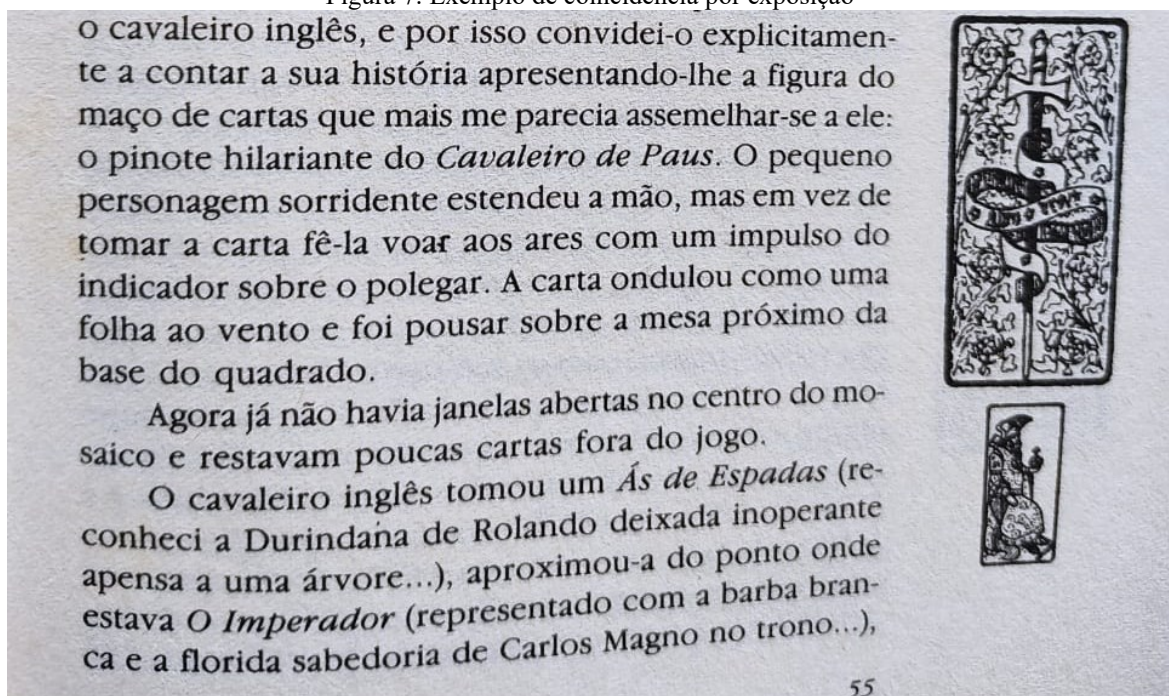
Figura 6. Exemplo de coincidência por equivalência



Fonte: Calvino (1973, p. 55)

O exemplo mais claro de coincidência por equivalência é o da correspondência entre as cartas de Tarot e seus nomes escritos por extenso. No exemplo acima temos o *Cavaleiro de Paus* e seu nome escrito por extenso no texto (primeiro parágrafo, décima quarta linha). Semelhante ao que ocorre nas relações por equivalência, o que ocorre nas relações por exposição é que o significado da imagem e do texto são similares. Contudo, informações adicionais são trazidas por uma das linguagens:

Figura 7. Exemplo de coincidência por exposição



55

Fonte: Calvino (1973, p. 55)

Nesse exemplo (FIGURA 7), de “História de Astolfo na lua”, o conteúdo posto entre parênteses define a que espada o comensal está se referindo ao sacar o *Ás de Espadas*. A espada é a Durindana de Rolando, personagem do épico francês, *A canção de Rolando*, e de *Orlando*<sup>12</sup> *furioso*, do poeta italiano, Ludovico Ariosto. Segundo a Biblioteca Pierre Morgan (s/d), onde está parte da coleção Visconti-Sforza, na carta de Tarot, a espada é cercada por um pergaminho cuja expressão “*a bon droyt*”, algo como *à bon droit*, em francês contemporâneo, significa “com razão para”. Apesar de o narrador não fazer qualquer menção à inscrição, existe uma aproximação com a língua francesa que pode ter permitido a relação entre o *Ás de Espadas* e a Durindana do épico francês.

Figura 8. Ás de Espadas do maço Visconti-Sforza



Fonte: Tarot Visconti-Sforza (c. 1420)

Apenas pela imagem (FIGURA 8) não é possível dizer que a espada é a mesma da história de Rolando. No entanto, ao usar o verbo “reconheci”, o narrador estabelece a relação

<sup>12</sup> Essa é a grafia do nome Rolando em italiano.

de coincidência entre a imagem e o texto contextualizando a cena nas histórias medievais e renascentistas que se inspiraram na personagem de *A canção de Rolando*.

De outra maneira, nas relações de coincidência por exemplificação, quando a imagem ou o texto é mais genérico, cabe à outra linguagem o papel de exemplificar o que é dito ou mostrado. Nesse caso, o uso das cartas de Tarot por Calvino é um ótimo exemplo dessa relação.

Figura 9. Cavaleiro de Copas do maço Visconti-Sforza



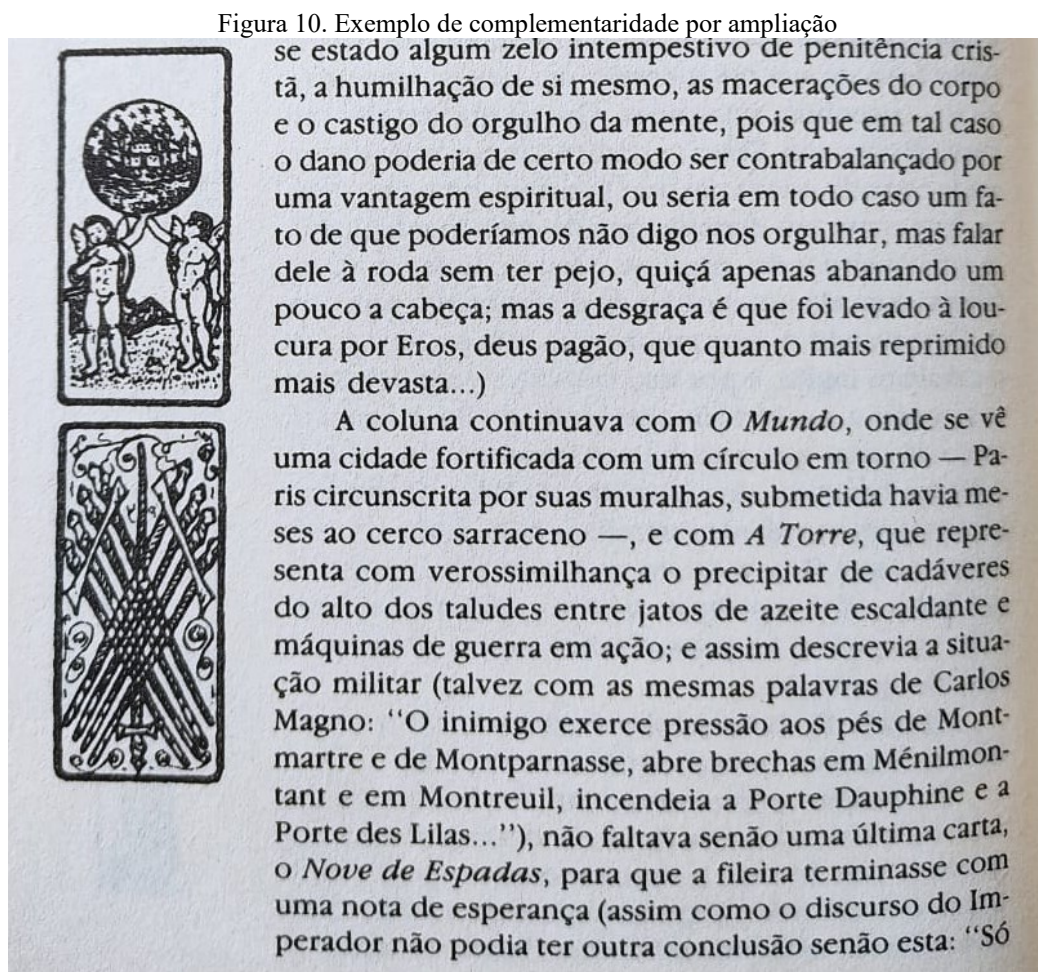
Fonte: *The Metropolitan Museum of Art* (2016)

A Figura 9 mostra uma carta do baralho Visconti-Sforza a qual é apresentada pelo narrador do castelo da seguinte forma:

Apresentando-se a nós sob a figura do *Cavaleiro de Copas* — um jovem rosado e louro que ostenta um manto radiante de bordados em forma de sóis, e apresenta com a mão estendida uma oferenda à maneira dos Reis Magos —, o nosso comensal queria provavelmente informar-nos sua condição de abastança, sua inclinação para o luxo e a prodigalidade, mas igualmente — por mostrar-se a cavalo — um certo espírito de aventura, embora movido — assim julguei observando todos aqueles bordados que iam até a gualdrapa do corcel — mais pelo desejo de ostentação que por uma verdadeira vocação cavaleiresca. (CALVINO, 1973, p. 17)

O narrador de Calvino preenche as lacunas da imagem por meio de seu julgamento do comensal que escolheu a carta do *Cavaleiro de Copas* para contar a sua história. Diferente do que vimos na relação de coincidência por exposição, o texto exemplifica aquilo que está muito genérico na imagem.

Outro tipo de relação apresentado por Unsworth (2011) é o de complementaridade, a qual pode ser identificada pela ampliação ou divergência entre as modalidades. Na ampliação, tanto imagem quanto texto podem ser ampliados pelo outro modo de comunicação.

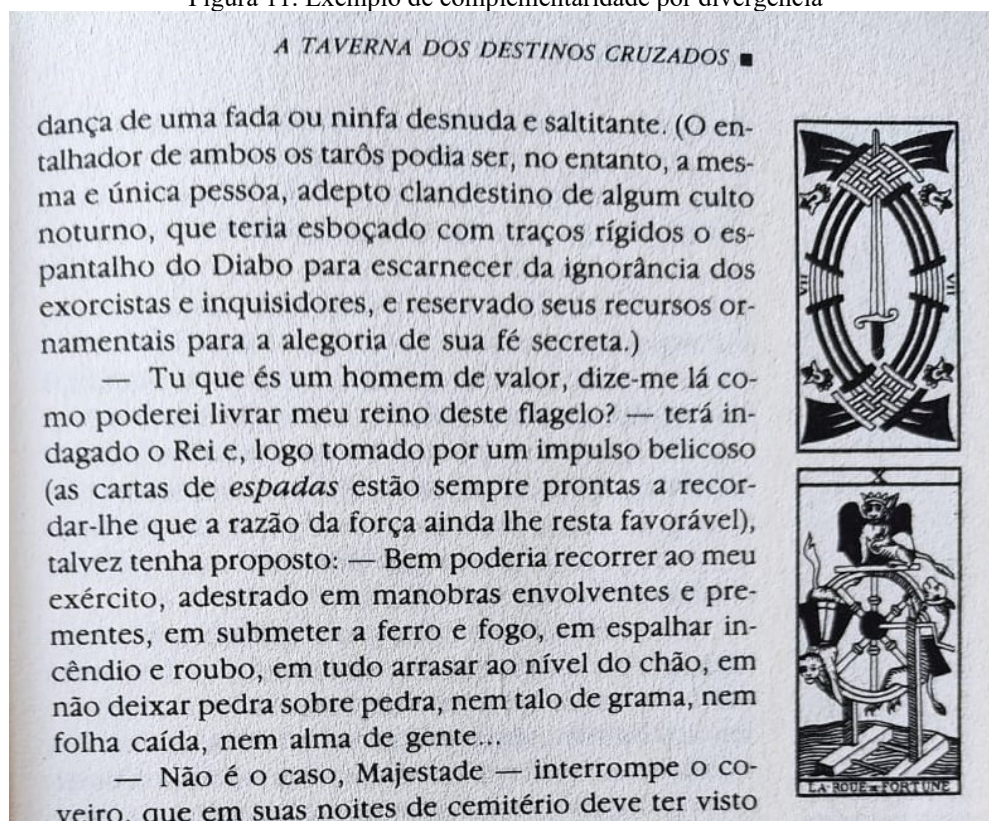


Fonte: Calvino (1973, p. 56)

Na Figura 10, Calvino optou por utilizar a metonímia complementar ampliando o significado da carta *O Mundo*. Nesse caso, o mundo ao qual se refere à carta é Paris, supostamente recém liberta do cerco sarraceno. Para dar ainda mais credibilidade à relação, o narrador do castelo adiciona o que seria uma fala de Carlos Magno ao parágrafo. Desse modo, o texto amplia o significado da imagem.

Por outro lado, a relação de complementaridade por divergência é criada a partir dos diferentes caminhos tomados pela imagem e pelo texto verbal:

Figura 11. Exemplo de complementaridade por divergência



Fonte: Calvino (1973, p. 111)

Ao usar a carta *Sete de Espadas* (FIGURA 9), o narrador omite o numeral e refere-se somente ao naipe da carta — *espadas*. Apesar de as duas não divergirem por completo, o fato de não mencionar o numeral poupa o narrador de explicar de onde vêm tantas espadas. Haveria outras personagens e todas elas estariam armadas? Esse recurso nos parece permitir essa fuga da explicação do uso dessa carta.

Por fim, a última relação multimodal, a conexão, refere-se à relação entre texto verbal e imagem, classificada como conjunção, quando identificamos causalidade, temporalidade ou espacialidade; ou projeção, quando recorremos ao uso de convenções gráficas. A projeção e a conjunção, nesse caso, são bastante utilizadas em histórias em quadrinho para indicar um diálogo ou o pensamento das personagens, bem como a sequência de realização dos fatos.

Sobre essa última relação, caso Calvino tivesse seguido com o plano de adicionar um terceiro texto à obra *O castelo dos destinos cruzados*, é provável que além do repertório iconográfico medieval, teríamos à disposição histórias em quadrinhos para analisar.

Cada uma dessas relações, segundo Unsworth (2011), considera a interconexão existente entre a linguística e o social, aspecto que provocou o surgimento da semiótica social, abordagem trabalhada também por Kress (2010). Para pesquisadores como Unsworth (com base em Halliday e Hasan, 1985) e Kress (*idem*), o sistema linguístico evolui como resultado

das funções de produção de sentido (*meaning-making*) existentes dentro de um sistema social ou cultural no qual são utilizados, considerando tanto as formas artísticas de expressão (pintura, escultura, música e dança) quanto aquelas não classificadas como arte (vestimenta, estruturas familiares e pichações). Todas essas formas fazem parte de uma cultura e do modo como as populações produzem sentidos.

Embora nosso referencial teórico seja oriundo da Educação, especificamente dos estudos da Linguística Aplicada, a qual se preocupa e se debruça sobre essa questão, nossa discussão não se volta diretamente sobre a maneira como o leitor se apropria dos diferentes modos de comunicação. Nosso objetivo, todavia, é articular duas modalidades de comunicação contidos em um mesmo suporte — o livro —, a fim de oferecer uma interpretação possível para esta obra de Calvino: *O castelo dos destinos cruzados*.

Sendo assim, ao aproximarmos a linguagem verbal (canônica) da linguagem do Tarot (vulgar), o leitor é capaz de ampliar a leitura da produção artística para além do verbal, uma vez que o aspecto visual, histórico e social do Tarot torna-se tão relevante quanto o linguístico *per se*. Optamos por adotar a expressão “linguagem do Tarot” por entender que existem diferentes baralhos de Tarot, criados e usados em diferentes épocas e espaços, portanto, os maços não são apenas ilustrações, eles carregam consigo um valor histórico, social e cultural, ainda que não sejam definidos como objetos artísticos canônicos.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, obra póstuma que reúne cinco de seis conferências que Italo Calvino faria na Universidade de Harvard, são discutidas seis virtudes das quais apenas a literatura seria capaz de dar conta: a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade e a consistência. Para Calvino (1990), essas qualidades seriam responsáveis por direcionar tanto o ofício da escrita quanto os gestos impregnados na existência humana, seus vestígios histórico-culturais. Em posse dessas virtudes, propomos pensar a respeito de duas: a visibilidade e a multiplicidade, importantes para compreender a composição de *O castelo dos destinos cruzados*, uma vez que ambas compõem o conceito de multimodalidade de alguma maneira.

De acordo com Calvino (1990, p. 101), existem dois tipos de processos imaginativos. O primeiro “[...] parte da palavra para chegar à imagem visiva e o [outro] parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. Um exemplo dado pelo autor para o primeiro processo é o Cinema. Para que tenhamos um filme diante de nossos olhos, as imagens precisaram, antes de tudo, passar pela palavra, por meio de um roteiro. De outra maneira, na Literatura, antes de encontrar o papel, as palavras ganham forma mentalmente, por meio (ou a partir) de imagens mentais. Assim, diante de uma realidade cada vez mais bombardeada por imagens, Calvino



(1990, p. 109) questiona o futuro da imaginação dos sujeitos: “[...] que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?”.

Outros pensadores que também questionaram o impacto do excesso de imagens na sociedade foram Vilém Flusser, que questionou o futuro da escrita na década de 1980<sup>13</sup>, Byung-Chul Han (2012<sup>14</sup>), Norval Baitello Junior (2014<sup>15</sup>) e Jan Connelly (2011), que, ao discorrer sobre o aspecto pedagógico das construções simbólicas em imagens públicas globais, afirma:

Nós vivemos em uma sociedade que cada vez requer de nós sermos visualmente letrados. Nós somos bombardeados por uma cacofonia de imagens que clamam por nossa interpretação e entendimento. Neste amanhecer digital o alcance e os meios para imagens visuais parecem ilimitados. Além de imagens em livros, revistas e jornais, nós somos apresentados, alguns diriam confrontados de maneira intrusiva, por imagens publicitárias em páginas da internet, em nossas caixas de e-mail e nos outdoors pelos quais passamos. Em cidades altamente industrializadas, edifícios são adornados com imagens em holofotes de luz, em monitores estrategicamente colocados em ônibus e plataformas de trem exigindo nossa atenção enquanto esperamos. De fato, em cada espaço público imaginável, imagens estão cada vez mais sendo apresentadas para nosso consumo.

Quais impactos essas imagens têm em nossas vidas? É inócuo ou insidioso? O enorme investimento feito pelas empresas leva à conclusão de que a publicidade de imagem visual em espaços públicos faz um "trabalho" semiótico social de grande importância social. Argumenta-se que imagens visuais articulam significados e oferecem maneiras de ler nosso mundo. Elas definem nossa comunicação social e cultural. Elas projetam valores e crenças e influenciam inconscientemente as escolhas que fazemos sobre nosso estilo de vida e nosso comportamento político, social e moral. (CONNELLY, 2011, p. 159, *tradução nossa*<sup>16</sup>)

Apesar de discorrer sobre a semiótica social e outros aspectos mais contemporâneos, Connelly (2011) e Calvino (1990) notam o peso das imagens na vida em sociedade. Com tantas imagens armazenadas na rede — e na mente — poucas se destacam ou ganham relevo:

<sup>13</sup> FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

<sup>14</sup> HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

<sup>15</sup> BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura.** São Paulo: Paulus, 2014.

<sup>16</sup> “*We live in a Society that increasingly require us to be visually literate. We are bombarded by a cacophony of images that call for our interpretation and understanding. In this digital dawn the range and medium for visual imagery appear limitless. In addition to images in books, magazines, and newspapers, we are presented, some would say intrusively confronted, with advertising imagery on websites, in our mailboxes and on the billboards we pass. In highly industrialized cities buildings are adorned with laser-beamed imagery, on strategically placed monitors on bus and train platforms these visuals demand our attention as we wait. In fact, in every imaginable public space, images are increasingly being presented for our consumption.*

*What impact does such imagery have on our lives? Is it innocuous or insidious? The enormous investment made by businesses leads to the conclusion that visual image advertising in public spaces does social semiotic ‘work’ of major social significance. It is argued that visual images articulate meanings and offer ways to read our world. They define our social and cultural communication. They project values and beliefs and influence subconsciously the choices we make about lifestyle, politics, and social and moral behaviour.*”

A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associação de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas.

