



Um caminho semiótico para Italo Calvino¹

Alan QUEIROZ²

Gabriela REINALDO³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

A relação de Italo Calvino com a semiótica é evidente. Está em sua literatura, um mosaico de suas facetas: fantástica, realista, política, semiótica – esta última a que mais nos interessa para este estudo. Nessa perspectiva, *O Castelo dos Destinos Cruzados* (1973) pode ser considerado uma metáfora, muito bem aplicada, do próprio ato de interpretar e gerar signos. Este trabalho se presta, então, a investigar como a ficção no livro traz conceitos da semiótica peirceana e também como lida com eles. Através de um jogo entre cartas do tarô e narrativa, o autor constrói uma argumentação que pretende apontar para o valor da interpretação e do contexto, para percepção como fonte da busca pela verdade e, por fim, para uma de suas propostas artísticas, a preocupação em analisar e aprofundar a capacidade humana de contar e ouvir boas histórias.

PALAVRAS-CHAVE: Semiose; Italo Calvino; Literatura.

INTRODUÇÃO

Através de um *constraint*, Calvino criou em *O Castelo dos Destinos Cruzados* uma máquina de multiplicar narrativas, um mecanismo potencial que leva em consideração a capacidade humana de ler um mundo mediado pelos signos. Só por meio deles o homem foi capaz não apenas de erigir edifícios de significação para entender a cultura, os ritos, os costumes, as relações sociais, mas também para gerá-los: a própria noção de humanidade e sociedade se funda quando se instaura esse comércio de signos, como nos afirma Eco (1997, p. 97). Por isso, não seria equivocado dizer que *O Castelo* é, em si, uma metáfora desse comércio, dessa produção de signos que se chama semiose. Mas, para entendermos como isso se dá a quem palmilhe as páginas do volume, devemos mergulhar no bosque da trama, quando a noite já ia alta, onde vemos um valente cavaleiro e seu cavalo se dirigirem a um castelo. Desde o momento em que entraram naquele lugar de árvores densas e barulhos estranhos, não haviam sossegado por conta

¹ Trabalho apresentado na Divisão Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Graduado do Curso de Jornalismo, do Instituto de Cultura e Arte (ICA)-UFC, email: alansnq@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Professora do Curso de Jornalismo do ICA-UFC, email: gabriela.reinaldo@gmail.com



dos incansáveis reveses do destino. Tiveram de lidar com aparições, duelos, encontros, nada que fizesse nosso personagem apertar de sua montaria e descansar um segundo que fosse. Então, aquele castelo, construído numa clareira na mata, seria a guarida que ambos necessitavam.

O cavaleiro foi-se sobre uma ponte movediça que ele chamou de “desconjuntada” até um pátio escuro onde palafreiros se ocuparam de seu cavalo. Ninguém falou nada. Ao fim de uma escada, entrou numa alta sala em que hóspedes estavam sentados a uma grande mesa cheia de candelabros. Comeram e se fartaram e, muitos momentos depois, quando ainda não se falava nada, nosso cavaleiro percebeu que, apesar de seu esforço, também não conseguia pronunciar palavra; talvez todos estivessem em situação igual. E estavam. Essa impossibilidade de se comunicar deveria ter se processado, pensou ele, quando da passagem por aquele bosque, um lugar eivado de maldições e mistérios. Mas neste momento de impasses e aparente encruzilhada surge um objeto – e “numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico” (CALVINO, 1990, p. 47): o castelão trouxe à mesa um maço de cartas de um baralho de tarô. Um dos comensais, seguido pelos demais, pôs uma das cartas à sua frente, referia-se à sua figura e queria contar a própria história. Dali, enfileirando as imagens, colocando-as em relação com suas precedentes e posteriores, acabou atribuindo-lhe um sentido de narrativa – que se altera conforme permutações e recombinações na seqüência da frase imagética. Não é à toa que *O Castelo* integra a Biblioteca Oulipiana⁴, porque traz em seu cerne a marca do grupo francês, as investigações das potencialidades do narrável que Calvino fez questão de imprimir nas últimas obras de sua vastíssima carreira literária.