Resta-me esclarecer a parte que nesse golfo fantástico cabe ao imaginário indireto, ou seja, o conjunto de imagens que a cultura nos fornece, seja ela cultura de massa ou outra forma qualquer de tradição. Esta questão suscita de imediato uma outra: que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar “a civilização da imagem”? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. (CALVINO, 1990, p. 109-110)

Sendo assim, Calvino ergue a bandeira da visibilidade para destacar o “perigo” de o ser humano perder uma de suas faculdades mais básicas: a de “[...] pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens*” (CALVINO, 1990, p. 110).

Diante de tal argumento poderíamos questionar o motivo de Calvino ter optado por trabalhar um texto verbo-Tarot, no entanto, este não é o objetivo desta dissertação nem cabe a nós afirmar quais foram as motivações pessoais do autor para elaborar sua obra. Entretanto, entre nossas motivações está o desejo de compreender quais são os caminhos discursivos que permitem a leitura de *O castelo dos destinos cruzados* como uma leitura de aspectos do breve século XX, para usarmos a expressão de Eric Hobsbawm (1994), por meio da transtextualidade e da multimodalidade.

Para compreender essa relação entre o texto verbal escrito e o Tarot, precisamos entender, do ponto de vista cultural, que o Tarot significa sozinho quando apenas uma carta é tirada do maço e significa em relação a outra carta quando está em uma posição específica do jogo — ou da narrativa —, pois ela produz um significado diferente quando é analisada em relação às outras cartas dispostas sobre a mesa. Assim, quando colocadas em associação a um texto verbal que as organiza, identificamos outro modo de significar.

Essa questão vai ao encontro do que afirma Ana Elisa Ribeiro (2018) sobre a relação entre imagens e palavra:

Em uma página, por exemplo, uma imagem pode completar o que faltou a uma palavra dizer; uma palavra pode ajudar a explicar e a entender uma imagem; uma palavra pode desdizer uma imagem, que pode funcionar de maneira irônica, por exemplo; uma imagem pode repetir a informação dada por uma palavra; ou pode contrariar em muito uma palavra; ou a palavra contrariar a imagem. Hegemonia de quem? Uma palavra e

uma imagem podem existir em contraponto ou em sinergia. (RIBEIRO, 2018, p. 66-67)

Em *O castelo dos destinos cruzados* (1973), por exemplo, na primeira parte do livro, encontramos diversos exemplos dessa relação entre texto e Tarot. A primeira relação importante de ser mencionada refere-se ao fato de o narrador nos informar que está em uma Corte, outrora abastada, e todos os comensais ali presentes, emudecidos à mesa, encontram nas cartas de Tarot um modo e um meio de comunicação para contar suas histórias e como chegaram até o castelo ou até a taverna:

Esta última proposição, **deduzimo-la do movimento do braço ao colocar a carta** do *Nove de Paus*, a qual — com seu intrincado de ramos destacando-se de uma rala vegetação de folhas e flores silvestres — recordava-nos o bosque que tínhamos atravessado havia pouco. (Até mesmo, a quem escrutasse a carta com um olhar mais agudo, o segmento vertical que cruza os outros troncos oblíquos sugeria precisamente o traçado da estrada que penetra no fundo da floresta.). (CALVINO, 1973, p. 17-18, *grifo do autor, grifo nosso*)

Como leitores de Calvino, temos em nossas mãos — em livro ou *ebook* — a carta diagramada na margem externa do livro, além do nome da carta de Tarot grafado em *itálico* no texto verbal, a descrição da carta dada pelos narradores, assim como suas interpretações acerca da carta. Durante as descrições e interpretações das cartas, os narradores também analisam os comensais com quem dividem esse momento, inclusive trazendo outra modalidade: a gestual. Ao indicar que deduziu algo com base no “movimento do braço” da outra personagem, o narrador do castelo indica que a linguagem corporal também é importante para a interpretação e contação da história. Somado a isso, temos nossas próprias impressões e interpretações como leitores mais ou menos experientes. Quanto mais associações conseguimos fazer com outros textos, mais intrincado torna-se o bosque que temos diante de nós.

Diante desses aspectos, é interessante lembrarmos de que Calvino integrou o grupo francês *OuLiPo* — *Ouvroir de Littérature Potentielle* [Oficina de Literatura Potencial], criado em 1960 e composto de escritores e matemáticos que propunham libertar a literatura das convenções até então impostas pela tradição, logo, tudo aquilo que é considerado canônico. Essa libertação, segundo os membros do grupo, ocorreria por meio do uso de restrições linguístico-literárias. Em *Les revenentes* (1972), por exemplo, Georges Pérec utiliza apenas palavras com a vogal ‘e’; enquanto em *La disparition* (1969), suprime a mesma letra, sendo essa a vogal mais utilizada na Língua Francesa. Conforme Marcel Bénabou e Jacques Roubaud (ambos membros do *OuLiPo*), ao se dedicar a essa prática, o autor torna-se um “[...] rato que

constrói o próprio labirinto do qual se propõe a sair” (DOSSIÊ, 2001), aspecto que permite aos artistas conceituais trabalharem a partir de restrições autoimpostas (cf. Machado, 2017).

Assim, buscando construir um labirinto, Calvino utiliza o Tarot como máquina narrativa combinatória<sup>17</sup> para criar sua obra. Como leitor de Lekomčeva, Uspensky e Egorov, todos semioticistas, Calvino, ainda que tenha se valido de suas contribuições a respeito do Tarot, vale-se principalmente do entendimento “[...] de que o significado de cada uma das cartas depende do lugar que esta ocupa na sucessão de cartas que a precedem e a seguem” (CALVINO, 1973, p. 152), fator que busca seguir como metodologia. Por meio do exercício imaginativo, Calvino (1990, p. 109) reforça a visibilidade como um “[...] repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”. Cada carta em sua posição abre um leque de possibilidades de interpretação. Isso nos leva a outro conceito abordado por Calvino: o da multiplicidade.

Ao discorrer sobre a citação de Carlo Emilio Gadda (1893-1973) que abre sua palestra, Calvino (2019, p. 123) afirma que o romance contemporâneo deve ser compreendido “[...] como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. Sobre as coisas no mundo, Calvino (2019) destaca, com base em Gian Carlo Roscioni (1927-2012), que para conhecê-las exige-se que sejam denominadas, descritas e localizadas no espaço e no tempo; portanto, para conhecer algo é preciso inseri-lo no real, deformando-o.

Diante dessa perspectiva, Calvino (2019) defende que no século XX, a literatura se impregnou da antiga ambição de representar a multiplicidade de relações, em ação e potência. Essa ambição, segundo o autor, é importante para a disciplina, pois a literatura só poderia viver se se propusesse “[...] a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas potencialidades de realização.” (CALVINO, 2019, p. 129), assim, segundo Calvino (2019, p. 129) seu grande desafio seria o de saber entrelaçar diferentes conhecimentos e signos por meio de uma “[...] visão pluralística e multifacetada do mundo”.

Como votos para o próximo milênio, Calvino (2019, p. 132) afirma que “O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores [...]”, como uma enciclopédia aberta, a qual não deve ter a pretensão de “[...] exaurir o conhecimento do mundo” (CALVINO, 2019, p. 133), mas sim de expandi-lo, deslocando-se do aspecto da totalidade para o da potencialidade, conjuntura e multiplicidade, mais característico e condizente com os

---

<sup>17</sup> Esse conceito foi emprestado da matemática, para saber mais sobre, consulte Uma leitura d’O castelo dos destinos cruzados como texto-máquina, de Otávio Guimarães Tavares, disponível em <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2011v16n1p7>. Acesso em 17 jan. 2021.

acontecimentos e indivíduos do século XX. Com esses elementos em mãos, Calvino organiza os autores da seguinte forma: 1) texto unitário, desenvolve-se como o discurso de uma única voz, contudo, pode ser interpretado em diferentes níveis (exemplo: Alfred Jarry com *L'amour absolu* [O amor absoluto]); 2) texto múltiplice, diversos sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, aspecto que se aproxima do modelo de Mikhail Bakhtin a respeito da polifonia (exemplo: Fiódor Dostoiévski); 3) texto inconcluso, o qual tenta conter tudo e permanece inacabada (exemplo, Gadda); 4) texto não sistemático, organizado por meio de aforismos e relâmpagos punctiformes e descontínuos (exemplo: Paul Valéry). Diante desses exemplos, Calvino afirma:

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. (2019, p. 135)

Nessa toada, os estudos de multimodalidade ajudam a compreender esse deslocamento e a busca por novos meios de significar e comunicar considerando a visibilidade e a exatidão.

Luke (2003), citado por Len Unsworth (2011), afirma que embora os princípios fundamentais de leitura e de escrita não tenham sido alterados, os processos mudaram. De um processamento cognitivo linear, extremamente necessário para ler um texto, fomos para o processamento paralelo de informações multimodais. Quando lemos uma imagem, por exemplo, não há uma convenção sobre onde começar a interpretá-la, pois os olhares captam diferentes detalhes na fotografia ou ilustração (cf. John Berger em *Modos de Ver*). Em *O castelo dos destinos cruzados* é possível que o leitor, após entender minimamente o contexto no qual se encontra, seja levado com curiosidade a explorar as imagens das cartas do Tarot nas margens do livro para então começar a ler o texto verbal, ou vice-versa.

Se pensarmos em mídias diferentes do livro, um exemplo bastante atual do reflexo do deslocamento cognitivo que ocorre com textos multimodais pode ser observado nas páginas de jornais e revistas *online*. Além de textos e fotografias, o leitor encontra vídeos, anúncios, áudios, mapas, ícones e *hiperlinks*. Nada disso é gratuito:

[...] imagens visuais, coisas que (para o novato) são aparentemente automáticas, transparentes e naturais, são na verdade construções simbólicas, como a linguagem a ser aprendida, o sistema de códigos que interpõe um véu ideológico entre nós e o mundo real. Há um elemento de poder para as imagens visuais — há dimensões políticas e éticas a considerar. (MITCHELL, 1998, p. 91 citado por CONNELLY, 2011, p. 160, *tradução nossa*<sup>18</sup>)

<sup>18</sup> “[...] *visual images, things that (to the novice) are apparently automatic, transparent, and natural, are actually symbolic constructions, like a language to be learned, a system of codes that interposes an ideological veil between*

Embora na época em que Italo Calvino escreveu *O castelo dos destinos cruzados* não existisse o espaço *online* que satura e expande essa profusão de modos de comunicação, sabemos que mídias como o rádio e a televisão conquistavam cada vez mais adeptos na Europa, principalmente. Para analisar cada um desses modos de comunicação, ou modalidades, Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2001) propõem que:

É possível elaborar gramáticas detalhadas para cada modo semiótico, relatos detalhados sobre o que pode ser 'dito' com esse modo e como, usando para cada uma das gramáticas tanto quanto possível (tanto quanto a materialidade do modo torna isso plausível) a mesma abordagem e a mesma terminologia. No final desse processo, se tornaria então possível sobrepor essas diferentes gramáticas e ver onde elas se sobrepõem e onde não se sobrepõem, quais áreas são comuns a quais dos modos, e em relação a que aspectos os modos são especializados. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 3, *tradução nossa*<sup>19</sup>)

Para Kress e Van Leeuwen (2001), os textos multimodais produzem sentidos por meio de múltiplas articulações, não somente por meio de uma dupla articulação (signo e significado) como acreditavam os pensadores da Linguística em sua origem. Assim, com base nos estudos da linguística funcional de Michael Halliday, os autores esboçaram quatro estratos da prática do processo de significação: o discurso, o design, a produção e a distribuição. Grosso modo, o discurso refere-se a conhecimentos socialmente construídos a respeito de algum aspecto da realidade, desenvolvidos em contextos sociais específicos conforme os interesses de atores sociais presentes nesses contextos, sejam eles macros (o Leste Europeu) ou micros (um jantar de família). Em seguida, o *design* está entre o conteúdo e a expressão.

De acordo com Kress e Van Leeuwen (2001), os *designs* são usos de recursos semióticos, em todos os modos e combinações de modos semióticos. Além disso, são meios de realizar os discursos no contexto de uma determinada situação comunicativa. A produção, por sua vez, refere-se à organização da expressão, à articulação real do material do evento semiótico ou à produção real de material do artefato semiótico; para que ocorra são necessárias outras habilidades técnicas, manuais e visuais não relacionadas aos modos semióticos, mas sim à mídia semiótica (nesse caso, os meios de execução como o óleo, a tempera no papel, a argila, o filme

---

*us and the real world. There is a power element to visual images — there are both political and ethical dimensions to consider.*”

<sup>19</sup> “It is possible to work out detailed grammars for each and every semiotic mode, detailed accounts of what can be 'said' with that mode and how, using for each of the grammars as much as possible (as much as the materiality of the mode makes that plausible) the same approach and the same terminology. At the end of this process it would then become possible to overlay these different grammars and to see where they overlap and where they do not, which areas are common to which of the modes, and in which respects the modes are specialised.”

em super 8 até às mídias mais abstratas como o discurso — do inglês *speech* e não *discourse* — e a música).

Por fim, a distribuição refere-se ao nível máximo de estratificação da expressão. Um exemplo é a necessidade de musicistas precisarem de técnicos para gravarem suas canções com o propósito de preservá-las ou distribuí-las; ou de escritores que precisam de editores para que suas ideias possam ser reproduzidas e impressas em um livro (ou diagramadas em um *ebook*). Embora a distribuição muitas vezes seja vista como indiferente ao campo semiótico, pois, erroneamente, não agregaria qualquer significado ao texto, sendo responsável apenas pela preservação e distribuição de algum conteúdo, Kress e Van Leeuwen (2001) defendem que, como no caso dos musicistas, por exemplo, cabe aos engenheiros de gravação e mixagem de som alcançarem a excelência — ou seja, a “alta fidelidade” em relação à obra do compositor ou do cantor. Para os autores, qualquer ruído<sup>20</sup> seria capaz de modificar não só a experiência do ouvinte, mas também o significado por trás da letra e da melodia.

Como este não é um estudo linguístico sobre *O castelo dos destinos cruzados*, nos furtaremos ao direito de não entrar na discussão levantada por Kress e Van Leeuwen (2001) sobre o deslocamento da linguagem da gramática para o léxico, rompendo com o que Noam Chomsky havia formulado sobre a possibilidade de as pessoas, a partir de um pequeno conjunto de regras, gerar um número infinito de expressões linguísticas. Para os autores, as pessoas têm à sua disposição um “[...] vasto labirinto de palavras e coleções de palavras, de fragmentos de linguagem, expressões idiomáticas etc.” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 113)

Quanto a essas questões, nos interessamos pelos aspectos sociais que estão por detrás da linguística, uma vez que Calvino mescla em sua obra diferentes épocas, personagens, filosofias, escolas literárias e espaços bastante diversos. Portanto, a teoria apresentada por Kress (2010) em *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication* [Multimodalidade: uma abordagem semiótica social à comunicação contemporânea] servirá como base para a nossa discussão.

Ao iniciar o capítulo apresentando algo que percebeu em seu cotidiano, Kress (2010) nos mostra a importância de unir modos de comunicação diferentes. Em uma placa do supermercado Morrisons (FOTOGRAFIA 1), o texto nomeia aquilo que seria difícil para a imagem mostrar — o nome do supermercado, por exemplo; por sua vez, a imagem mostra

---

<sup>20</sup> A título de curiosidade, ouça a primeira gravação de uma voz humana da qual se tem notícia e você entenderá o posicionamento de Kress e Van Leeuwen a respeito da importância da distribuição para o processo de produção de significado, ainda que pareça algo apenas mercadológico. PRIMEIRA gravação da voz humana registrada, feita em 1860. YouTube — (59 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5HXHGVPZny4>. Acesso em 09 jan. 2020.

aquilo que o texto levaria muito tempo para apresentar (a direção a ser seguida para acessar o estacionamento do supermercado) e as cores (indisponíveis nesta fotografia) destacam o que é mais importante nas duas modalidades — o nome do supermercado e a seta indicativa de direção.

Fotografia 1. Placa de sinalização do supermercado *Morrisons*



Fonte: KRESS (2010, p. 2)

Assim, usar os três modos de comunicação em uma única placa a torna muito mais efetiva em seu objetivo de comunicar, fato realmente benéfico para diversas situações comunicativas, como chamar a atenção de motoristas em um cruzamento importante da cidade. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco — leitor e amigo de Calvino — retoma as conferências do amigo para escrever as próprias. Ao discorrer sobre a virtude da rapidez, a segunda conferência de Calvino, Eco (1994) afirma que:

[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal [...], todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. (ECO, 1994, p. 9)



Em *O castelo dos destinos cruzados*, por exemplo, o uso das cartas de Tarot permite que os narradores de Calvino tenham mais de um modo de comunicação para o qual olhar. Assim, podem se focar nos diálogos e nas inferências construídas a partir das leituras das cartas postas sobre a mesa, pelo texto verbal e pelas lacunas deixadas por ambas as modalidades e entre elas, como vimos nos exemplos de Unsworth. Desse modo, tanto o castelo e a taverna descritos verbalmente por escrito, quanto as ilustrações das cartas de Tarot de Visconti-Sforza e de Marselha ajudam a construir o imaginário a respeito daquelas personagens, cenários e época. No castelo, onde a Corte agora decadente recebe os viajantes, as cartas de Tarot que deram origem ao texto são maiores (quase 20 centímetros de comprimento) com detalhes feitos em ouro para membros da elite milanesa do século XIV; já o baralho da taverna é mais rústico, remetendo a um ambiente de pessoas mais simples e menos abastadas. Esses detalhes não podem ser percebidos ao vê-las impressas no livro, visto que as duas partes seguem o mesmo estilo de diagramação (ilustrações em preto e branco com tamanhos iguais); por isso o leitor, como dissemos no início deste estudo, deve desejar ir atrás do que está implícito em *O castelo dos destinos cruzados* para saber mais sobre essas histórias.

### 3.3 PEQUENO DESVIO DE ROTA: NOTAS SOBRE O TAROT E SUA LINGUAGEM

Antes de seguirmos para a análise da obra, gostaríamos de introduzir algumas informações a respeito do Tarot, tendo em vista que o abordamos como um modo de comunicação, uma linguagem cultural, além de verbo-visual.

Diferente dos jogos de tabuleiro como *Jogo da Vida* ou *Banco Imobiliário*, nos quais os participantes têm uma noção global do que está acontecendo no jogo; em jogos de cartas, muito do jogo está velado, uma vez que cada participante tem em mãos um número específico de cartas; estas, por sua vez, só são compartilhadas com o grupo quando postas sobre a mesa ou trocadas com outro jogador, que passa a saber um pouco mais sobre a estratégia daquele com quem trocou as cartas.

Outro aspecto que diferencia as duas modalidades de jogo refere-se à jogabilidade. Enquanto as peças dos jogos de tabuleiro variam bastante entre si (modelo, objetivo, personagens, tamanhos *etc.*), as peças de um baralho ocidental são sempre as mesmas: cartas. O maço é composto de um número fixo de 40 ou 52 cartas, sempre em números pares, com uma importante recorrência: a presença de quatro Naipes (Espadas, Copas, Ouros e Paus, modificações nominais a depender de sua localização e antiguidade); e, a menos que você esteja jogando *Detetive* com um baralho, não existem personagens além das quatro cartas da Corte

(Rei, Rainha, Cavaleiro, Valete). Sendo assim, cabem às ilustrações contidas nas cartas e aos estilos de jogo do carteadado todas as funções atribuídas às diversas peças dos jogos de tabuleiro.

Historicamente, assim como muitos objetos criados e difundidos há bastante tempo, não é possível rastrear a verdadeira origem ou a data de criação do baralho. Contudo, para alguns estudiosos, o registro mais antigo do qual se tem notícia data de um acontecimento envolvendo dois chineses e o imperador mongol, Kublai Khan (o mesmo que inspirou a história de *Cidades invisíveis* de Calvino). Pesquisadores da Sociedade Internacional de Jogos de Cartas [*International Playing Cards Society* (IPCS)] afirmam que, no século XIII, foram levados ao Khan dois chineses detidos por portarem cartas impressas (chamadas de *p'ai*), assim como as matrizes necessárias para imprimi-las. As cartas eram proibidas pelo Império. Não se sabe o veredicto de Kublai Khan, nem se o baralho chinês é o responsável por influenciar o que conhecemos hoje como baralho ocidental.

Para a IPCS, crê-se que “As cartas devem ter sido inventadas na China, onde o papel foi inventado. Ainda hoje alguns dos baralhos usados na China têm ternos de moedas e cordas de moedas — que os jogadores de *Mahjong* conhecem como círculos e bambus (ou seja, paus)” (*tradução nossa*<sup>21</sup>), o que indica forte a aproximação dos ternos com o que conhecemos como Naipes. Contudo, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020, p. 946), “O Tarô, na verdade, apresenta uma iconografia nitidamente medieval, misturada a símbolos cristãos.”, assim, os dois localizam o Tarô, temporalmente, entre os séculos V e XV.

Independente da origem do Tarot, acredita-se que um possível *Zeitgeist*<sup>22</sup> tenha permitido que diferentes baralhos tenham sido criados, ao mesmo tempo, ao redor do globo; fossem eles de madeira ou de papel, retangulares ou circulares, conforme podemos observar na Figura 12, a seguir.

---

<sup>21</sup> “Cards must have been invented in China, where paper was invented. Even today some of the packs used in China have suits of coins and strings of coins — which Mah Jong players know as circles and bamboos (i.e. sticks)”.

<sup>22</sup> A palavra alemã “*Zeitgeist*” une as palavras *Zeit* (tempo) e *Geist* (espírito) e pode ser traduzida como “espírito da época”. Em suma, isso significa que, em certa época, um conjunto de clima intelectual e cultural do mundo possui determinadas características muito parecidas.

Figura 12. Baralhos chineses, coreanos, persas e indianos (sentido horário começando pelo canto superior esquerdo): baralhos ocidentais (lado direito da figura)



Fonte: COPAG (201-)

À primeira vista notamos mais diferenças do que semelhanças entre os baralhos orientais e os ocidentais, principalmente quando colocamos em evidência o baralho indiano, bastante parecido com fichas de *poker*, tendo em vista o seu formato circular. De outra maneira, ao olharmos para as semelhanças, percebemos entre as cartas chinesas e as ocidentais, além do formato retangular (também presente no baralho persa), a forte presença das cores azul e vermelha, que perduram até hoje. De acordo com Alejandro Jodorowsky e Marianne Costa (2016, p. 109), “Cada cultura, religião, tradição dá sua própria versão do simbolismo das cores. No entanto, existe um fundo comum: o combate (ou a dança) entre a luz e a escuridão gera a cor. A depender do predomínio da luz ou da escuridão, a gama de cores aparece”. Sendo assim, para os autores, ao analisar as cores dos baralhos de Tarot, é preciso relativizar as classificações delas no momento de interpretá-las.

Jodorowsky e Costa (2016, p. 109) defendem que “As cores são sempre ambivalentes: seu significado não pode ser puramente positivo ou negativo”. Embora as cores tenham um papel importante na interpretação das cartas, as três edições de *O castelo dos destinos cruzados* que consultamos contém apenas os contornos das ilustrações e nenhuma cor atrelada a elas. Contudo, Calvino (1973) nos indica quais baralhos está utilizando — Visconti-Sforza (FIGURA 13) e Marselhês — fato que nos ajuda a ir ainda mais longe nessa teia de intertextos, como veremos no próximo capítulo.

Figura 13. Exemplos de cartas do maço Visconti-Sforza



Fonte: TWPC (2019)

Em relação à origem das cartas de Tarot utilizadas por Calvino, encontramos nas cartas do maço Visconti-Sforza diversas semelhanças com o baralho persa (FIGURA 14).

Figura 14. Com exemplos datados do Século XIII, as cartas mamelucas deram origem aos baralhos modernos



Fonte: COPAG (201-)

Adornadas em ouro, com cores que remetem à nobreza, o maço Visconti-Sforza (c. 1460) provavelmente foi inspirado pelo baralho mameluco que teria chegado à Europa como um presente no século XV. Entre as semelhanças, destacamos o tamanho das cartas (25,5 x 9,5 centímetros), pintadas à mão, ornadas com detalhes em ouro, azul e vermelho, lembrando tanto os baralhos chinês e persa quanto o Tarot italiano de Visconti-Sforza. Hoje esse baralho faz parte do acervo do Museu *Topkapi Sarayi*, na Turquia, reforçando o valor cultural do Tarot. Segundo a associação O Mundo dos Jogos de Cartas [*The World of Playing Cards* (WOPC)], com base nos docentes Kamal Abu-Deeb, da Universidade de Londres, e *Sir Michael Dummett*, da Universidade de Oxford:

A história inicial das cartas na Europa Ocidental estava relacionada com a invasão do norte da África, Espanha e Sicília por forças islâmicas durante o Sultanato Mameluco do Egito que terminou em 1517. Isso coincidiu com o Reino Nasrid de Granada na Andaluzia (século XIII-XV), a última fortaleza islâmica na Península Ibérica. A Espanha era o ponto de contato com o mundo árabe, onde ocorriam interações culturais, militares e comerciais. O jogo de cartas tornou-se estabelecido na maioria dos países da Europa Ocidental por volta de 1375, e estava sendo banido pelas autoridades pouco depois, o que sugere sua rápida popularidade.

Para a WOPC, essas cartas são um formidável (e belo) exemplo da influência cultural, técnica e artística que o Islã trouxe ao mundo ocidental. Sobre o seu *design*, assim como podemos observar em portas, janelas, frisos e decorações de lápides islâmicas, a borda de algumas cartas tem a forma de um arco de ferradura. Além disso, os Naipes são Moedas, Copas, Espadas e Paus, sendo cada grupo composto de 13 cartas, sendo dez números (de 1, ou ás, a 10) e mais três cartas simulando a Corte — o Rei, o Tenente e o Segundo Tenente — representada pelas áreas de inscrição azul na parte inferior das cartas. A ausência de figuras humanas nas cartas da Corte (rei, rainha, cavaleiro e valete) ocorre por conta da tradição árabe, de cunho religioso, de evitar a representação figurativa de pessoas (prática conhecida como iconografia). Entretanto, suas representações simbólicas existiam na representação de reis, primeiros vice-reis e segundos vice-reis, como vimos anteriormente. Essa teoria foi validada por Dummett, a partir de estudos e análises concluídos na década de 1970:

As cartas entraram na Europa a partir do império islâmico, onde copas e espadas foram adicionadas como símbolos de naipe, bem como cartas (não figurativas) da corte. Foi na Europa que esses foram substituídos por representações de seres humanos cortês: reis e seus atendentes — cavaleiros (a cavalo) e servos (a pé). Até hoje, maços de cartas italianas não têm rainhas — nem na Espanha, Alemanha e Suíça (entre outros) (citado por IPCS, 1996, s/p, *tradução nossa*<sup>23</sup>).

<sup>23</sup> *Cards entered Europe from the Islamic empire, where cups and swords were added as suit-symbols, as well as (non-figurative) court cards. It was in Europe that these were replaced by representations of courtly human beings:*

Não por coincidência, durante o século XIV, os principais pontos de contatos entre mamelucos e europeus foram Itália e Espanha, fato que se reflete nas cartas criadas nesses dois países (FIGURA 15).

Figura 15. Comparação entre as cartas mamelucas e europeias



Fonte: COPAG (201-)

O *design* das cartas de espada (à esquerda) e de paus (à direita) reforçam a teoria defendida por L. A. Meyer e Dummett sobre a influência sarracena nos baralhos europeus. A disposição das Espadas e dos Paus, todos simbolizando a carta oito de seus respectivos baralhos; o colorido com a forte presença do azul, do amarelo, remetendo ao ouro, e em menor grau, do vermelho, salientam a semelhança entre as estruturas e os símbolos desses maços. Além dessa semelhança física, pesquisas sobre o tipo de jogo praticado pelos mamelucos indicam pontos de convergência com os antigos jogos de cartas europeus, entre eles o Tarot.

Apesar da difusão por diversos países, inicialmente, as cartas foram toleradas e em seguida condenadas. De acordo com De Plancy (2019), em 1332, na Espanha, Alfonso XI as teria proibido por meio de um ordenamento. Quarenta e cinco anos depois, na Basiléia, o frei dominicano Johannes de Rheinfelden escreveu um Tratado sobre a moral e a disciplina da vida humana conhecido como *Ludus cartularum moralisatus* — ou o Significado moral do jogo de cartas) (JÖNSSON, 2005) —, no qual descreve um jogo de cartas similar ao dos mamelucos. Além do Tratado de Johannes e da ordem de Alfonso XI, outros sermões e leis foram outorgados e pregados na Europa contra a prática de jogos de cartas na segunda metade do século XIV: Florença, Paris e Siena (1377); Berna (1379); Barcelona, Nuremberg e Perpignan (1380);

---

*kings and their attendants — knights (on horseback) and footservants. To this day, packs of Italian playing-cards do not have queens — nor do packs in Spain, Germany, and Switzerland (among others). There is evidence that Islamic cards also entered Spain, but it now seems likely that the modern cards which we call Spanish originated in France, ousting the early Arab-influenced designs.*

Zurique e Holanda (1390). Embora essas proibições e sanções tenham sido impostas pela Igreja e pelo Estado, De Plancy (2019, p. 210) afirma que:

Costumava-se dizer que as cartas tinham sido inventadas para divertir Carlos VI em sua loucura; mas [Jean-Baptiste] Alliette, que escreveu sob o nome de Etteilla, garante que a cartomancia — a arte de pôr as cartas — é bem mais antiga. O autor faz remontar essa adivinhação ao jogo dos bastões de Alpha (nome de um grego famoso exilado na Espanha, diz ele); ele acrescenta que essa ciência maravilhosa foi-se aprimorando desde então. Passaram-se a utilizar tabuletas pintadas; e quando Jacquemin Gringonneur ofereceu as cartas ao rei Carlos, o Bem-Amado, ele teve apenas o trabalho de reproduzir em cartões o conhecimento dos mais hábeis adivinhos, que antes era registrado nas tabuinhas. É, porém, lamentável que essa afirmação não esteja apoiada em prova alguma. (DE PLANCY, 2019, p. 210)

Acreditava-se nisso por conta de um mal-entendido envolvendo o registro do contador Charles Poupart, o qual mencionava o pagamento de 56 soldos parisienses “[...] à Jacquemin Gringonneur, pintor, por três jogos de cartas pintadas a ouro e com diversas cores, ornadas com várias divisas para divertimento do referido senhor rei” (*tradução livre*<sup>24</sup>).

Longe de buscar qualquer certeza sobre a criação do baralho, sabemos que, assim como o que acontece a muitos objetos, pouco tempo depois, os maços foram modificados. Novas cartas foram adicionadas ao baralho tradicional de 52 cartas. As 22 novas cartas agiam como triunfos maiores ou permanentes do Tarot (IPCS, 1996). Além dos 22 triunfos, conhecidos hoje como Arcanos maiores, e das 52 cartas tradicionais, parte dos Arcanos menores, quatro rainhas foram adicionadas ao maço, completando a quadrilha com rei, valete e cavaleiro e totalizando as 78 cartas do que conhecemos hoje como Tarot.

De acordo com o IPCS (1996), o uso mais antigo do Tarot para adivinhação foi registrado em Bolonha, na Itália, por volta de 1750, no século XVIII. Os quatro séculos que separam a chegada do baralho à Europa e o seu uso pela cartomancia reforçam que o jogo demorou a ser utilizado com finalidades premonitórias, salientando o desenvolvimento simbólico ao redor das cartas. Entretanto, observa-se que esse conteúdo simbólico, três séculos depois, deixou de *significar* para a geração do século XXI; sendo assim, as imagens dos Arcanos maiores e menores foram substituídas por outras sequências imagéticas, como animais, temas mitológicos, plantas *etc.* Desse modo, para que as cartas de Tarot façam sentido para as novas gerações há que se buscar saber mais sobre esse objeto.

---

<sup>24</sup> “[...] à Jacquemin Gringonneur, Peintre, pour trois jeux de cartes à or, & à diverses coolers, de plusieurs devifes, pour fon ébattement, cinquante-fix fols parifis”. Em *Mémoires de Littérature, tires des registres de l’académie royale des inscriptions et belle-lettres* [...] tome LXXIV.

Além disso, como já dissemos anteriormente, é preciso considerar a posição que cada carta ocupa na história contada por aquele jogo. Nesse sentido, ao discorrer sobre os dois modos de agrupar as cartas de Tarot — sete ternários (7x3) ou três setenários (3x7), excluindo a figura do *Louco*, uma vez que a carta não é numerada e atua como um coringa —, Chevalier e Gheerbrant afirmam, com base em Wirt, que:

Uma mesma carta pode [...] ser interpretada como espírito e alma, ou como alma e corpo, segundo o lugar que ocupa no conjunto escolhido e segundo os níveis de análise. Por exemplo, a Imperatriz é corpo no primeiro conjunto de ternário, espírito no primeiro conjunto setenários; as relações se alteram no interior dos diferentes conjuntos. Todas as chaves da interpretação chegam a diferentes aspectos de uma mesma carta. Nenhuma delas possui um sentido absoluto e definitivo. É sempre um sistema móvel de relações que exige a maior flexibilidade de interpretação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 947)

Sendo assim, fica claro que, embora tentemos organizar e interpretar o Tarot de acordo com algo lógico, ele “[...] não se submete inteiramente a nenhuma tentativa de sistematização: há sempre alguma coisa que nos escapa.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 950). Portanto, para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 950), “[...] as combinações são infinitas e as interpretações exigem uma educação da imaginação que só se adquire com longa prática e uma grande reserva de julgamento.” Tendo isso em mente, nos aproximamos do entendimento da língua como um conjunto de signos cujos valores podem ou não serem partilhados por uma comunidade de falantes. A possibilidade de um grupo atribuir os mesmos valores para cada carta torna possível nossa compreensão do Tarot como um modo de comunicação e como uma linguagem verbo-viso-cultural, uma vez que esses três elementos — verbal, visual e cultural — são essenciais para a interpretação das cartas.

Diante desses aspectos, nosso próximo passo é interpretar *O castelo dos destinos cruzados* (1973) partindo das discussões teóricas que elaboramos até aqui, primeiro a partir do texto verbal e depois a partir do Tarot.



#### 4 SE UM VIAJANTE SAI DE UM BOSQUE...

Diante do desejo de conhecer mais a fundo a obra enciclopédica de Calvino, começamos a análise de *O castelo dos destinos cruzados* a partir das molduras (AUERBACH, 2013) que iniciam cada uma das partes, os capítulos “Castelo” e “Taverna”, respectivamente, e o fazemos de maneira comparativa. Ambos as seções são marcadas pela ausência pictórica do Tarot e pela citação aos naipes do baralho. Como veremos, apenas “Taverna” marca editorialmente os naipes, por meio do uso de itálico. Em seguida, analisamos outros dois capítulos: “História do alquimista que vendeu a alma” e sua relação com a lenda de Fausto; e “Três histórias de loucura e destruição”, e sua relação com as peças de William Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear*). Todas essas análises serão conduzidas pelas teorias trabalhadas nesta dissertação, assim totalizando quatro capítulos analisados.

##### 4.1 QUANTAS HISTÓRIAS CABERIAM EM UM CASTELO?

“Castelo” e “Taverna” têm como denominador comum o fato de não possuírem marcas do Tarot em seus respectivos capítulos; e apesar de não contarmos com a linguagem verbo-visual do Tarot para interpretar essas seções, a linguagem verbal adotada em cada um deles é bastante distinta e rica. Esse aspecto nos ajuda a identificar diferentes narradores ou ainda diferentes alegorias para cada um dos lugares escolhidos por Calvino para situar suas narrativas.

Se considerarmos as diferentes pessoas utilizadas nos capítulos, bem como os diferentes tempos verbais, é possível identificar a presença de dois narradores diferentes, conforme o quadro comparativo a seguir:

Quadro 5. Comparação entre os narradores do castelo e da taverna

	Castelo	Taverna
Pessoa	1ª do singular	1ª do plural
Tempo	Pretérito perfeito	Presente
Modo	Indicativo	Indicativo
Exemplo	<i>Subi</i> a escadaria	<i>Vamos</i> entrar

Fonte: elaborado pela autora (2021)

O narrador-do-castelo, ao utilizar o verbo “subir” conjugado na primeira pessoa do singular, no pretérito perfeito do indicativo, indica que essa ação ocorreu em um determinado

momento do passado. De outra maneira, o narrador-da-taverna, ao usar o verbo “ir” conjugado na primeira pessoa do plural, no presente do indicativo, pode nos levar a duas direções. A primeira é a de estar falando sobre uma ação que ocorre no exato momento em que se narra a ação; nesse caso, ao dizer “Vamos sair fora dessa escuridão, ou melhor, entremos” (CALVINO, 1973, p. 75), simultaneamente ao ato de contar, o narrador-da-taverna age entrando na taverna. Inclusive parece nos convidar a fazer o mesmo, a olhar com ele as coisas e o ambiente que ele vê. Outra leitura permitida pelo uso do presente do indicativo é a de que a ação ocorrerá em breve. Embora o verbo “ir” conjugado possa parecer uma indicação de que em breve aqueles a quem o narrador-da-taverna fala sairão da escuridão onde se encontram, outros verbos nesse capítulo indicam que ele está falando sobre o momento da ação:

Há *paus*, ramos retesos, troncos, folhas, como a princípio havia lá fora, *espadas* que desfecham sobre nós golpes cortantes, do meio das folhagens, as emboscadas na escuridão onde estávamos perdidos, mas por sorte no fim tínhamos visto uma luz, uma porta, há *ouros* que brilham, e *copas*, essas mesas de banquete com cálices e pratos, tigelas cheias de sopa fumegante, jarros de vinho, estamos a salvo mas ainda meio mortos pelo medo [...]. (CALVINO, 1973, p. 75)

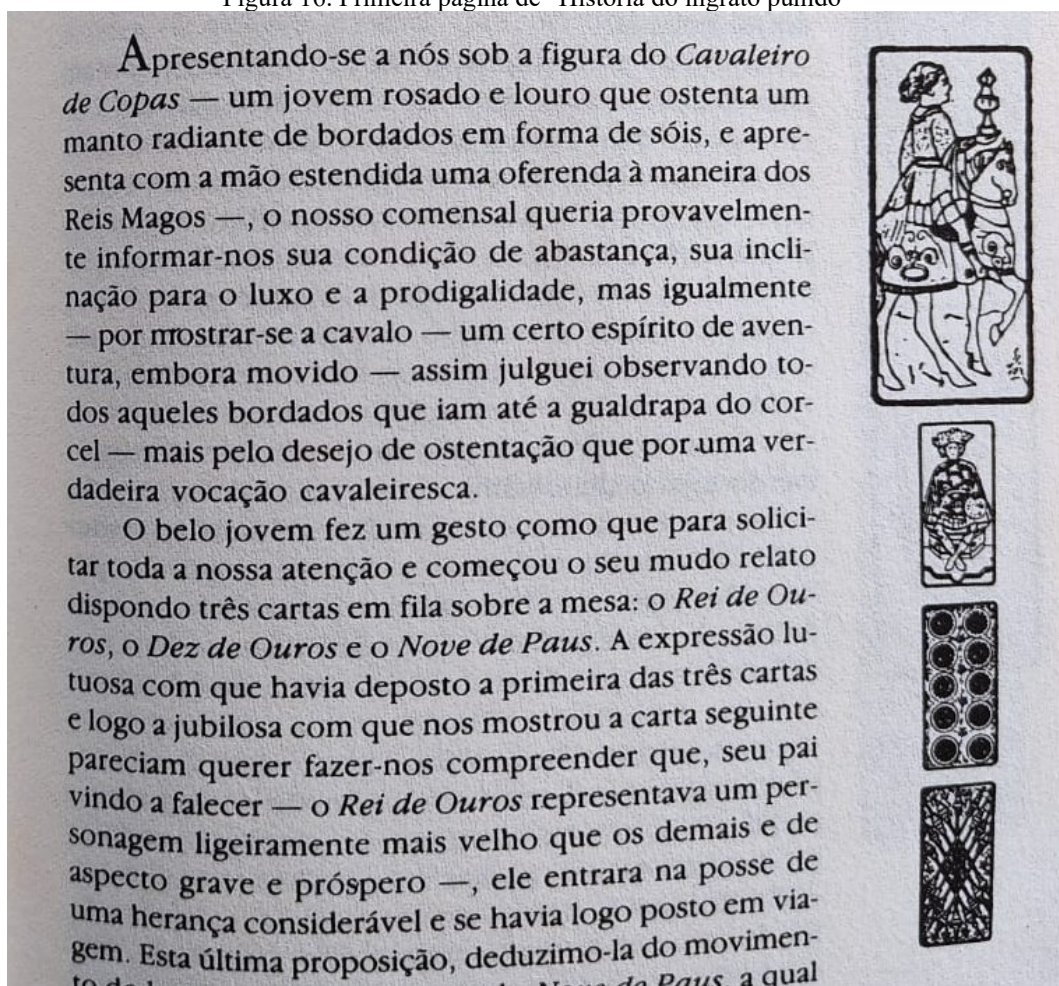
Nesse trecho notamos que em algum momento do passado aqueles indivíduos de quem o narrador-da-taverna fala vagamente estavam perdidos e agora se encontram a salvo, ainda que apavorados. Como não temos outros indícios que nos ajudem a determinar essa linha temporal e o uso de advérbios como “lá” e “aqui” — duas palavras com função dêitica — indicam que existe de fato um dentro (a taverna) e um fora (que não sabemos indicar onde é), podemos inferir que algo os levou a se proteger na taverna. Algo semelhante ocorre no castelo, que também abriga pessoas

Uma interpretação possível é a de consciente *versus* inconsciente. Essa leitura é permitida pelo uso de imagens verbais na construção das descrições dos espaços: “*Subi* uma escadaria; achei-me numa *sala alta e espaçosa*: muitas pessoas [...] estavam sentadas em torno a uma mesa posta, *iluminada por vários candelabros*.” (CALVINO, 1973, p. 11, *grifos nossos*), que indicam, metaforicamente, a subida ao consciente. Por outro lado, na taverna, apesar de não haver a descrição da descida ao inconsciente como seria esperado, o narrador da taverna descreve um espaço mal iluminado e cheio de fumaça, logo, o oposto do que observamos em “Castelo”: “Vamos sair fora dessa escuridão, ou melhor, entremos, lá fora é que está escuro, aqui ainda se vê alguma coisa apesar da fumaça, pois *a luz das velas é fumarenta*, mas pelo menos se vêem os tons [...]” (CALVINO, 1973, p. 75, *grifo nosso*). Embora o narrador-da-taverna diga que o lado de fora parece mais escuro que o lado de dentro, ele ainda encontra

dificuldades para ver pois o ambiente é parcamente iluminado pelas velas cheias de fumaça. Essa informação é importante uma vez que demonstra que cada narrador está sujeito a ler as cartas dispostas sobre a mesa de uma maneira mais ou menos afetada — taverna e castelo, respectivamente.