O artifício desse jogo combinatório como uma “espécie de palavras cruzadas compostas de figuras no lugar de letras, nas quais, além disso, cada seqüência se podia ler em

⁴ São concepções de literatura que vão fazer parte do período parisiense da vida de Calvino. Foi lá que se aguçou seu interesse por narratologia e pela semântica estrutural que acabaram por levá-lo aos seminários de Roland Barthes e à Ecole des Hautes Etudes onde Greimas desfiava seu conhecimento. Não só *O Castelo* (1973), mas também *As Cidades Invisíveis* (1972), *Se um Viajante numa Noite de Inverno* (1979), *Palomar* (1983) e *As Cosmicômicas* (1965) – que iniciou essa fase. Embora já tivesse iniciado a busca por uma narrativa que trouxesse à baila outros elementos desde a década anterior, foi apenas em fevereiro de 1973 que entrou no Oulipo (OUvroir de LIttérature POtentiel ou, em português, Oficina de Literatura Potencial) como membro estrangeiro e passou a freqüentar as reuniões mensais que lhe serviam como um laboratório de idéias. E o objetivo máximo do grupo era mesmo aproximar a geometria rigorosa da matemática e das ciências exatas com as possibilidades infinitas de enxergar e ler o mundo através da literatura e das ciências humanas, exercendo a liberdade dentro da disciplina, de regras rígidas, dos chamados constrangimentos literários, e expondo o caráter racional da irracionalidade para se distanciar de idéias como da escrita automática, proveniente do surrealismo. Para os oulipianos, a “(...) literatura não é o produto de uma inspiração romântica exterior, mas ao contrário é criação intencional e meticulosa de novas estruturas ou formas desse potencial obscuro da nossa linguagem cotidiana” (BOTTA, 1997, p. 83 – tradução minha).



ambos os sentidos” (Idem, 1991, p. 154), o único encontrado entre aqueles para varar o serão da noite e conseguir estabelecer comunicação, é o que vai demarcar o papel fundamental do signo nesse território circunscrito. A impossibilidade de externar em linguagem verbal e, ato contínuo, confirmar as interpretações múltiplas que as imagens propõem inevitavelmente condiciona as histórias relatadas: elas só se constituem em narrativas da maneira que Calvino nos faz conhecer porque estão sob o prisma da interpretação do cavaleiro-narrador, que se encontra diante desses destinos solitariamente – não se trata apenas de uma condição mágica aos que atravessarem o bosque, mas evidencia um tanto de nossa condição humana fatalmente solitária. O livro existe, porque houve uma mediação do cavaleiro-narrador quando produz signos a partir das imagens do tarô. Mas se trata de uma mediação que, como vimos, só acontece nos interstícios de sua mente. É lá onde o signo, ou *representamen*, vai se tornar, com afirma Peirce (1975, p. 94, grifo nosso), “algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa”, criando “na **mente** dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido”. Assim sendo, ouvimos o que parece nos falar a mente desse cavaleiro, infestada pelos signos que são

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

O que foi transformado em palavras, em *O Castelo*, senão esse signo melhor desenvolvido que está representando as imagens das cartas de tarô na mente do nosso cavaleiro-narrador? O que se percebe é que não estamos trabalhando com o conceito de signo como unidade, mas, antes, como uma implicação inevitável entre ele e outros dois elementos, que juntos formam o que Peirce chama de relação triádica.

A função máxima do signo é a representação. Mas o que ele se propõe a representar? Algo que é e que Peirce chama objeto. Refiro-me ao objeto como signo que é, porque não se trata apenas de algo que se dá no mundo físico, palpável, material. Ele também pode ser da ordem do sonho, do bifurcado, do indefinido e do suspenso, como são os próprios personagens, trancafiados num castelo construído com a mesma matéria de que são feitos os sonhos e a poesia. Este objeto é responsável por ser “aquilo que determina o signo, ao mesmo tempo que é aquilo que o signo, de alguma forma, revela ou torna manifesto” (SANTELLA, 1995, p. 26). E esta revelação se dá na mente de alguém, num



signo mais desenvolvido, que se convencionou chamar de interpretante, ou seja, “aquilo que é determinado pelo signo ou pelo próprio objeto através da mediação do signo” (Idem, Ibid, p. 26).