Outra chave de interpretação, pautada na ausência do Tarô nesses capítulos, é a de que *O castelo dos destinos cruzados* se constrói por meio de relações multimodais que refletem no Tarô o principal meio de comunicação das personagens. A partir da ausência de marcas textuais e imagéticas, observamos a importância da editoração para a construção de sentidos. Nas seções seguintes ao “Castelo” e à “Taverna”, os nomes das cartas são marcados em itálicos, enquanto, às margens de cada página onde são mencionados esses nomes, reproduções em preto e branco são adicionadas às colunas exteriores da diagramação, estabelecendo a relação entre texto e imagem (seja por coincidência, complementaridade e conexão), como vimos no capítulo anterior. E quem estabelece o peso dessa relação é o narrador, o qual pode, a partir de sua interpretação, equivaler, divergir, ampliar ou projetar a carta.

Figura 16. Primeira página de “História do ingrato punido”



Na Figura 16, por exemplo, ao falar sobre a história do *Cavaleiro de Copas*, o narrador faz inferências não só a partir do que vê nas cartas que esse comensal coloca sobre a mesa, mas também sobre os movimentos do *Cavaleiro* ao baixá-la. Desse modo, a editoração do livro reforça nossa hipótese de uso do Tarô como forma de comunicação utilizada pelos comensais do Castelo e da Taverna, substituindo a comunicação oral que lhes falta naquele momento. É interessante destacar que, em nenhum momento, o narrador-do-castelo ou da-taverna questionam o porquê de estarem todos mudos. Embora frustrados, todos parecem aceitar essa nova condição e recorrem ao Tarô por sugestão do castelão que coloca o maço sobre a mesa para se comunicar uns com os outros — ou melhor, contar aos outros suas histórias:

Terminada a ceia num mutismo que os rumores da mastigação e o estalidos de sorver o vinho não tornavam mais afável, continuamos ali sentados a olhar uns para os outros com a frustração de não podermos trocar entre nós as muitas experiências que cada um teria a comunicar. A esse ponto, sobre a mesa recém-tirada, aquele que parecia ser o castelão pousou um maço de cartas. (...) Começamos a espalhar as cartas sobre a mesa, descobertas, como para aprender a reconhecê-las e dar-lhes o devido valor nos jogos, ou o verdadeiro significado na leitura do destino. (CALVINO, 1973, p. 13)

Por outro lado, o discurso do narrador-da-taverna parece nos indicar que algo de muito terrível lhes acometeu. Emudecidos, todos querem contar suas aventuras, mas não sabem como fazê-lo; notam que perderam a voz e sentem medo:

Há *paus*, ramos retesos, troncos, folhas, como a princípio havia lá fora, *espadas* que desfecham sobre nós golpes cortantes, do meio das folhagens, as emboscadas na escuridão onde estávamos perdidos, mas por sorte no fim tínhamos visto uma luz, uma porta, há *ouros* que brilham, e *copas*, essas mesas de banquete com cálices e pratos, tigelas cheias de sopa fumegante, jarros de vinho, 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 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 nas tigelas, o destapar dos frascos, o tamborilar dos talheres, o mastigar, o arrotar, faço gestos para dizer que perdi o uso da palavra, também os demais estão fazendo os mesmos gestos, estão mudos, perdemos todos 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 me apavoro. (CALVINO, 1973, p. 75-76, *grifos do autor*)

Diferente do que observamos no “Castelo”, onde não há menções gráficas nem verbais aos elementos do Tarô, na “Taverna”, há referências aos naipes utilizados nos baralhos de Tarô (*paus*, *espadas*, *ouros*, *copas*), grafados em itálico, assim como ao modelo do maço: “[...] daqueles mais comuns, dos marseheses, como o chamam [...]” (CALVINO, 1973, p. 76).

Isso posto, para compreender o que está sendo compartilhado por cada um dos integrantes, cabe às personagens de *O castelo dos destinos cruzados* conhecer a linguagem verbo-viso-cultural do Tarô — uma vez que os maços estão substituindo a comunicação oral nas duas partes da obra. A respeito de conhecer essa linguagem, o narrador-do-castelo afirma que todos devem atribuir os devidos valores às cartas de Tarô, seja para que o jogo ou a leitura do destino aconteça.

Transportando essa questão para o campo da Linguística temos que, de acordo com os primeiros estudos linguísticos, os signos linguísticos eram reconhecidos por meio de uma convenção, cujo processo inconsciente faz com que os usuários de uma língua atribuam pesos diferentes a eles — é por esse motivo que não existem sinônimos perfeitos. Sendo assim, na língua, nada tem valor em si mesmo; para serem reconhecidos e valorizados, os signos precisam fazer parte de um sistema, uma vez que atuam não por seu valor intrínseco, mas por sua posição relativa.

Longe de querermos fazer qualquer estudo pautado na Linguística, ressaltamos apenas sua importância para o entendimento do que estamos discutindo nessa pesquisa. Assim como ocorre com os signos linguísticos sobre os quais Ferdinand de Saussure (2006) ensinou a respeito de suas posições relativas, algo semelhante ocorre com o Tarot, como veremos ao longo da interpretação dessa linguagem nas histórias. Por ora, basta saber que essa posição relativa é importante para o entendimento do Tarot.

Retomando os capítulos “Castelo” e “Taverna”, cabe destacar que a linguagem verbal parece ser utilizada para preencher as lacunas deixadas pelas imagens, uma vez que são os narradores que as preenchem, interpretam e traduzem para o leitor por meio da descrição do que veem e de suposições que fazem a partir da interpretação do Tarot:

Um dos comensais tirou para si as cartas esparsas, deixando vazia uma larga parte da mesa; mas não as reuniu em maço nem as embaralhou; tomou uma carta e colocou-a diante de si. Todos notamos a semelhança entre sua fisionomia e a figura da carta, e pareceu-nos compreender que ele queria dizer “eu” e que se dispunha a contar a sua história. (CALVINO, 1973, p. 14)

Nessa citação, o narrador-do-castelo afirma reconhecer, na carta escolhida pelo comensal, identificado apenas como o ingrato-punido, traços semelhantes a de seu interlocutor. Contudo, como leitores, só saberemos a carta escolhida ao chegar no segundo capítulo. Desse modo, o narrador é responsável por descrever tudo o que vê (e como vê) nas cartas e nos gestos dos comensais. Nesse sentido, de acordo com Arrigucci Jr. (1998), os fatos da história são organizados a fim de dar forma ao discurso, logo, o discurso é resultado da manipulação dos

fatos, ou seja uma forma de interpretação. Segundo o autor, em toda narrativa ficcional existe certo grau de artificialidade e de arbitrariedade.

Sendo assim, tal qual cada comensal organiza seu discurso a partir de seu conhecimento de mundo, dispondo cada carta sobre a mesa a seu modo, elaborando de um modo supostamente cronológico os fatos por meio desses signos imagéticos (Tarot), os narradores as reorganizam de acordo com suas interpretações dessa organização. Portanto, é importante lembrar que ambos os narradores são intérpretes do Tarot, mediadores das histórias contadas pelos comensais que se encontram emudecidos, contando a nós, leitores, o que pensam ter ocorrido uns com os outros. Desse modo, os narradores de Calvino são tanto protagonistas — compreendidos por Arrigucci Jr. (1998, p. 18) como uma “[...] espécie de testemunha de si mesmo que a todo momento pode estar falseando o que narra [...]” — quanto testemunhas, pois “[...] trata-se de alguém que tem conhecimento da história, participa até certo ponto dela, mas não é exatamente o centro da história [...]” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 18).

Esse aspecto reforça nossa hipótese de simulacro do papel do leitor e do escritor, pois o leitor é aquele que testemunha os fatos narrados enquanto o escritor é quem pode estar falseando o que narra. Veremos em outras histórias como isso se desenlaça e quais são as contribuições de cada uma delas pra teia narrativa de Calvino.

#### 4.2 EU VENDERIA MINH’ALMA?

Em “História do alquimista que vendeu a alma”, encontramos, além do texto verbal, as figuras que, segundo Calvino (1973), evocam mnemonicamente as miniaturas reproduzidas pela editora Franco Maria Ricci, responsável pela publicação do Tarot Visconti-Sforza. Como em um jogo de palavras cruzadas, o autor organiza as cartas de modo que se conectem ou cruzem, ainda que as histórias e as personagens não se cruzem nas narrativas *per se*.

Figura 17. Cruzamento das histórias do ingrato punido e do alquimista que vendeu a alma



Fonte: Calvino (1973, p.59)

Na Figura 17, observamos que o segundo comensal, o qual escolhe a carta de *Rei de Copas* (à direita) para representá-lo, identifica na história do ingrato punido — construída na vertical, de cima para baixo — duas cartas importantes para sua própria narrativa: *Ás de Copas* e *A Papisa*. Em “História do alquimista que vendeu a alma”, no entanto, as duas cartas ganham outro significado, visto que às duas se somam o *Rei de Copas* (à direita) e *Oito de Paus* (à esquerda), conforme podemos observar na Figura 18, a seguir.

Figura 18. “História do alquimista que vendeu a alma”



Nota: a história é contada no sentido horário a começar pela carta à direita, o *Rei de Copas*, terminando com *A Temperança*, à sua esquerda.

Como vimos no Capítulo 3, assim como ocorre com a linguagem verbal, a linguagem verbo-viso-cultural do Tarot funciona a partir da relação de uma carta com a outra, bem como o enredo, o qual é construído a partir do princípio de causalidade, demonstrando que a regra da narrativa é a da sequência necessária (ARRIGUCCI JUNIOR, 1998). Ao cruzar as narrativas dispostas sobre a mesa, Calvino (1973) explicita a polissemia das ilustrações, que a cada nova composição ganha diferentes contornos:

O quadrado agora se encontra inteiramente recoberto de cartas de tarô e de histórias. As cartas do maço estão todas à mostra sobre a mesa. 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, que 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, de modo que as histórias contadas da esquerda para a direita ou de cima para baixo, e vice-versa, tendo-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 cardeais. (CALVINO, 1973, p. 63)

Por meio de um exercício metalinguístico, como demonstrado no trecho extraído de “Todas as outras histórias”, Calvino (1973) demonstra o valor polissêmico das cartas, as quais, posicionadas de maneiras diferentes, são ressignificadas.

De acordo com o escritor italiano, seu objetivo foi organizar as cartas a fim de que “[...] se apresentassem como cenas sucessivas de um conto pictórico” (CALVINO, 1973, p. 153), tendo em vista que os maços de Tarot preservam a integridade das figuras, as quais lhe permitiram “[...] narrar uma história por meio de figuras variadamente interpretáveis” (CALVINO, 1973, p. 152). Por conta desses aspectos, em “História do alquimista que vendeu a alma”, o *As de Copas* se converte em Fonte da Vida — ou na pedra filosofal, objeto de desejo de tantos alquimistas do século XVI —, enquanto *A Papisa* torna-se a feiticeira responsável por dizer ao *Rei de Copas* que ele será “[...] o homem mais poderoso do mundo” (CALVINO, 1973, p. 28). Essas leituras são permitidas porque Calvino faz uso da multimodalidade para potencializar a narrativa verbal e construir seus “quadrados mágicos<sup>25</sup>” (CALVINO, 1973, p. 154).

Nessa perspectiva, o uso de outro modo de comunicação torna a interpretação feita pelo narrador-do-castelo crível. Além disso, sua leitura é corroborada pelas duas cartas que se seguem na narrativa: *O Imperador* e *O Mago*. À primeira não são adicionados elementos verbais que a complementem, porém, a fala: “— Tu serás o homem mais poderoso do mundo”, indica que a carta está sendo utilizada em seu sentido corrente, visto que imperadores são vistos como figuras de poder, ainda que não existam no mundo todo, nem o dominem por completo.

Por outro lado, ao trazer o Arcano Número Um, o narrador-do-castelo faz juízo de valor ao evitar dizer se aquele é de fato um mago ou um charlatão.

Não era de se espantar que o nosso alquimista sentisse a cabeça virada e começasse a esperar cada dia uma alteração extraordinária no curso de sua vida. Esse evento devia assinalar-se na carta seguinte: e veio o enigmático Arcano Número Um, dito *O Mago*, no qual há que se reconhecer a figura de um mago ou charlatão entregue às suas práticas. (CALVINO, 1973, p. 29)

Ao tornar *O Mago* ambíguo, Calvino amplia o significado da imagem, dando outros contornos e inserindo críticas, quem sabe, àqueles que vendem o sucesso financeiro de maneira fácil e rápida. Segundo o narrador-do-castelo, para a personagem, *Rei de Copas*, estava diante de si, de fato, um mago, o qual seria capaz de criar aquilo que ele deseja.

---

<sup>25</sup> A título de curiosidade, confira o verbete “Quadrado mágico”, no Dicionário de Símbolos, de Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 832), o qual remonta ao início da ciência.



Portanto, o nosso herói, erguendo os olhos da mesa, vira um mago sentado à sua frente a manipular seus alambiques e retortas.

— Quem sois? Que fazeis aqui?

— Observa o que faço — teria dito o mago, indicando-lhe uma ampola de vidro num forninho.

O olhar deslumbrado com que o nosso comensal depositou sobre a mesa um *Sete de Ouros* não deixava dúvidas quanto ao que tinha visto: o esplendor de todas as pedrarias do Oriente espalhadas diante de si.

— Podeis dar-me o segredo do ouro? — teria perguntado ao charlatão. A carta seguinte era um *Dois de Ouros*, signo de troca — ocorreu-me pensar —, de uma compra e venda, uma permuta. (CALVINO, 1973, p. 29)

Nesse momento, notamos o resgate do termo *charlatão* para se referir ao Arcano Número Um. Esse aspecto nos revela mais coisas sobre o narrador-do-castelo do que sobre a personagem que conta sua história por meio do Tarot. Em diversos momentos observamos movimentos de projeção do narrador-do-castelo nas outras personagens. Por exemplo, depois de supor que o diálogo trocado entre *Rei de Copas* e *O Mago* caminhava para uma permuta, o narrador-do-castelo nos conta que a resposta que todos previam era a mesma, de que o protagonista teria que dar sua alma em troca daquele segredo:

A resposta que todos prevíamos era: “A alma!”, mas só nos asseguramos disso quando o narrador descobriu a nova carta (e ele hesitou um momento antes de fazê-lo, começando a dispor uma outra fileira em sentido contrário), e essa carta foi *O Diabo*, ou seja, ele havia reconhecido no charlatão o velho príncipe da mescla e de toda ambigüidade — assim como nós agora reconhecíamos em nosso comensal o doutor Fausto.

— A alma! — havia, pois, respondido Mefistófeles: um conceito que não se pode representar senão pela figura de Psique; essa jovem cuja luz aclara as trevas, tal como a vemos no arcano *A Estrela*. (CALVINO, 1973, p. 28-29)

Como vemos no trecho acima, Calvino (1973) deixa claro o intertexto com os alquimistas e com a lenda do médico alemão, Johann Faust (século XVI), pois cita diretamente o nome de Fausto bem como o de Mefistófeles. Desse modo, podemos dizer que assim como os alquimistas manipulavam pedras, ervas e outros elementos, o narrador-do-castelo manipula os segredos da tradição literária.

Além de médico, Fausto era versado em diferentes campos da Ciência — de acordo com nossos conhecimentos atuais acerca dessa disciplina — e por isso se tornou famoso e rico. Muitos atribuíram seu sucesso, assim como de outros de sua época — Galileu Galilei e Nostradamus para citar apenas dois —, ao pacto que teria feito com o Diabo, por conta do imaginário à época. Desde então sua história reverbera como símbolo cultural da modernidade e da busca incansável do ser humano por respostas, principalmente sobre o sentido da vida. Em entrevista para a TV da Universidade do Estado de São Paulo (UNIVESP TV) a professora Eloá

Heise, da Universidade de São Paulo (USP), afirma que Fausto representa o homem colocando em xeque a criação divina (LITERATURA, s/d).

Segundo Heise (2010), Fausto representa a ânsia desmesurada pelo conhecimento, bem como um exemplo negativo para os cristãos. Por conta desses fatores, a primeira obra a trabalhar a figura de Fausto o transforma em uma lenda fácil de ser contada e recontada, em forma de almanaque, capaz de capturar e demonstrar as admoestações de um homem medieval a fim de assustar outros que buscassem mais conhecimento:

O Doutor Fausto tinha uma cabeça ágil e sagaz, além de talento e propensão para os estudos e assim, ao ser examinado pelos retores, juntamente com outros dezesseis candidatos ao grau de *magister* [mestre], saiu-se tão bem que superou e venceu a todos os outros quando se tratou de responder a perguntas e questionamentos, bem como na demonstração de habilidades. Depois de haver estudado suficientemente as disciplinas que lhe cabiam, ele tornou-se *Doctor Theologiae* [Doutor em Teologia]. Não obstante, sua cabeça era também, ao mesmo tempo, tola, insensata e soberba, e por isso sempre o chamaram “o especulador”. Procurando más companhias, escondeu as Sagradas Escrituras atrás da porta ou embaixo do banco e viveu uma vida perversa e ímpia, de que esta *História* dá notícia detalhada. Mas, como diz um provérbio verdadeiro: quem quer ir para o Diabo, não se deixa deter nem impedir.

Assim, logo o Doutor Fausto encontrou gente da sua igualha, que se ocupava com fórmulas caldeias, persas, árabes, gregas, *figuris, characteribus, coniurationibus, incantationibus* [figuras, caracteres, formas de conjuração e de encantamento], ou que nome quer que se dê às formas de conjuração e de magia. Todas essas fórmulas não passavam de *dadaniae artes, nigromantiae carmina, veneficium, vaticinium, incantatio* [artes mágicas, fórmulas mágicas, fórmulas de envenenamento, vaticínios e encantamentos] ou como quer que se chamem tais livros, palavras e nomes. Todas essas coisas agradaram imensamente ao Doutor Fausto, que as especulava e estudava dia e noite, não queria mais usar o título de Teólogo, tornou-se um estudioso laico da natureza, fazia-se chamar *Doctor Medicinae* [Doutor em Medicina], tornou-se *Astrologus* [Astrólogo] e *Mathematicus* [Matemático] e, para manter as aparências, fazia às vezes de médico, de início socorrendo muita gente com medicamentos, ervas, raízes, poções, elixires, receitas, clisteres. Era também versado em oratória, sem exibicionismo, além de bom conhecedor das Escrituras. Conhecia bem os mandamentos de Cristo: quem conhece a vontade do Senhor e não a pratica será duas vezes abatido. *Item*: ninguém pode servir a dois amos. *Item*: não tentarás a Deus, teu Senhor. Tudo isso ele jogou ao vento e descuidou-se de sua lama, motivo pelo qual, para ele, não pode haver perdão. (MARLOWE, 2018, 230-231, *grifos do autor*)

Como podemos notar na citação acima, do capítulo “História do Doutor João Fausto: Nascimento e Estudos do Mui Famoso Mago”, da *História do Doutor João Fausto* — traduzido por Mario Luiz Frungillo —, a busca pelo conhecimento é um ato sedicioso. O protagonista rompe com a ordem estabelecida, no caso, com a Igreja e seu amplo poder, virando as costas para a Teologia, aproximando-se das “más companhias” e tornando-se um “estudioso laico”.

De maneira semelhante, embora menos educativa, o dramaturgo Christopher Marlowe, em sua peça *A Trágica História do Doutor Fausto*, questiona o dilema do homem moderno, cindido em duas partes (ou duas almas): a da crença em Deus e a da descoberta científica. Não à toa, o Fausto inglês, dividido, está sempre ouvindo dois anjos a falar em sua mente, cada um

defendendo o melhor caminho para Fausto. Ainda que ambos lutem pela alma do médico, ao final, é Mefisto quem ganha o direito de carregá-lo para o Inferno:

EPÍLOGO

CORO

Foi-se o ramo feito para florir,  
 Foi-se a folhagem de louro de Apolo  
 Que antes crescera naquele homem culto.  
 Fausto se foi, olhai bem sua queda.  
 Que seu fim terrível exorte os sábios  
 A apenas pensar no que é proibido,  
 Pois seu mistério incita o infiel  
 A tentar mais do que permite o céu.

*Terminat hora diem; terminat Auctor opus* [A hora termina o dia; o autor termina a obra]. (MARLOWE, 2018, p. 211)

Fausto, em sua busca pelo conhecimento, assim como Lúcifer, cai, e na queda leva consigo o sonho de outros homens que possam querer a mesma coisa que ele buscou. Nesse sentido, o Fausto de Marlowe (século XVI) jamais poderia ter sido salvo ao final da peça, pois, apesar de arrependido, não ouviu as súplicas daqueles que o levariam para o “lado bom” da história. Duzentos anos depois, no século XVIII, o Fausto de Goethe é salvo ao final dos 24 anos de pacto. Contudo, a diferença entre os dois protagonistas está na presença de uma segunda aposta — a celestial, entre Deus e Mefistófeles.

Nessa perspectiva, é impensável que Deus perdesse a aposta para Mefisto.

A ação interna da peça [de Goethe], no âmbito terreno, vai espelhar, na aposta feita entre Fausto e Mefisto, o dilema proposto no âmbito celestial, entre o Senhor e Mefistófeles. Diante do desafio que lhe propõe Fausto, Mefisto assume a tarefa de satisfazer o homem e de conduzi-lo pelas experiências do pequeno mundo (*Fausto I*) e do grande mundo (*Fausto II*). Já Fausto, na sua busca sem limites, aposta que o diabo nunca conseguirá seu intento, que ele nunca irá deitar-se em “uma cama de preguiça” e, satisfeito consigo, irá proferir as palavras que condenariam sua alma: “permaneça (momento), tão belo que és”. Desta maneira, com a ajuda de Mefisto, Fausto percorrerá o mundo na ânsia de vivenciar toda experiência destinada à humanidade. (HEISE, 2010, s/p, “grifos da autora”)

Assim, embora Fausto tenha se aproveitado da condição imposta pelo pacto que fez com Mefisto, Deus, o onipotente, ganha a aposta celestial e salva a alma do médico. Desse modo, notamos que, com dois séculos de distância, o futuro (e a alma) de Fausto foi modificado. Esse padrão se mantém no século XX quando Paul Valéry e Calvino recorrem ao mito para discorrer sobre alguns aspectos da modernidade, principalmente ao que se refere à sociedade e ao papel da literatura.

Nesse contexto, é interessante destacar que Calvino foi leitor (e admirador) de Valéry, a quem chamou de “poeta do rigor impassível da mente”. Em *Meu Fausto (esboços)*, o escritor francês conta a sua versão do mito alemão de uma maneira bastante metalinguística e metafísica:

FAUSTO: Ouça: quero fazer uma grande obra, um livro...

MEFISTÓFELES: Você? Não lhe basta ser você próprio um livro?

FAUSTO: Tenho minhas razões. Seria uma miscelânea que reúna minhas verdadeiras com minhas falsas lembranças, minhas ideias, minhas previsões, hipóteses e deduções bem pensadas, experiências imaginárias: todas as minhas diferentes vozes! Poder-se-á começar a leitura por onde se quiser e interrompê-la em qualquer parte...

MEFISTÓFELES: Nada de novo. Isso o leitor já faz.

FAUSTO: Ninguém, talvez, o lerá; mas aquele que o fizer não conseguirá ler qualquer outro livro.

MEFISTÓFELES: Porque terá morrido de tédio...

FAUSTO: Cale-se... Quero que esta obra seja escrita num estilo de minha invenção, que permita passar e repassar maravilhosamente do extraordinário ao comum, do absoluto da fantasia ao rigor extremo, da prosa ao verso, da verdade mais chã aos ideais mais... mais frágeis...

MEFISTÓFELES: Não conheço nada igual.

FAUSTO: Um estilo, enfim, que despose todas as modulações da alma e todos os sobressaltos do espírito; e que, como o próprio espírito, por vezes volte àquilo que exprime para sentir-se aquilo que exprime, e se faça reconhecer como vontade de expressão, corpo vivo daquele que fala, despertar do pensamento que subitamente se surpreende de ter podido por um momento confundir-se com algum objeto, embora esta confusão seja precisamente sua essência e seu papel...

MEFISTÓFELES: Oh! Oh!... Já se vê que você conviveu comigo. Esse estilo me parece inteiramente mefistofélico, senhor Autor!... Em suma, o estilo... é o diabo!

FAUSTO: Os mestres me deram o exemplo das apropriações.

MEFISTÓFELES: Por meu tridente, concordo. Se acontecer de alguma beldade roubar as jóias de uma feia opulenta, vejo nisso apenas a reparação de uma desordem, o justo restabelecimento da harmonia: em prol dessa justiça faço o melhor que posso. É justo e digno que a bela seja a mais bela possível, e que a feia respeite o desígnio que fez dela um deplorável objeto que afugenta o olhar.

FAUSTO: Tenho então em mente essa grande obra, que deve enfim libertar-me de uma vez por todas de mim mesmo, do qual já estou tão distanciado... Quero terminar leve, livre para sempre de tudo o que lembre alguma coisa... E ir até você... ou até seus antigos companheiros, com o espírito e as mãos livres, como um viajante que se livrou da bagagem e caminha sem rumo, sem se preocupar com o que deixa para trás.

MEFISTÓFELES: Então você quer acabar como literato, como um simples conquistador? É tão difícil então empunhar a pena... Por acaso eu escrevo?

FAUSTO: Mas é justamente disso que minha grande obra deve me livrar de uma vez por todas.

MEFISTÓFELES: E quanto a mim, você me toma por uma vinheta?

FAUSTO: Nossa!... que feliz ideia! Não, não. Preciso de Lust e de você. Conduzo a ambos (com os poderes que vêm de você) a diversos lugares do mundo onde gostaria muito de ver o clássico Demônio que você é. Não posso deixar de lhe dizer que você parece bastante fora de moda. Parece que não se dá conta do caráter espantosamente novo desta idade do homem.

MEFISTÓFELES: O homem é sempre o mesmo, e eu também. Sou perseverante.

FAUSTO: [...] Enquanto você descansava assim na preguiça de sua eternidade, sobre os mesmo procedimentos do Ano I, o espírito do Homem, liberado da ingenuidade por você mesmo!... acabou por desmistificar os bastidores da Criação... Imagine que descobriram, na intimidade dos corpos, e como que aquém de sua realidade, o velho CAOS... [...] Entenderam que o intelecto por si só pode induzir ao erro e que é preciso, portanto, aprender a submetê-lo inteiramente à experiência. Toda a ciência

deles reduz-se aos poderes de uma ação bem comprovada. O discurso é apenas acessório... Ouça mais isto: nada do que desse modo descobrem se assemelha ao que se imaginava outrora. Nada se sustenta: nem as verdades, nem mesmo as fábulas, que vieram dos tempos primitivos. [...] Imagine, imagine, Satã, que essa transformação extraordinária pode atingir até mesmo você, na sua temível Pessoa... É o próprio destino do Mal que está em jogo... Você sabe que talvez seja o fim da alma? Essa alma que se impunha a cada um como o sentimento todo-poderoso de um valor incomparável e indestrutível – desejo inesgotável e fonte de prazer, de sofrimento, de ser a si mesmo, que nada podia alterar – essa alma é um valor depreciado. O indivíduo está morrendo. E diluindo-se no coletivo. (VALÉRY, 2010, p. 65-69)

O Fausto de Valéry quer não só contar sua própria história, mas recontá-la a sua maneira. O protagonista, como vimos, sabe-se mito, no entanto, quer dar a sua versão dos fatos e quer fazê-lo, apropriando-se das narrativas como os mestres lhe ensinaram. Nesse sentido, notamos um movimento parecido no exercício de escrita proposto por Calvino, quem recorre a grandes mestres da Literatura para contar uma nova história, uma que englobe diferentes tempos e personagens para falar sobre o século XX.

E, assim como acontece com o Fausto de Valéry, o de Calvino não se vê amarrado ao pacto feito com o Diabo como em Marlowe ou Goethe. Diferente dos protagonistas renascentista e iluminista, o Fausto italiano não tem alma para oferecer como objeto de troca pelo conhecimento:

— 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 uma cidade — dizia a Fausto. — É a alma de toda essa cidade que desejo em troca.  
— Negócio feito. (CALVINO, 1973, p. 30)

Dessa maneira, ao Fausto do século XX lhe resta oferecer a alma dos outros:

[...] 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 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. Esta interpretação não levava em conta todos os particulares da miniatura (por exemplo, as orelhas e rabos animais que ornavam alguns dos seres humanos que rodavam), mas constituía uma base para ler as sucessivas cartas de copas e de ouros como o Reino da Abundância em que nadavam os habitantes da Cidade do Ouro. (CALVINO, 1973, p. 30)

O Fausto de Calvino nos parece tanto o homem da Revolução Industrial, no século XIX, trabalhando incessantemente pelo desenvolvimento tecnológico e econômico, quanto as personagens animalizadas do livro *A revolução dos bichos* (1945), de George Orwell, antes de se perceberem exploradas. Essa leitura é corroborada pelo trecho em que o narrador-do-castelo,

ao divagar sobre o significado do Arcano Dez — *A Roda da Fortuna* —, afirma que: “[...] observando-se bem, talvez as metamorfoses animais constituissem apenas o primeiro passo de uma regressão do humano ao vegetal e deste ao mineral.” (CALVINO, 1973, p. 31) Esse processo de transmutação pode ser traduzido, em nossa interpretação, como o processo de reificação<sup>26</sup> do ser humano. Esse processo é reforçado pelo desfecho da “História do alquimista que vendeu a alma”, quando os moradores da Cidade do Ouro perguntam: “— Tens medo de que as nossas almas caiam nas mãos do Diabo? — [...] — Não: de que não tenhais almas para dar-lhe.” (CALVINO, 1973, p. 31)

Na tradição das artes mágicas, o homem pode vender sua alma ao diabo para obter em troca aquilo que desejar nesta Terra. Sob múltiplas formas, é o pacto de Fausto com Mefistófeles. Mas uma lenda alemã acrescenta que o homem que tiver vendido sua alma já não possui **sombra\*** (TERS, 26). Será isso um eco das crenças nas duas almas, no *duplo* dos antigos egípcios? Não será, mais provavelmente, uma forma de simbolizar o fato de o homem ter perdido toda existência própria? A sombra seria, nesse caso, o símbolo material da alma assim abandonada, que pertence doravante ao mundo das trevas e que já não pode se manifestar sob o sol. Ausência de sombra: sinal de que já não há nem luz nem consistência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 82, grifos dos autores)

Essa citação nos ajuda a compreender o uso da carta *A Estrela* como representante da alma de Fausto. Segundo estudos de Jodorowsky e Costa (2016, p. 247), “Simbolicamente, A Estrela é a guia espiritual que levamos dentro de nós, ligada às forças mais profundas do universo, à divindade.” Essa ideia é reforçada pela evocação do nome Psique:

Psique é o nome que em grego designa “a alma”. Assim se chamava também a heroína de um conto que nos foi transmitido por Apuleio, nas suas *Metamorfoses*. Psique, filha de um rei, tinha duas irmãs. Todas três eram de uma grande beleza, mas ela possuía uma graciosidade capaz de suplantar a de qualquer mortal. Havia mesmo quem viesse de longe só para a admirar. Mas enquanto as suas irmãs depressa arranjaram marido, a bela Psique continuava solteira: ninguém queria desposá-la, tal era o receio que a sua beleza inspirava aos candidatos. Prestes a perder a esperança de a ver um dia casada, o pai interrogou o oráculo, que respondeu que ele deveria preparar a filha como se fosse celebrar uma cerimônia nupcial, abandonando-a em seguida num rochedo, onde um monstro horrível viria buscá-la. Os pais ficaram desesperados. Vestiram contudo a filha os trajes nupciais e conduziram-na com um cortejo fúnebre até ao cimo da montanha indicada pelo oráculo. Aí a deixaram sozinha, regressando ao palácio. Psique lamentava o seu destino, quando de repente começou a sentir que um vento a içava e a fazia voar pelos ares. A rajada que a impeliu susteve-a docemente e depô-la no fundo de um vale, sobre uma relva macia e verdejante. Exausta pelas emoções vividas, Psique adormeceu profundamente. Quando acordou, viu à sua frente um magnífico palácio de ouro e mármore. Quis entrar e pareceu-lhe que todas as portas se abriam diante dela. Foi entrando nos diversos aposentos e ouvia vozes que a guiavam e se lhe apresentavam como escravas que ali estavam para a servir. O dia

<sup>26</sup> Em poucas palavras, segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (s/d), a reificação refere-se à “Redução do ser humano a valores meramente materialistas; Transformação de algo abstrato em algo concreto; Ato ou efeito de tratar ou considerar como coisa”, sendo os dois últimos sinônimos de coisificação

passou-se assim, de espanto em espanto, de maravilha em maravilha. Ao anoitecer, a jovem sentiu junto de si a presença de alguém: era o marido de que falara o oráculo, que ela não podia ver, mas que não lhe parecia contudo tão temível e monstruoso quando receara. Ele não lhe disse quem era e preveniu-a de que jamais o poderia ver, sob a pena de o perder para sempre se alguma vez o tentasse observar. Assim viveu a jovem durante algumas semanas: de dia, estava sozinha no palácio, ouvindo apenas as vozes que o enchiam; de noite, tinha a companhia do esposo. Sentia-se feliz. Mas um dia vieram as saudades da família e a ânsia de voltar a ver o pai e a mãe, que certamente a julgariam morta. Pediu então ao marido que a deixasse voltar algum tempo para junto deles. Depois de muitas súplicas, conseguiu convencê-lo, embora ele lhe tivesse mostrado as consequências nefastas que poderiam advir de sua ausência. O Vento transportou-a de novo até ao cimo do rochedo onde havia sido exposta e não lhe foi difícil regressar ao palácio do seu pai. Fez-se uma grande festa em sua honra e as irmãs vieram de longe para a ver. Quando elas souberam que Psique era feliz, quando viram a riqueza dos presentes que ela lhes tinha trazido, sentiram uma grande inveja. Conseguiram semear a dúvida no espírito da irmã e fazê-la confessar que jamais houvera visto o esposo. Convenceram-na finalmente a esconder uma lucerna no quarto, a fim de com ela iluminar o rosto do marido misterioso quando ele estivesse a dormir — ficaria assim a conhecer aquele que a amava.

Psique voltou para o seu palácio e seguiu o conselho das irmãs. Descobriu então, adormecido no seu leito, um belo adolescente. Enternecida, comovida com a surpresa, deixou inadvertidamente cair sobre ele uma gota de azeite a ferver, de tal modo a mão lhe tremia ao erguer sobre o seu rosto a lucerna. Sentindo a queimadura provocada pelo azeite, o Amor (pois era ele o Monstro cruel de que falar o oráculo) acordou e, cumprindo as ameaças que fizera a Psique, fugiu para não mais voltar.

Abandonada pelo Amor, a pobre Psique começou a errar pelo mundo, perseguida pela cólera de Afrodite, indignada pela sua beleza. Todas as divindades se recusavam a acolhê-la. A jovem fugiu até que finalmente a deusa a alcançou: levou-a então como prisioneira para o seu palácio, atormentou-a de mil maneiras, impôs-lhe múltiplas tarefas — escolher cereal, tosquiado carneiros selvagens e até descer aos Infernos. Aí deveria, por ordem de Afrodite, pedir a Perséfone um frasco cheio de água da fonte da juventude, mas não deveria abri-lo, infelizmente, no caminho de regresso, Psique abriu o frasco e adormeceu um sono profundo.

Entretanto, o Amor estava desesperado; não conseguia esquecer Psique. Quando a viu adormecida por acção do sono mágico, despertou-a com a ponta de uma das suas flechas e, regressando ao Olimpo, pediu a Zeus permissão para desposar aquela mortal. O deus consentiu de bom grado e a jovem reconciliou-se com Afrodite.

Os frescos de Pompeios popularizaram a figura de Psique como uma frágil donzela alada, semelhante a uma borboleta (a alma é muitas vezes concebida como uma borboleta que se afasta do corpo após a morte), brincando com Amores alados como ela. (GRIMAL, 2005, p. 399-400)

Nessa perspectiva, o sujeito do século XX não está mais entre o céu e a terra, pois o trabalho e a busca pela acumulação de bens o levou a romper com o aspecto religioso e, por sua vez, a trocar a alma não com o Diabo, mas com o Capital.

#### 4.3 SERÁ QUE GOSTARIAM DE OUVIR MINHA HISTÓRIA?

Como vimos brevemente no Capítulo 3 desta dissertação, ao escrever “Também tento contar a minha”, Calvino coloca-se como uma das personagens de *O castelo dos destinos cruzados* (1973). E o faz para discutir, de maneira metalinguística, um aspecto bastante importante da literatura: o ofício dos escritores. Por meio da carta do *Rei de Paus*, o autor

italiano apresenta resumidamente o que pensa a respeito daqueles que escolhem como profissão escrever. A Figura 19, reproduzida aqui em cores, mostra os elementos descritos pelo narrador para introduzir sua personagem no entrelaçamento de histórias que são contadas na taverna:

Figura 19. Reprodução original da carta *Rei de Paus* do Tarot de Marselha de Marteau-Grimaud



Fonte: McClosky's (2021)

A imagem escolhida para retratar o trabalho de Calvino como escritor (FIGURA 19) é a de um homem sentado segurando um grande e pontudo objeto de madeira na mão direita. Este elemento faz referência tanto ao naipe de paus, comum aos maços de Tarots, quanto a cálamos, canetas e lápis utilizados durante tanto tempo por escritores para colocar no papel diversas histórias e personagens. O trecho a seguir já foi mencionado nesta dissertação, contudo, ele é importante para o desenvolvimento desta análise.

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 estou fazendo neste momento, e de fato esse 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 desse cetro de dez réis a estrada que me trouxe até aqui [...]. (CALVINO, 1973, p. 127, **grifos nossos**)



Ao modalizar a primeira sentença por meio de “bem poderia ser eu”, Calvino (1973) indica que o narrador-da-taverna é a personagem que se vê representada na carta do *Rei de Paus*, mas também permite lê-la como uma representação do próprio autor. Ao solicitar atenção para a carta do Rei, o narrador demonstra que essa carta poderia ter sido esquecida pelos outros comensais da taverna porque não era, de algum modo, relevante para eles. Esse desleixo pode demonstrar que o escritor não está no centro das atenções, mas sim em um campo de observação, às margens, assim como todas as cartas de tarot. Esse, inclusive, era um dos desejos de Calvino enquanto sujeito no mundo físico, pois acreditava que sua obra deveria falar por si, sem que sua biografia fosse mais importante que o texto literário.