Cada elemento dessa tríade signo-objeto-interpretante está – numa metáfora recorrente – como se no vértice de um triângulo onde os três elementos têm natureza sgnica; uma relação que pode ser ainda, por analogia, entendida como o processo de pesquisa num dicionário ou enciclopédia. Cada verbete está nessa abstração como um signo, representando um objeto. Suas definições fazem as vezes de um interpretante, que indicam outros verbetes, ou seja, outros tantos signos com outras tantas definições (interpretantes) num processo *ad infinitum*.

A relação triádica está umbilicalmente ligada às categorias fenomenológicas que Peirce acredita enfeixar todo e qualquer fenômeno que bata aos portais da consciência. São três e somente três categorias fundamentais nas quais a toda a experiência do mundo – material ou imaterial – estaria enquadrada. Os signos estão absolutamente marcados pelas noções de primeiridade, secundidade e terceiridade, onde a “primeiridade é o reino dos possíveis; a secundidade, dos existentes; a terceiridade, das generalizações” (PIGNATARI, 2004, p. 52). Ou seja, como primeiridade, Peirce entende os “sentimentos e sensações a indeterminação no mundo físico, qualidades, crenças, artes” (Idem, Ibid, p. 46), sendo o representamen ou signo este primeiro correlato da tríade; para secundidade, “o querer e a volição, a força, os fatos, a dúvida, o mundo dos negócios, uma reação” (Idem, Ibid, p. 46), onde teremos o objeto como segundo correlato; para a terceiridade, “o conhecer e a cognição, a regularidade estatística no mundo físico, as leis, o hábito, a consciência” (Idem, Ibid, p. 46), com o interpretante fazendo as vezes de terceiro correlato. Pignatari (2004) ainda vai mais longe: aproxima as categorias peirceanas às hegelianas de tese, antítese e síntese como se relacionadas a um primeiro, um segundo e um terceiro, respectivamente.

Se ainda fosse possível fotografar a semiose em seu momento inicial, veríamos a ação do objeto como detonadora do movimento do signo. Então, por que o signo e não o objeto ocupa o lugar de um primeiro nessa tríade? O signo funciona como elemento mediador, responsável por estar no lugar do objeto, mas também fazê-lo perceptível à mente de quem o interpreta. É uma capacidade limitada de representação de maneira que nenhum signo consegue abarcar em sua ação de representar e expandir o todo de um objeto. Trata sempre de um aspecto ou de alguns deles e deixa outros a uma representação futura. Esse ato de não se ocupar do todo é também uma das fontes onde



Calvino foi beber: é pela capacidade de uma imagem significar de maneira múltipla que as cartas do tarô são reincorporadas à narrativa tantas vezes o quadrado mágico⁵ permita que uma mesma imagem seja reutilizada para relatar os destinos dos comensais do castelo.

O SIGNO

In abstracto

Se queremos entender o que Peirce denominou de signo, é preciso, antes de tudo, esclarecer alguns termos que pela definição não tenham se bastado para dar conta da complexidade do pensamento acerca de seu significado. A que exatamente Peirce se refere com as palavras “alguém”, “mente” e “alguma coisa” quando escreve que o “signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém” (PEIRCE, 1975, p. 94)? Na tentativa de se fazer entender por seus pares, usou-se de uma linguagem que, apesar dos termos muito precisos e palpáveis, aponta para uma concepção *in abstracto* do ato da semiose. Alguém, portanto, não se trata necessariamente de um ser físico, real, humano, porque o comércio de signos não é exclusividade do homem. Há semiose também entre os órgãos de um vegetal ou nas inteligências artificiais. Com as mesmas características da abstração, uma mente seria o lugar da interpretação, onde aspectos dessa coisa – que ele entende como entidade não apenas existente, mas também da ordem da ficção, do sonho, do mitológico – são desenvolvidos e melhor compreendidos num interpretante.