A leitura do narrador-da-taverna como alter ego de Calvino é permitida porque o narrador está usando um recurso metalinguístico para contar sua história e, uma vez que o pronome “eu” é um dêitico, não podemos afirmar com certeza a quem se refere, se ao narrador ou ao autor. Essa ambiguidade é reforçada pelo uso da expressão “personagem sedentário” que amplia essa interpretação. Ao utilizar o adjetivo “sedentário” para aludir à personagem representada pela carta do *Rei de Paus*, Calvino está retomando ou reforçando uma de suas reflexões acerca da atividade de escrita. Em “Literatura sentada”, ensaio de 1970 publicado em *Mundo escrito e mundo não escrito*, Calvino (2015, p. 62) afirma que “O escritor trabalha sentado (quando não é tão sábio ou fantasioso para buscar outras posições), e o sedentarismo é um mal profundo” do qual os autores dificilmente conseguem se desvencilhar. No ensaio, apesar da constatação acerca do sedentarismo, o autor debocha da situação ao insinuar que andar a cavalo não seria, necessariamente, mais saudável do que manter-se sentado.

Esse aspecto é bastante interessante uma vez que dentre as Figuras — Arcanos Menores representados por membros da Corte — apenas reis e rainhas estão sentados, obviamente em seus tronos, enquanto os cavaleiros estão a cavalo e os valetes a pé. Desse modo, o emprego da carta do *Rei de Paus* demonstra a convergência de significado entre o texto verbal e o visual, visto que temos diante de nós um homem sentado, talvez nobre, não por seu status hierárquico, mas pelo conhecimento que carrega consigo e compartilha ao escrever.

Outra passagem que reforça a figura do escritor como alguém que trabalha sentado refere-se ao trecho no qual novas cartas são adicionadas à mesa para se equivalerem à carta do *Rei de Paus*:

*O Cavaleiro de Espadas, O Eremita, O Mago* são sempre eu mesmo como de tempos em tempos me imagino ser enquanto continuo a estar **sentado a mover a pena de cima para baixo sobre o papel**. Pelos sendeiros de tinta afasta-se em galope o impulso guerreiro da juventude, a ânsia existencial, a energia da aventura despendida numa carnificina de emendas e folhas de papel atiradas à cesta. E na carta que se segue

vejo-me nas vestes de um velho monge, segregado há anos em sua cela, rato de biblioteca que perlustra à luz de lanterna uma sabedoria esquecida entre as notas ao pé das páginas e as remissões dos índices analíticos. (CALVINO, 1973, p. 131, **grifo nosso**)

Ao afirmar que se vê nas cartas do *Cavaleiro de Espadas*, *d'O Eremita* e *d'O Mago*, o narrador-da-taverna — ou quem sabe o próprio Calvino — não se limita a uma única definição. Assim como ele se vê como o *Rei de Paus*, um sujeito sentado empunhando a caneta nas mãos, também se vê como algum aventureiro, um homem mais velho e solitário ou ainda um jovem curioso. Essa leitura apoia a interpretação da história como um exercício metalinguístico da escrita, uma vez que as personagens podem ser planas ou redondas, mas que no caso do escritor, ele tem a sua disposição a possibilidade de se transmutar e criar quantas personagens quiser.

Calvino (1973) reforça essa pluralidade de realizações do escritor ao afirmar que a carta que melhor o define — ou o narrador-da-taverna — é a *d'O Mago*, também conhecido como Arcano I.

Talvez haja chegado o momento de admitir que o tarô número um é o único que representa honestamente aquilo que consegui ser: um prestidigitador ou ilusionista que dispõe sobre a banca de feira um certo número de figuras e, deslocando-as, reunindo-as ou trocando-as, obtém um certo número de efeitos. (CALVINO, 1973, p. 131, **grifo nosso**)

A partir da figura desse Arcano Maior, Calvino (1973) está apresentando resumidamente a metodologia que empregou na criação de *O castelo dos destinos cruzados*, por meio da qual deslocou, reuniu e trocou a disposição das cartas até alcançar o resultado esperado. Logo, a “carnificina de emendas e folhas de papel” não é apenas a dos trechos reorganizados e repensados textualmente, mas também do jogo, da coreografia das cartas sobre a mesa, as quais deveriam compor um quadrado mágico, onde as histórias se entrelaçam horizontal e verticalmente.

Embora esse método tenha sido previsto para as duas partes do livro, na primeira, o trabalho de não repetir nenhuma carta na mesma história ou mais de duas vezes no conjunto todo foi bem-sucedido. Na segunda parte do livro, muitas cartas são repetidas mais de duas vezes ao longo da mesma história.

A carta do *Rei de Paus* é retomada verbalmente em “Também tento contar a minha”, enquanto, em “Três histórias de loucura e destruição”, é retomada visualmente. Contudo, a marcação editorial não faz qualquer menção ao *Rei de Paus* nessa história, como se, propositalmente, o narrador-da-taverna indicasse que estava presente nos conflitos que se travam em *Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear*, como alguém que observa à margem essas histórias

— talvez como um leitor — ou aquele quem cria as histórias — como o escritor. Essa leitura confirma nossa hipótese de que Calvino (1973) está discutindo a escrita e a importância da literatura no capítulo.

A hipótese é reforçada pela transmutação da personagem do *Rei de Paus* em *Cavaleiro de Espadas*, *O Eremita* e *O Mago* (FIGURA 20).

Figura 20. Reprodução original das cartas *Cavaleiro de Espadas*, *O Eremita* e *O Mago* de Marteau-Grimaud, respectivamente



Fonte: McClosky's (2021)

Conforme estudos de Jodorowsky e Costa (2016), o *Cavaleiro de Espadas*, olhando para a mesma direção que olham as outras cartas, representa a transição do intelecto para o campo emocional, conforme o significado do Naipes de espadas (referente ao aspecto intelectual do sujeito); enquanto *O Eremita* “[...] simboliza frequentemente uma crise à qual é preciso se entregar [...]” (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 195), nesse caso, vemos a dúvida do escritor que, diante de sua obra, atira à cesta *os mortos da carnificina*, portanto, as combinações infrutíferas; por fim, *O Mago*, que do ponto de vista do narrador-da-taverna é quem melhor o representa:

[...] tem o número um. Esse número contém a totalidade em potência, é como o ponto original de **onde surge um universo**. Para O Mago, tudo é possível: ele tem sobre sua mesa uma série de elementos que pode empregar como quiser e uma bolsa que podemos imaginar inesgotável, como uma cornucópia da abundância. Este personagem atua a partir de sua mesa em direção ao cosmos, à vida espiritual (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 145)

O universo que surge é o das narrativas. Os elementos que *O Mago* emprega são analogias para os elementos que os comensais (e o escritor) utilizam para dar vida a diversas personagens. Das cartas de Tarot surgem aproximações narrativas que permitem contar as histórias de Helena de Tróia e Lady Macbeth de Shakespeare. Ao significado das cartas do *Cavaleiro de Espadas*, *d'O Eremita* e *d'O Mago* se somam o sentido trazido pelo *Rei de Paus*, a primeira carta a aparecer na história. O aspecto cultural por trás do significado dessa carta converge para o significado possivelmente pretendido por Calvino em “Também tento contar a minha”. De acordo com Jodorowsky e Costa (2016),

**Os Reis.** Já no domínio do próprio elemento, eles se abrem para uma ação mais vasta no mundo. Estão entre o prazer do 6 e a ação irresistível do 7. O Rei de Ouros, comerciante acomodado, empreende talvez a criação de uma multinacional, *o Rei de Paus, poderoso criador, estende sua obra à totalidade do mundo*, o Rei de Copas talvez se sinta atraído pela santidade, e o Rei de Espadas promulga decretos capazes de mudar o mundo. (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 89, **grifo dos autores, grifo nosso**)

Nesse sentido, o narrador-da-taverna, representando os escritores, domina o próprio elemento, no caso, a escrita. Logo, por conhecê-la tão bem, permite-se descrevê-la, questioná-la, imaginá-la e debatê-la. Com base na numerologia do Tarot, ao indicar que os números 6 e 7 estão próximos dos reis, Jodorowsky e Costa (2016) querem demonstrar que os reis do Tarot são refinados e ativos, portanto, sabem onde querem chegar:

Conhecem seu reino, seu castelo, mas sabem que há todo um mundo exterior, ou seja, outras energias distintas daquela representada pelo próprio Naípe. Todos os Reis portam seu símbolo com autoridade (**o pau do Rei de Paus é inclusive o maior de toda a série**), porém olham mais para além, numa direção mais longínqua. (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 68, **grifo nosso**)

Esse mundo a explorar é o das infinitas possibilidades que a escrita os permite experimentar. O olhar para uma direção mais longínqua apontado pelos autores parece indicar, em Calvino, o desejo daqueles que escrevem por contar boas histórias; sejam elas reais ou fictícias, de perto ou de longe, de si ou de outros. Calvino (1973) parece nos contar que com algumas cartas em mão ele pode remeter a qualquer história no compêndio literário mundial. Isso é possível porque a linguagem viso-cultural do Tarot é plural e multifacetada, permitindo diversas leituras. Além disso, ao colocar as cartas em sequência, outras possibilidades surgem, como em um processo de análise combinatória.

Assim, a escolha do *Rei de Paus* para representar o papel do escritor está em convergência com o significado proposto por Jodorowsky e Costa (2016) para esse Naípe. De

acordo com os autores, o Naipes de paus está associado ao verbo “fazer”. As cartas de paus estão conectadas, em especial, à “[...] energia criadora, [à] imaginação, [à] produção consciente e inconsciente, [à] possibilidade de criar, de inventar.” (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 66)

Além da convergência de significados, o texto verbal também amplia a interpretação da carta ao indicar que o bastão na mão do *Rei de Paus* representa uma ferramenta utilizada para escrever. É importante identificar essa ampliação, pois é a linguagem simbólica e cultural do Tarot que permite à personagem do narrador interpretar cada carta com base em seu repertório pessoal. Cabe ressaltar que sua interpretação é arbitrária pois os maços de Tarot, como vimos anteriormente, abrem um leque de interpretações em razão de seu valor simbólico. Nesse caso, o repertório da personagem, o qual confunde-se com o de Calvino, o coloca na obra como um escritor que pensa seu próprio trabalho.

Desse modo, a figura do escritor expressa em *O castelo dos destinos cruzados* revela-se uma paródia pós-moderna do ofício da escrita. Não por fazer um retorno nostálgico da tradição, apenas enaltecendo aqueles que escreveram antes de Calvino mas, nas palavras de Hutcheon (1991), por estabelecer um diálogo irônico com a tradição. Apesar do título de nobreza, o narrador-da-taverna menciona que a grandeza não está no título de rei, o qual nem chega a mencionar textualmente, mas na importância do instrumento de escrita para aquele que escreve. Não à toa o objeto escolhido para representá-lo é o maior de uma série de 14 Arcanos Menores, conforme Jodorowsky e Costa (2016) apontam. Assim, a importância desse objeto de escrita está representado tanto na imagem e na cultura quanto no texto que o retrata. É por meio desse objeto que tantas personagens, paisagens e enredos são criados, recriados e se cruzam por meio da transtextualidade e da multimodalidade.

Em “Também tento contar a minha”, Calvino (1973) deixa claro o entrelaçamento de histórias por meio de citações, menções e alusões a obras como *As flores do mal* (1857) de Charles Baudelaire e *O coração das trevas* (1902) de Joseph Conrad, assim como ao texto de Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história* (1942), publicado postumamente, no qual se refere ao “[...] melancólico anjo da história que volta o olhar para o passado e só consegue ver catástrofes que acumulam montanhas de ruínas” (RIGATTO, 2011, p. 39):

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 inferno os papões dos **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 epifanias. (CALVINO, 1973, p. 128, *grifos do autor, grifos nossos*)

Em algumas linhas, o narrador-da-taverna menciona importantes obras da Modernidade, como: *Os demônios* (1871), de Fiódor Dostoiévski, *Hinos à noite* (1800), de Novalis, *As flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire, *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, e *Sobre o conceito da história* (1940), de Walter Benjamin, a lenda de Fausto (diversos autores). Além de marcar temporalmente *O castelo dos destinos cruzados* como uma obra que discute a Modernidade, Calvino (1973) está apresentando suas origens, os hipotextos que o trouxeram até a criação de seu hipertexto. Por exemplo, ao aludir a esses autores, o autor italiano elogia ao mesmo tempo que questiona a modernidade. A alegoria do anjo da história é utilizada por Benjamin para discorrer “[...] sobre a natureza do tempo, cuja base material é a passagem, a transitoriedade, característica elementar do passado” (CARVALHO, 2021). Essa questão também perpassa *O castelo dos destinos cruzados*, de forma mais intensa na segunda parte da obra, que parece refletir mais sobre as diferenças entre a juventude e a velhice; entre o escritor representado pelo cavaleiro que se entrega a aventuras e o eremita que se entrega à solidão. Contudo, não é apenas a velhice e a modernidade que perturbam os pensamentos dessa personagem:

Mas nada vem. O *Valete de Copas* assim me retrata enquanto me inclino a escutar dentro do invólucro de mim mesmo; e não tenho um ar satisfeito: bastante tenho de sacudir e espremer, minha alma é um tinteiro vazio. Que *Diabo* quererá tomá-la em pagamento para assegurar-me a realização de minha obra? (CALVINO, 1973, p. 128, *grifos do autor, grifos nossos*)

O bloqueio criativo parece ser outro elemento que invade os pensamentos do narrador. Ao afirmar que é preciso “sacudir e espremer”, que sua “alma é um tinteiro vazio” e que “nada vem”, o narrador-da-taverna dá indícios de que as ideias se esgotaram ou ainda que há dificuldade para escrever ou contar sua história. Tomando o título do capítulo como base para nossa análise, entendemos que Calvino (1973) está tentando compreender o ofício de escritor e, de algum modo, tentando contar também a sua história — caso consideremos o narrador-da-taverna como um *alter ego* do italiano. Entretanto, não é qualquer história, mas a sua história em relação às histórias anteriores. Calvino (1973) foi uma pessoa reservada, a quem não interessava falar sobre sua vida pessoal. Portanto, em muitos de seus ensaios, o autor discutia o que significava ser escritor, quais eram as características de seu trabalho, bem como qual era a importância de ler outros escritores, especialmente, os clássicos.

Em *Por que ler os clássicos*, ensaio que dá nome à coletânea publicada em 2013, o autor analisa o que faz uma obra ser clássica. Em catorze definições, Calvino explora a importância da leitura para a formação do sujeito. Autores como Homero, Ariosto, Balzac, Stendhal,

Dostoiévski são considerados clássicos porque “[...] exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.” (CALVINO, 2013, p. 8)

Ao relacionar sua produção a obras consideradas clássicas, Calvino demonstra como essas obras marcaram e marcam tanto o imaginário coletivo — uma vez que é preciso conhecê-las para extrair o máximo de *O castelo dos destinos cruzados* —, quanto a memória daqueles que se dedicam ao ato de escrever. Ao trazer a carta *Dois de Ouros*, por exemplo, Calvino (1973) a ressignifica, deslocando-a do uso feito em “História do alquimista que vendeu a alma”, para indicar as diversas trocas que ocorrem entre os autores de um tempo com os de outrora, por meio da relação intertextual.

*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 a pé da letra, 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. (CALVINO, 1973, p. 128, **grifos nossos**)

A troca não é mais da alma pelo conhecimento ou pelo amor ou desejo que se sente por alguém, mas é sobre a “[...] troca que reside em cada signo” (CALVINO, 1973, p. 128), em modificar a moeda que compra a alma e aquela que modifica o signo. Em outras palavras, é sobre o simbólico, o metafórico, o alegórico presente em cada signo e que permite aos autores escrever; é sobre a diferença de valores que cada palavra, imagem, gesto ou som tem, bem como as diferenças que existe entre os escritores clássicos e aqueles que vieram depois deles. Calvino (1973) parece reforçar a importância das palavras e das letras para os autores e o faz por meio de um desenrolar da letra S, presente na carta de *Dois de Ouros* (FIGURA 21). A letra S, para o narrador-da-taverna, se transmuta em “signo”, “significante” e “significado”, palavras utilizadas por Ferdinand de Saussure no século XX e que deram origem a diversas discussões sobre a língua, seu estado (sincronia) e sua história (diacronia).

Figura 21. *Dois de Ouros* do Tarot de Marteau-Grimaud

Fonte: McClosky's (2021)

Ao brincar com essas palavras, o italiano demonstra, por meio da metalinguagem, como as palavras ganham novos contornos — ou significados — dependendo do uso que se faz delas e da posição em que se encontram na história. Aspecto que pode ser comparado às cartas de Tarot que ganham significados diferentes quando estão em posições diferentes de um jogo. Notamos que, a partir da linguagem visual do Tarot, diversas ideias desabrocharam e se transformaram em linguagem verbal. Por meio da multimodalidade, o autor entrelaçou mundos, gêneros e enredos, enriquecendo tanto o hipertexto quanto os hipotextos.

Ao mencionar e aludir ao mito fáustico, por exemplo, podemos inferir que para um leitor do século XXI que desconheça textualmente a lenda de Fausto — ainda que a conheça do inconsciente coletivo e de outras referências e hipertextos —, ao ler Calvino (1973), seu conhecimento a respeito dessa história será enviesado pela leitura apresentada pelo autor italiano. Quando afirma que sua alma está tão vazia quanto sua imaginação, o narrador-da-taverna desvaloriza a única moeda que parecia ter algum valor no medievo e que agora na modernidade para não valer nem dois vinténs, para usar a expressão de “História da esposa dana”. Ao afirmar que *O Diabo* jamais se interessaria pela alma do escritor, o narrador-da-taverna parece nos dizer que quando o escritor não produz, ele não vale nada. Isso se aproxima da lógica capitalista do século XX, orientada à produtividade e lucro.

Ao colocar na mesa a carta d’*O Diabo*, o narrador-da-taverna afirma que essa deveria ser carta mais frequente em sua vida, uma vez que “[...] a matéria-prima do escrever não [estaria] toda por acaso nesse ressurgir à superfície de grifos peludos, assanhamentos caninos,



chifradas caprinas, violências interditas que bracejam nas trevas?” (CALVINO, 1973, p. 128). Para o narrador, o “fervilhar demoníaco” presente no interior das pessoas estaria associado às diferentes maneiras de ver, aos dois lados da moeda, para usar a referência de *Dois de Ouros*. Esse aspecto também está presente na alusão ao símbolo taoísta do *Yin* e *Yang*, que expõem a dualidade de tudo que existe no mundo.

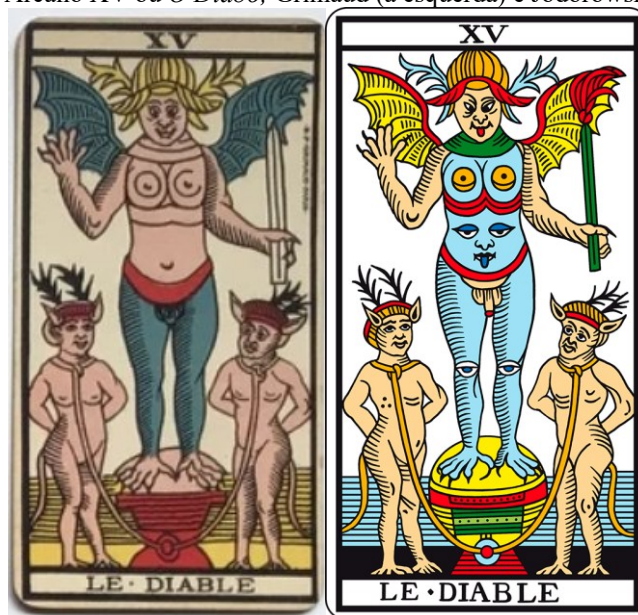
Mas a coisa pode ser vista de duas maneiras: que este fervilhar demoníaco no interior das pessoas singulares e plurais, nas coisas feitas ou que se acredita fazer, e nas palavras ditas ou que se acredita dizer, seja um modo de fazer ou de dizer que não está bem, e convém, portanto, engolir tudo de novo, ou em vez disso seja precisamente o que mais conta e visto que ali está seja aconselhável fazê-lo vir a furo; dois modos de ver a coisa que se podem depois misturar de várias maneiras, *porque pode ser que o negativo, por exemplo, seja negativo mas necessário porque sem ele o positivo não seria positivo, ou ainda que não seja de fato negativo e que o único caso de negativo seja aquele que se toma por positivo.* (CALVINO, 1973, p. 128-129, grifo nosso)

Dessa forma, o narrador-da-taverna está se aproximando também de uma tradição filosófica e religiosa originária do leste asiático:

Quando se reconhece o belo como belo, nasce o feio. / Quando se reconhece o bem como bem, este deixa de sê-lo. // A Existência e o Vazio se geram um pelo outro; / O difícil e o fácil se completam; / O longo e o curto se comparam; / O alto e o baixo se dependem; / O som e a voz se harmonizam; / O antes e o depois se seguem um ao outro. // Por isso, o Sábio age através da Não Ação / e pratica o ensinamento sem falar. // Assim, todos os seres atuam sem nenhuma intervenção, / geram sem se apoderar e realizam sem depender. // Cumprida a obra, o Sábio não se apega. / Não havendo apego, nada se perde. (LAOZI, 2017, p. 11)

Laozi, ou Lao Tsé, destaca que para que exista o conceito de belo é preciso que exista o conceito de feio, e assim por diante. Essa questão da dualidade está presente em *O castelo dos destinos cruzados* desde o início, quando se coloca em comparação castelo e taverna, castelões e taverneiros, jovens e anciões. Esse aspecto está presente também no desenho do Arcano XV, conforme podemos observar na Figura 22 a seguir.

Figura 22. Arcano XV ou *O Diabo*, Grimaud (à esquerda) e Jodorowsky (à direita)



Fonte: McCloskys (2021) e Tarot Boutique (2019)

Uma das características dessa carta que saltam aos olhos é a representação do diabo como um ser hermafrodita e, embora Jodorowsky e Costa (2016) dissertem acerca da reconstituição feita por Jodorowsky (reproduzida à direita na Figura 22), algumas de suas elocubrações cabem também para o Tarot impresso criado por Grimaud (à esquerda). De acordo com Jodorowsky e Costa, no Arcano XV estão três personagens coroadas por chifres, sendo dois diabretes, às margens inferiores da direita e da esquerda da carta, e o diabo ao centro:

Esta carta contém todas as potências escondidas do inconsciente humano, as negativas e as positivas. É também a carta da tentação: um chamado à busca do tesouro oculto, da imortalidade e da energia potente enterrada no psiquismo, necessária a toda grande obra humana. Evidentemente, este Arcano pode também representar um contrato fraudulento, na tradição do mito do Fausto, os desvios e degenerações da sexualidade, o infantilismo, a trapaça, os delírios mentais, a rapacidade econômica, a glotonaria, e todos os lastros autodestrutivos. (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 233)

Logo, *O Diabo* como peça importante do dia a dia do escritor reforça o aspecto ambivalente da palavra, o simbólico das cartas e as inúmeras possibilidades escondidas no inconsciente humano. Além da dualidade presente nas linguagens verbal do capítulo e visual da carta, a linguagem cultural de *O Diabo* converge o aspecto criativo associado a ele, herdado do mito fáustico. Dessa maneira, o conteúdo semântico e metalinguístico de “Também tento contar a minha” é consistente ao longo da narrativa, que sempre a direciona para características que podem ser associadas ao ofício da escrita, bem como à criatividade associada a ela. Além disso, outra relação que permite a leitura metalinguística refere-se às menções a escritores e seus personagens.

Neste caso só resta a quem escreve um modelo incomparável para o qual pender: o Marquês tão diabólico que foi chamado de divino, que incitou a palavra a explorar os confins negros do pensável. (E a história que devíamos tentar ler nestas cartas seria a das duas irmãs que poderiam ser a *Rainha de Copas* e a *Rainha de Espadas*, uma angélica e outra perversa. No convento no qual a primeira delas tomou véu, mal ela se volta um *Eremita* a derruba e se aproveita de suas graças às costas; a ela que vem se queixar, responde a *Papisa* ou abadessa: “Não conheces o mundo, Justina: o poder do *Ouro* e da *Espada* folga sobretudo em transformar em coisas os outros seres humanos; a variedade dos prazeres não tem limites, como as combinações dos reflexos condicionados; tudo está em decidir quem condiciona os reflexos. Tua irmã Juliette pode iniciar-te nos segredos promíscuos do *Amor*; com ela poderás aprender que há quem se satisfaça em fazer girar a *Roda* dos suplícios e quem em estar *Enforcado* pelos pés”). (CALVINO, 1973, p. 129, “grifos do autor”)

O Marquês tão diabólico é nada menos que o Marquês de Sade, nobre, político revolucionário, filósofo e escritor francês conhecido por ser defensor da liberdade absoluta. É mais conhecido por suas obras eróticas, muitas vezes mal compreendidas, escondidas atrás do véu pornográfico. Em *Justine* (2019 [1791]) — referenciada como Justina em Calvino (1973) —, Sade narra os tormentos de Thérèse, dos 12 aos 26 anos, após ficar órfã e longe da irmã Juliette — ou Julieta. O romance de 1791 se passa pouco antes da Revolução Francesa e narra os acontecimentos descritos por Thérèse à Madame de Lorsange, enquanto se defende dos crimes que lhes foram imputados, a caminho da punição. Em um de seus relatos, Thérèse narra seus infortúnios enquanto vivia em um convento de monges onde parou para buscar abrigo. Os monges — representados pela figura d’*O Eremita* — estavam livres de quaisquer amarras sociais que pudessem os impedir de experimentar e abusar das jovens que ali procurassem refúgio:

— É o seguinte — respondeu minha historiadora. — Todo o primeiro dia do mês, cada monge adota uma garota que, durante esse intervalo, deve ocupar o posto de criada e de bode expiatório aos seus indignos desejos; apenas as decanas são exceção, por causa da tarefa que têm em seus quartos. Eles não podem nem trocá-las ao longo do mês, nem fazer uso delas por dois meses seguidos; nada é tão cruel, nada é tão duro quanto as tarefas desse serviço, e não sei como tu as executarás. Tão logo soa cinco da tarde, a moça de guarda desce para perto do monge a quem está servindo e não o deixa até o dia seguinte, à hora em que ele volta ao convento. Ela volta a acompanhá-lo quando ele retorna; esse pouco tempo é utilizado por ela para comer e descansar, porque depois precisa prestar vigília nas noites que passa junto de seu senhor; repito, essa infeliz está aí para servir de bode expiatório a todos os caprichos que podem passar pela cabeça desse libertino: insultos, fustigações, propostas más, gozos, ela deve suportar tudo [...]. (SADE, 2019, p. 130)

Durante sua vida, Thérèse (ou Justine) lutou para manter-se virtuosa, casta e pura; de outra maneira, a irmã, Juliette, já havia sido corrompida pela abadessa do convento onde moravam na infância, quando o pai delas ainda era vivo. A novela de Sade mostra que independentemente do caminho seguido pelas irmãs, de uma forma ou de outra, as duas viviam

em um mundo corrompido, desde as instituições religiosas até as instâncias jurídicas. As cartas das *Rainhas de Copas e Espadas*, conforme a Figura 23, representam as semelhanças e diferenças existentes entre as irmãs:

Figura 23. *Rainhas de Espadas e Copas*, respectivamente



Fonte: McCloskys (2021)

Para Jodorowsky e Costa (2016), se as rainhas fossem capazes de falar, a de *Espadas* — representando a virtuosa Justine, no caso de Calvino (1973) —, diria ter um escudo em seu ventre e sob ele uma cicatriz. “Será que sacrifiquei minhas entranhas? Não me permito ser invadida por necessidades, desejos ou emoções. Vivo em meu espírito. [...] aguardo o ser que reconhecerá minha inteligência, meu espírito. A transcendência é meu ideal.” (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 355-356). Por outro lado, a de *Copas*, que muito bem poderia representar Juliette, ainda que doce e delicada, afirmaria: “Golpearei qualquer um que se aproximar me usando para obter aquilo que não sou: riqueza, sexualidade, conhecimento intelectual... Todos serão exterminados com uma crueldade estupenda.” (JODOROWSKY, 2016, p. 356). Desse modo, temos uma irmã virtuosa, que embora tenha buscado sempre o caminho reto, do bem, encontrou apenas desespero e abuso, como podemos observar em sua feição na carta da *Rainha de Espadas*; enquanto Juliette, uma mulher amoral, assassina e ninfomaníaca, é bem-sucedida e feliz, conforme a carta da *Rainha de Copas*.

Assim como Sade (2019 [1791]), Calvino (1973) utiliza metáforas para discorrer sobre seu próprio tempo, em especial sobre a maldade que existe nele. Ao colocar na “voz” da *Papisa*

a seguinte frase “Não conheces o mundo, Justina: o poder do *Ouro* e da *Espada* folga sobretudo em transformar em coisas os outros seres humanos” (CALVINO, 1973, p. 129), o italiano traz à baila novamente o processo de reificação, levado ao extremo por Sade.

Em seguida, o narrador-da-taverna afasta-se do tom político-filosófico presente em Sade para trazer à superfície aquilo que está no inconsciente do escritor. Por meio da carta do *Papa*, Calvino (1973) apresenta, em um parágrafo, uma das teorias de Sigmund Freud, a do complexo de Édipo:

Tudo isto 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, *Valete de Ouros*, que queira afastar de si uma negra profecia: parricídio e núpcias com a própria mãe. Façamo-lo partir à aventura num *Carro* ricamente adornado. *O Dois de Paus* assinala um cruzamento na poeirenta estrada principal, ou antes: é o próprio cruzamento, e quem aí esteve pode reconhecer o lugar em que a estrada que vem de Corinto cruza com a que vai para Tebas. *O Ás de Paus* testemunha uma rixa de estrada, ou mesmo de encruzilhada, quando dois carros não querem dar passagem um ao outro e ficam com os eixos das rodas enganchados; os condutores saltam à terra esbravecidos e empoeirados, vociferando como carroceiros, insultando-se, cada qual tratando de porco e vaca ao pai e à mãe do outro, e, se um saca do bolso uma arma branca, fácil é prever que teremos um morto. De fato, aqui estão o *Ás de Espadas*, *O Louco* e *A Morte*: foi o desconhecido, que provinha de Tebas, quem ficou por terra, o que ensinará a controlar seus nervos, e tu, Édipo, não o fizeste de propósito, nós o sabemos, foi um impulso violento, não importa que lhe tenhas caído em cima de mão armada como se não estivesses à espera de outra coisa em toda a vida. Entre as cartas que vêm depois está a *Roda da Fortuna* ou Esfinge, há a entrada em Tebas como um *Imperador* triunfante, as *Copas* do banquete de núpcias com a Rainha Jocasta que vemos retratada como *Rainha de Ouros*, em vestes de viúva, mulher ainda desejável apesar de madura. Mas a profecia se cumpre: a peste infesta Tebas, uma nuvem de bacilos cai sobre a cidade, inunda de miasmas as ruas e as casas, e os corpos após a erupção de bubões vermelhos e azuis tombam esqualidos pelos caminhos, lambendo a água das poças enlameadas com os lábios ressequidos. Nestes casos, o remédio é recorrer à Sibila de Delfos, para que explique quais as leis ou tabus que foram violados: a velha com a tiara e o livro aberto, etiquetada com o estranho epíteto de *Papisa*, é ela mesma. Se quisermos, podemos no arcano dito *Juízo* ou do *Anjo* reconhecer a cena primitiva a que se reporta a doutrina sigismundiana dos sonhos: o terno anjinho que desperta de noite entre as nuvens do sono e vê as pessoas adultas que não se sabe o que estão fazendo, todos nus e em posições incompreensíveis, papai e mamãe e outros convidados. É o destino que no sonho fala. Só nos resta agora realizá-lo. Édipo, que nada sabia a respeito, arranca a luz dos olhos: literalmente a carta do *Eremita* o apresenta no momento em que retira dos olhos uma luz, e segue a caminho de Colona com manto e bastão de peregrino.). (CALVINO, 1973, p. 129-131)

Assim como a literatura se retroalimenta, outras áreas encontram nela espaço para refletir ou de onde retirar suas hipóteses. O trecho acima, além de aludir a Freud — referindo-se a ele como Sigismundo de Viena, uma vez que seu primeiro nome é Sigmund e viveu boa parte da sua vida em Viena, de onde levou a fama como intérprete dos sonhos, aspecto também

mencionado pelo narrador-da-taverna —, cita nominalmente duas personagens da peça *Édipo-Rei*, de Sófocles: Édipo e Rainha Jocasta. Assim, Calvino (1973) traz o intertexto de um intertexto, uma vez que o complexo de Édipo<sup>27</sup> é uma das teorias mais famosas de Freud e foi inspirada pela literatura.

Pensando no enredo proposto por “Também tento contar a minha”, ao trazer o Complexo de Édipo, o narrador parece aludir à relação estabelecida entre os autores de uma época e aqueles que vieram antes deles, comparando essa relação a de pais e filhos. Tendo em vista a frase: “Na escrita o que fala é o reprimido” (CALVINO, 1973, p. 129), aquilo que está reprimido para o narrador-da-taverna é o sonho de se libertar do passado ou, pelo menos, transcender, fazer diferente. Esse aspecto se aproxima, inclusive, do desejo que o próprio autor, Calvino, e outros membros do OuLiPo nutriam por uma literatura que permitisse atingir uma “liberdade absoluta” (SÁNCHEZ citado por VICENTE, 2016, s/p). Algo muito semelhante ao ímpeto de transgredir a vontade parental para encontrar seu próprio desejo, ainda que esse desejo seja considerado pouco convencional, revolucionário.

Assim, seguindo os caminhos propostos pelo narrador-da-taverna e interpretando cada um dos parágrafos e as referências trazidas em cada neles, parece que temos em mãos uma enciclopédia com muitos verbetes relacionados às artes. Da poesia de Baudelaire à prosa de Conrad, seguimos para a filosofia oriental de Lao Tsé, para encontrar no parágrafo seguinte o sadismo do marquês francês e depois as teorias psicanalíticas de Freud até desvelar, em outro, uma brincadeira com um pensamento marxista<sup>28</sup> e em cada nova página um novo hipotexto:

Quadro 6. Outras obras mencionadas em “Também tento contar a minha”

Obra (Ano)	Autor
O mito de Perseu	Diversos
São Jorge e a Princesa (~1430)	Antonio Pisanello
A Batalha de São Romano (~ 1450)	Paolo Uccello
O Triunfo de São Jorge (~1465)	Vittore Carpaccio
São Jerônimo em seu gabinete (1475)	Antonello de Messina
Santo Agostinho (1480)	Sandro Botticelli
São Jerônimo no Deserto (1495)	Albrecht Dürer

<sup>27</sup> Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 77)

<sup>28</sup> “De tudo isso a escrita adverte como oráculo e purifica como tragédia” (CALVINO, 1973, p. 131), assemelha-se ao que Karl Marx diz a respeito de um aforismo hegeliano: “Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.” (MARX, 2011, p. 23)

Visão de Santo Agostinho (Santo Agostinho no seu estúdio) (1502)	Vittore Carpaccio
São Jorge e o Dragão (1504-1506)	Rafael Sanzio
São Jorge no bosque (1510)	Albrecht Altdorfer
São Jerônimo no estúdio (1513)	Albrecht Dürer
São Jerônimo (1521)	Albrecht Dürer
São Jorge e o Dragão (1558)	Tintoretto
São Agostinho (1645)	Philippe de Champaigne
São Jerônimo em Paisagem Italiana (~1653)	Rembrandt H. van Rijn
<i>Robinson Crusoe</i> (1719)	Daniel Defoe

Fonte: elaborado pela autora (2021)

Muitas dessas obras (QUADRO 6), aludidas ao final do capítulo, são de pintores renascentistas<sup>29</sup> italianos. Calvino indica que assim como é possível entrelaçar e criar histórias por meio das cartas de Tarot, também é possível construí-las a partir de obras de arte em um museu. Ao mencionar sobrenomes de alguns artistas, o autor traz também a informação de qual é a galeria ou museu que abriga aquela peça. Contudo, não é sobre os pintores nem sobre os ideais renascentistas que o narrador-da-taverna se debruça, mas sim sobre o ato da criação, da experimentação, da tentativa e erro proporcionados pelo ato de combinar cartas e quadros.

Ademais, discorre sobre a velhice em contraposição a valores da juventude. Esse tópico parece nortear as diferenças entre as duas partes do livro, sendo a primeira mais voltada às aventuras empreendidas pelos jovens e a segunda orientada às reflexões metafísicas dos mais velhos. De modo inclusivo, o narrador-da-taverna traz duas personagens históricas presentes nas obras de arte citadas: são Jorge e são Jerônimo. O primeiro morreu jovem, com menos de 35 anos, e, como mito, lutou em um cavalo branco contra um dragão. O segundo morreu velho, aos 80 anos, e é celebrado como eremita, confessor e doutor da Igreja. Além desses epítetos, “ficou conhecido como escritor, filósofo, teólogo, retórico, gramático, dialético, historiador” (SANTO, 2021). Desse modo, são Jerônimo remete diretamente ao *Eremita*, enquanto são Jorge remete ao *Cavaleiro de Espadas* (FIGURA 24).

<sup>29</sup> Brevemente, o Renascimento foi um movimento intelectual e artístico que surgiu, entre os séculos XIV e XVI — período que abarca boa parte das obras de arte apresentadas no Quadro 6 —, na região que hoje compreendemos como a Itália. Esse movimento se contrapôs à concepção medieval de mundo, portanto, os artistas, em sua maioria, orientavam-se por “[...] ideais de perfeição, harmonia, equilíbrio e graça” (RENASCIMENTO, 2021).

Figura 24. Quadros de Rafael Sanzio e Albrecht Dürer em comparação às cartas de Tarot



Fonte: autoria própria (2021) com base em Sanzio, Dürer e Marteau-Grimaud

Quando comparadas lado a lado (FIGURA 24) é possível notar a força dessa comparação entre os jovens e os velhos, entre o *Cavaleiro de Espadas/são Jorge* e *O Eremita/são Jerônimo*. Entre a força da juventude e a reclusão da senectude. Como mencionado anteriormente, os comensais que se encontram na taverna, jovens e anciões, todos estão com os cabelos embranquecidos. Embora esse aspecto convirja para as representações das cartas do maço de Marselha de Marteau-Grimaud, ele parece indicar que há uma preocupação, na obra, a respeito do ato de envelhecer. Ao discorrer sobre as obras de arte, o narrador-da-taverna conta:

Ao longo das paredes dos Schiavoni, em Veneza, as histórias de São Jorge e São Jerônimo continuam uma em seguida à outra como se fossem uma história só. E talvez sejam na verdade uma única história, a vida de um mesmo homem, juventude maturidade velhice e morte. Só tenho de encontrar o plano que une a empresa cavalheiresca à conquista da sabedoria. (CALVINO, 1973, p. 136)

Nesse momento o narrador-da-taverna parece indicar que são Jorge e são Jerônimo na verdade representam a mesma pessoa, jovem e velha. Isso nos ajuda a inferir que “Castelo” e “Taverna” representam também a mesma personagem. Nesse caso, a hipótese levantada no Capítulo 4.1 desta dissertação ganha reforços. Em vez de dois narradores temos apenas um em momentos distintos de sua vida, ou consciente *versus* inconsciente.

Refletamos. Observando bem, o elemento comum das duas histórias está na relação com um animal feroz, dragão inimigo ou leão amigo. O dragão ameaça a cidade, o leão a solidão. Podemos considerá-los um só animal: a besta feroz que encontramos tanto fora quanto dentro de nós, em público e em particular. Há um modo culpável de habitar a cidade: aceitar as condições de besta feroz dando-lhe nossos filhos como pasto. Há um modo culpável de habitar a solidão: crer-se ao abrigo porque a besta feroz se tornou inofensiva com um espinho na pata. O herói da história é aquele que na cidade aponta a lança para a goela do dragão, e na solidão mantém consigo o leão no pleno uso de suas forças, aceitando-o como guardião e gênio doméstico, mas sem dissimular sua natureza de fera.



Logo, consegui concluir, posso me dar por satisfeito. Mas não teria sido demasiado edificante? Releio. Rasgo tudo? Vejamos, a primeira coisa a dizer é que a história de Sãojorge-Sãojerônimo não é dessas com um princípio e um fim: estamos no meio de uma peça, com figuras que se oferecem à vista todas ao mesmo tempo. O personagem em questão ou consegue ser o guerreiro e o sábio em todas as coisas que faz e pensa, ou não será nenhum deles, e a mesma fera será ao mesmo tempo dragão inimigo na carnificina cotidiana da cidade e leão tutelar no espaço dos pensamentos: e não se deixa afrontar senão nas duas formas juntas.

Assim consegui pôr tudo em seus lugares. Na página, pelo menos. Dentro de mim continua tudo como dantes. (CALVINO, 1973, p. 136-137)

Em vez de um animal feroz que conecta as duas histórias, temos diante de nós o cânone literário e as cartas de Tarot. Ainda que os maços sejam diferentes em cada uma das partes, o exercício de entrelaçamento, a transtextualidade e a multimodalidade dão o tom. Calvino (1973) parece querer nos contar as delícias e as dores pelas quais passam os escritores, ao mesmo tempo em que destaca as dores e as delícias da juventude em contraposição à velhice, cada qual com os seus desafios.

## 5 SAINDO OU ENTRANDO NO BOSQUE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da estruturação desta dissertação e considerando a área de concentração do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) — Linguagem e Tecnologia, bem como a linha de pesquisa a que este trabalho se encaminha — Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia — a proposta aqui apresentada se mostra adequada tendo em vista a discussão dos diversos intertextos estabelecidos por Italo Calvino, bem como a metodologia adotada por ele para a construção da narrativa de *O castelo dos destinos cruzados* (1973), por meio da transtextualidade, em especial a intertextualidade, e da multimodalidade. Por essa lógica, de modo análogo ao da elaboração de um mosaico, Calvino (1973) elabora cada uma das partes — “O castelo dos destinos cruzados” e “A taverna dos destinos cruzados” — para discutir alguns aspectos importantes para si: a contemporaneidade das obras clássicas, os desafios da velhice e do ofício de escrever. Assim, Calvino cria uma estética mítica em sua narrativa, uma vez que sua obra de ficção se mostra, de algum modo, bastante representativa para a sociedade dos séculos XX e XXI.

Com esta pesquisa pretendíamos, principalmente, identificar os intertextos estabelecidos pelo autor na obra *O castelo dos destinos cruzados*, por meio da transtextualidade e suas cinco relações, bem como por meio da multimodalidade. A identificação pura e simples se resumiria a um método quantitativo de análise, portanto, optamos por analisar qualitativamente, com base nos estudos de Hutcheon (1991), quais foram as modificações feitas por Calvino e quais as implicações dessas mudanças em cada história.

Para tanto, a intertextualidade, uma das cinco relações transtextuais apresentadas por Genette (2010) foi essencial para o desenrolar deste estudo. É por meio da relação intertextual que podemos perceber a copresença de dois ou mais textos em um terceiro texto, nominalmente, no hipertexto. Essa copresença pode ocorrer por meio de três situações. A citação é a mais explícita e mais literal das três, marcada pelo uso de aspas, com ou sem referência precisa. Um dos exemplos mencionados nesta dissertação refere-se à citação com aspas de uma das obras de Shakespeare: *Rei Lear*. A alusão, por sua vez, é menos explícita e menos literal que a citação, uma vez que, para Genette (2010, p. 14), a compreensão plena de um enunciado depende, invariavelmente, da percepção do leitor acerca da “[...] relação entre [esse enunciado] e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”, como é o caso da lenda de Fausto que para ser mais bem compreendida precisa ser conhecida pelos leitores. Essa lenda é tão importante para o contexto de Calvino que aparece mais de uma vez em *O castelo dos destinos cruzados*. Por fim, o plágio é conhecido por ser a menos explícita e menos canônica das três,

pois representa um “empréstimo” literal e não declarado de outrem. Diferentemente do que compreendemos por plágio no meio acadêmico, essa forma de intertextualidade pode ser bem quista no meio literário, como observamos no exercício literário empreendido por Oswald de Andrade na poesia pau-brasil, ao plagiar — e ressignificar — a carta de Pero Vaz de Caminha. Em *O castelo dos destinos cruzados* fomos incapazes de notar um plágio explícito de alguma obra, a menos que recontar a história de Édipo, na íntegra, possa ser considerado uma espécie de plágio.

Outras relações analisadas nesta dissertação — a paratextualidade, por exemplo — enriqueceram a leitura da obra, pois nos permitiram ampliar o conhecimento a respeito de *O castelo dos destinos cruzados*. Além do título da obra, discutido no Capítulo 3, outro importante paratexto refere-se à representação das cartas de Tarot nas margens das histórias dos comensais. O uso dessas cartas marca a realização de um diálogo silencioso entre os narradores do castelo e da taverna e os comensais com quem dividem a mesa. Muitos desses comensais são personagens histórico-literários que depois de se aventurar no bosque encontram abrigo em um castelo ou uma taverna. Ainda que os ambientes pareçam muito distintos, Calvino (1973) deixa claro logo no primeiro capítulo — “Castelo” — que não só castelo e taverna são ambientes parecidos como também o são os castelões e os taverneiros, para tanto, usa tanto o texto verbal quanto o viso-cultural do Tarot para estabelecer essa analogia.

Para compreender a relação entre as cartas de Tarot e a linguagem verbal de *O castelo dos destinos cruzados*, entendemos que a multimodalidade contribuiu para o desenvolvimento da análise interpretativa. A multimodalidade é um fenômeno no qual diferentes modos semióticos — representações visuais, gestuais, sonoras — são combinados e integrados em situações comunicativas. Como vimos nesta dissertação, *O castelo dos destinos cruzados* é uma obra literária que brinca com o fato de suas personagens serem incapazes de se comunicarem oralmente. Para que consigam manifestar seus pensamentos e ideias, as personagens o fazem por meio das cartas de dois maços de Tarot — *Visconti-Sforza* e *Marselha*, respectivamente. Desse modo, o livro de Calvino pode ser considerado uma obra multimodal, pois se propõe a combinar diferentes modos semióticos, à primeira vista as linguagens verbal e visual. No entanto, os maços de Tarot colocam à disposição outro modo semiótico: o cultural; e de outro lado, a linguagem verbal traz consigo a linguagem gestual, por meio da contação de histórias dos narradores. Ao descrever as ações tomadas pelos comensais, os narradores do castelo e da taverna oferecem mais informações aos leitores para que estes possam conhecer outros detalhes das personagens que se encontram no castelo ou na taverna para cear.

Desse modo, o elemento pictórico presente nas margens externas do livro ajuda a compor a interpretação dos relatos feitos pelas personagens, uma vez que cada carta traz consigo aspectos imagéticos e culturais que podem ampliar, convergir ou diferir daquilo que é trazido textualmente na obra. Ademais, as imagens só estão presentes quando existe entre as personagens uma espécie de “diálogo”. Em “Castelo” e “Taverna” existem menções sutis aos maços, no entanto, não há qualquer conversa, logo, as cartas não são representadas visualmente; esses dois capítulos funcionam como molduras, visto que os narradores estão apresentando o contexto de cada uma das partes do livro. De outra maneira, nos capítulos seguintes, quando os comensais começam a narrar suas histórias, então as cartas são utilizadas para estabelecer a existência de uma comunicação imagética entre as personagens, em vez de fonemas ou palavras, as imagens compõem o quadro sintático e semântico necessário para a conversa. Além disso, cada movimento feito pelos comensais torna-se valioso para os narradores, pois os ajudam a compreender, ou melhor, inferir sobre os perfis de cada uma daquelas personagens.

*O castelo dos destinos cruzados* apresenta-se como uma enciclopédia de livros, autores, modos semióticos e perfis humanos. Cada capítulo traz à tona um pouco mais de informação a respeito do que compreendemos como humanidade. De cada uma das partes é possível extrair reflexões sobre literatura, psicologia, antropologia, história e sociologia. Uma das hipóteses levantadas ao longo desse estudo, inclusive, pode servir de inspiração para outros pós-graduandos que queiram se aventurar no labirinto de ideias criado por Italo Calvino, é a de leitura pós-moderna da Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos na Itália. Tendo em vista que o autor italiano foi influenciado pelo neorrealismo italiano e depois migrou para uma arte que mescla o humor para discutir questões históricas, é possível que tenha utilizado diversos autores alemães e italianos como referência para aludir aos ditadores nazifascistas da Europa do século XX.

## REFERÊNCIAS

ALTMAN, Max. Hoje na História: 1985 — Morre o escritor italiano Italo Calvino. **Opera Mundi**, UOL, 19 set. 2012, s/p. Disponível em <https://operamundi.uol.com.br/historia/24404/hoje-na-historia-1985-morre-o-escritor-italiano-italo-calvino>. Acesso em 04 dez. 2020.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso** — Tomo I. Introdução, tradução e notas Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações Gustave Doré. — Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. (Coleção Clássicos Comentados.)

ARQUITEXTO. *In*: Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/arquitexto>. Acesso em 11 out. 2020.

AUERBACH, Erich. **A novela no Início do Renascimento** – Itália e França. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BIBLIOTECA Pierre Morgan [The Morgan Library & Museum]. **Pierpont Morgan Library. MS M.630.34**. Disponível em: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=332050>. Acesso em 27 jan. 2021.

BIGARELI, Maria Sílvia. **Processo de criação e jogos combinatórios**: procedimentos comunicativos em Italo Calvino. 2007. 293 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

BOTTA, Anna. Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine? **MLN**, **112** (1), 81-89, 1997.

BOTTONI, Luciano. Teatro religioso e teatro popular na Europa. *In*: ECO, Umberto. **Idade Média**: Castelos, mercadores e poetas. Tradução de Carlos Aboim de Brito e Diogo Madre Deus. Alfragide, Portugal: Leya, 2011.

BRAUM, Sandra Maria. A transtextualidade em algumas obras de Italo Calvino: o fio do desejo poderia cerzir os intertextos de autor e leitor?. **Ciênc. cogn.** [online]. 2006, vol.8, pp. 153-164. ISSN 1806-5821. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1806-58212006000200016](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212006000200016). Acesso em 11 mai. 2020.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. — São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. Literatura sentada (1970). *In*: **Mundo escrito e mundo não escrito**: Artigos, conferências e entrevistas. Tradução de Maurício Santana Dias. 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALVINO, Italo. **Os castelos dos destinos cruzados**. Tradução de Ivo Barroso. — São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

CANNON, JoAnn. The Image of The City in The Novels of Italo Calvino. **Modern Fiction Studies**, 24(1), 83-90, 1978.

CARVALHO, Augusto de. Sobre o conceito de história, de Walter Benjamin: 80 anos. **Estado da Arte**, fev./2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/benjamin-historia-augustocl/>. Acesso em: 11 abr. 2021.

CIBELE. *In*: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. — Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 85-86.

CITAÇÃO. *In*: DUARTE, Isabel Margarida. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/citacao/>. Acesso em 10 out. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Versão revista. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. — Rio de Janeiro: José Olympio: 2020. 1096 p.

CLIMENT-ESPINO, Rafael. Ofício de adivinhos: Cartomancia e ficção em Machado de Assis, Clarice Lispector e Lucia Bettencourt. **Chasqui**: revista de literatura latinoamericana, ISSN 0145-8973, Vol. 48, Nº. 1, 2019, págs. 243-263.

CLUVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução Crítica. *In*: BUESCU, Helena; FERREIRA DUARTE, João; GUSMÃO, Manuel (Orgs). **Floresta Encantada**: Novos Caminhos da Literatura Comparada. — Lisboa: Publicações Dom Quixote Ltda., 2001, p. 338.

COMPLEXO de Édipo. *In*: LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand Lefebvre. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. — São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIONISO. *In*: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. — Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 121-122.

DUMMETT, Michael. Six XV-Century Tarô Cards: Who Painted Them? **Artibus et Historiae**, v. 28, n. 56, pp. 15-26, 2007.

FAZOLO, Eliane. Leitura e narrativa em Italo Calvino: Uma experiência de formação. **Revista Teias**, v. 4, n. 7, 2003.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

FRITOLI, Luiz Ernani. **Italo Calvino e Osman Lins**: da literatura combinatória ao hiperromance.

GALLAND, Antoine. **As mil e uma noites**. Prólogo de Malba Tahan. Tradução de Alberto Diniz. HarperCollins Brasil, 2015.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cíbele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Miriam Vieira. — Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUERINI, Andréia; PETERLE, Patrícia; BABINI, Maurizio. A Literatura Italiana do século XX. **Fragmentos**, n. 36, p. 9-12, jan./jun. 2009, Florianópolis.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Escritos. **Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Ano 1, n. 1, 2007, 284 p. Tradução de Marcia Arruda Franco. Disponível em [http://casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID\\_S=346&ID\\_M=2064](http://casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=346&ID_M=2064). Acesso em 02 nov. 2020.

INTERTEXTUALIDADE. *In*: WALTY, Ivete. **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade/>. Acesso em 02 nov. 2020.

ITALO Calvino: 1923—1985. Direção de Edgardo Cozarinsky. Narrado por Jean Sorel. [Paris] Centre national du cinema et de l'image animée [distribuidora], [DL 2014]. Colorido. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-InkC3NCg4s>. Acesso em 4 dez. 2020.

HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. **Revista Cult**, 14 mar. 2010. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

HIGGINS, Dick. Intermídia. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. — Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. *In*: \_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. — Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 163-182.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **O Caminho do Tarô**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. — São Paulo: Editora Campos, 2016. (Selo Chave).

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. *In*: JUNG, Carl Gustav [et al.]. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRESS, Gunther. **Multimodality**: A social semiotic approach to contemporary communication. — New York: Routledge, 2010.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Multimodal Discourse**: The Modes and Media of Contemporary Communication. — London: Arnold, 2001.

LAOZI. **Dao De Jing**: O livro do Tao. Tradução de Chiu Yi Chih. — São Paulo: Mantra, 2017.

LEITURA e Multimodalidade. NELT UFBA. YouTube (18min. 27seg.) — col. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=06bOrtJXI6M>. Acesso em 17 jan. 2021.

LITERATURA Universal – Fausto (Johann Goethe) – Eloá Heise – Pgm 06. São Paulo: UNIVESP TV, 20-- (29 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1xOc4bPFY0Q>. Acesso em: 14 fev. 2021.

MARLOWE, Christopher. **A trágica história do Doutor Fausto** — E a História do Doutor João Fausto de 1587: O nascimento de uma tradição literária. Tradução e notas Luís Bueno, Caetano W. Galindo, Mario Luiz Frungillo; posfácio Patrícia da Silva Cardoso; organização e introdução Luís Bueno. — Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução e notas de Nélio Schneider; prólogo Herbert Marcuse. — São Paulo: Boitempo, 2011. (Coleção Marx-Engels)

MAYOR, Adrienne; MARTINS, Débora. Pele: amazonas tatuadas. **Heródoto**: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas, [S.L.], v. 4, n. 1, p. 305-326, 12 dez. 2019. Universidade Federal de São Paulo. <http://dx.doi.org/10.34024/herodoto.2019.v4.10126>.

MCCLOSKEY'S Antiquarian Books & Cards. **1930 Original Ancien Tarot de Marseille Fleur-de-Lis, 1st Edition, Paul Marteau & B.P. Grimaud**. Disponível em <https://www.mccloskys.com/products/copy-of-1930-original-ancien-tarot-de-marseille-fleur-de-lis-1st-edition-paul-marteau-b-p-grimaud>. Acesso em 7 maio 2021.

MEDEIROS NETA, Olívia Morais. Por uma pedagogia da cidade: espaços, práticas e sensibilidades. **HOLOS**, 2016, Vol. 32 (5), pp. 105-115.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. O desejo de conhecer o outro: viagens e viajantes de Italo Calvino. **Palimpsesto**, v. 7, n. 7, 2008. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/download/35741/25459>. Acesso em 11 mai. 2020.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Saber narrativo**: Proposta para uma leitura de Italo Calvino. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, MG.

MULTIMODALIDADE. In: STREET, Brian. **Glossário CEALE** (Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita da UFMG): Termos de Alfabetização, Leitura e Escrita para educadores. Disponível em <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/multimodalidade>. Acesso em 2 nov. 2020.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: alguns reflexões sobre os princípios básicos desse *conceito*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

NANNICINI, Chiara. La revanche de la discontinuité. Bouleversements du récit dans les romans de Bachmann, Calvino, Perec. In: MAUFORT, M. **Poétiques comparatistes**. Bruxelas: P.I.E./Peter Lang, 2009.



OLIVEIRA, Marcos Vinícius Ferreira de. **O bosque das paixões**: intertextualidade e tradução intersemiótica em "O castelo dos destinos cruzados". 2001. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.

ORFEU. In: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. — Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 340-341.

PARATEXTO. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paratexto/>. Acesso em 10 out. 2020.

PETRARCA, Francesco. **Triunfo da Morte**. Tradução de Luís de Camões. Disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select\\_action=&co\\_o\\_bra=2287&co\\_midia=2](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_o_bra=2287&co_midia=2). Acesso em: 11 nov. 2020.

REHEM, Reheniglei Araújo. **Hipertexto.com.literatura**: o processo de criação em obras de Italo Calvino. 2007 190 f. Doutorado em Letras (Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

REIFICAÇÃO. In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/reifica%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 16 fev. 2021.

REASCIMENTO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3637/renascimento>. Acesso em: 12 de maio 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RIGATTO, Benedito Elói. **A figura alada de Dürer e o anjo de Klee**: sentidos da melancolia em Walter Benjamin. 2011. 126 f. Mestrado Acadêmico em Filosofia. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

RIVA, Massimo. Beginning/Ending, Openness/Consistency: Models for the Hyper-Novel. **Annali D'Italianistica**, 18, 109-131, 2000.

SADE, Marquês de. **Justine**. Tradução e notas de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2019.

SAYOMAUULT, Tiphaine. **Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEVERINO, Tatiane Aparecida Da Silva; BARNI, Roberta. Sobre um hiper-romance ou a estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. **Acta Scientiarum. Language and Culture** (UEM), 2015, Vol. 37 (1), p. 57 (5).

SOUZA, Lillian Andreza dos Santos. **Cidades (in) visíveis = imagens, caminhos e representações**. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

TIFF ORIGINALS. Linda Hutcheon on Adaptation & Remakes | Books on Film. YouTube. 2011 (4m12s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iYE07Tf3y6M>. Acesso em 11 out. 2020.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK HEIDELBERG. **Relation**: Aller Fuernemmen und gedenckwuerdigen Historien: so sich hin und wider in Hoch- und Nieder-Teutschland, auch in ... verlauffen und zutragen möchte. In: Heidelberg historic literature – digitized. Disponível em <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/relation1609>. Acesso em 31 jan. 2021.

UNSWORTH, Len. Multimodal Semiotic Analyses and Education. In: \_\_\_\_\_. **Multimodal Semiotics**: Functional Analysis in Contexts of Education. Nova Iorque: Continuum, 2011.

TAVARES, Otávio Guimarães. Uma leitura d'O castelo dos destinos cruzados como texto-máquina. **Anuário de literatura**: publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, 01 June 2011, Vol.16(1).

THE MET – The Metropolitan Museum of Art. **Faust, plate 7**: Mephistopheles in Auerbach's Tavern. 1826. Disponível em: Faust, plate 7: Mephistopheles in Auerbach's Tavern. Acesso em: 14 fev. 2021.

THE MET – The Metropolitan Museum of Art. **The World in Play**: Luxury Cards, 1430–1540. 2016. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2016/world-in-play/exhibition-galleries>. Acesso em: 05 fev. 2021.

TODOROV, Tzvetan. Os Homens-Narrativas. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. — São Paulo: Perspectiva, 2006. Debates; 14. Dirigida por J. Guinsburg.

TOLEDO, Luana Rennó Martins. **Dialogando com os clássicos**: a importância do paladino Orlando em O castelo dos destinos cruzados de Ítalo Calvino. 2017. 183 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VALÉRY, Paul. **Meu Fausto (Esboços)**. Apresentação de João Alexandre Barbosa; introdução, tradução e notas de Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. — Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

VICENTE, Alex. A literatura experimental não foi inventada pela internet. **El País**, Literatura, 16 nov. 2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/18/cultura/1479468446\\_792619.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/18/cultura/1479468446_792619.html). Acesso em 10 maio 2021.

VIEIRA, Trajano. **As bacantes de Eurípides**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VILAROUCA, Cláudia Grijó. **Narrativas especializadas contemporâneas**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013.