Algo soa comum quando os termos são melhor esclarecidos: em todos, está imbricada a concepção de que a categoria do físico, para Peirce, tinha substância tão metafísica quanto a categoria do mental, de maneira que “a análise semiótica não fique constrangida a nenhuma pressuposição metafísica *a priori* sobre seu possível objeto” (RANSELL *apud* SANTAELLA, 1995, p. 26)⁶. Por isso, a noção de objeto não deve estar restrita à concepção de realidade do mesmo modo que a idéia do interpretante é mais do que simplesmente uma interpretação particular ou idiossincrática do objeto. Antes, é o próprio objeto que se expressa através do ato interpretativo.

⁵ É assim que se refere Calvino ao cruzamento das cartas do tarô sobre a mesa do castelo. O “quadrado mágico” formado com os arcanos maiores e menores está nos anexos em Imagem I.

⁶ Manuscrito inédito, cedido pelo autor à Santaella.



Mas o fundamento do signo, antes de ser essa capacidade de apontar para objetos abstratos, está numa questão interessante de linguagem: *representa* e *determina* são os verbos que devem explicar o funcionamento do signo – cuja noção em si relaciona-se à tríade sógnica genuína, não podendo estar fora dela. A representação indica que, fazendo as vezes de procurador do objeto, o signo está para a mente interpretadora como se fora a coisa em si. Entretanto, ele não pode se confundir com o objeto, porque, afinal, é elemento diverso dele. Muito menos prescindir dele. Referência a um objeto é caráter fundamental da relação triádica. Assim, vai funcionar ontologicamente como vicário, em outras palavras, substituinte para uma mente.

É aqui que o signo determina o interpretante. Essa determinação, evidentemente, estará condicionada pela incompletude inerente ao caráter do signo, que demonstra uma total incapacidade de representar o objeto em sua inteireza, já que, se uma vez o fizesse, seria o próprio objeto e não uma representação dele. Para sanar essa carência, necessita crescer em signos desenvolvidos para completar sua ação – francamente mediada pelo objeto –, determinando-os, e melhor compreender o objeto que está representando, nessa progressão infinita. A determinação está também ligada à noção de “predicação”: da mesma forma que o signo é determinado por força do objeto, o interpretante será determinado exatamente no ato interpretativo quando da operação do mesmo signo determinado já anteriormente pela ação do objeto.

Regressão infinita

Se não forem interrompidos, a tendência dos signos é crescer, como já dissemos, numa progressão infinita. Essa percepção nos faz esbarrar numa dedução lógica importante: sendo infinito, concordamos que não é possível chegar a esse interpretante último formado dentro dessa cadeia. Ele estará, em certo sentido, sempre na ordem do conjectural. O que acontece se começarmos a voltar às origens dessa tríade genuína? Voltando-se para o objeto, veremos que haverá, dessa vez, uma lógica regressiva, que se relaciona com a noção mesma de objeto – como algo que, por fazer parte da tríade genuína, também tem status de signo. Por isso,

não se pode dizer, no entanto, que o objeto seja uma coisa em si, lá, inerte, à mercê do movimento do signo. Ao contrário, na tríade genuína, o objeto também é signo, o que implica o fato de que todo signo é potencialmente um signo-interpretante de um objeto que também é signo e, por consequência,



potencialmente também um signo-interpretante, e assim por diante, numa regressão infinita (SANTAELLA, 1995, p. 31).

Então, todo processo de semiose que nos propusermos a estudar se encontra de uma forma ou de outra *in media res*, e as regressões e progressões que pudermos fazer “devem ser vistas como lembretes de que são nossos interesses práticos e teóricos, num dado momento, que fornecem os limites – os pontos de partida e de chegada – em qualquer investigação semiótica” (RANSELL *apud* SANTAELLA, 1983, p. 22). Para Calvino, estes limites não parecem tão distantes. Numa nota explicativa no final do romance, nos deixa perceber que as imagens do tarô, embora estejam intrinsecamente relacionadas a uma simbologia própria, foram lidas sob outro prisma, como objetos, na perspectiva peirceana, que a eles é lançado um olhar desprovido de significados *a priori*, numa interpretação segundo uma “iconologia imaginária”⁷.

Caldo medieval

Ainda assim, essas imagens não aportam na ficção de Calvino isentas de serem também signos-interpretantes de um processo semiótico muito mais profundo e anterior que tem suas raízes primitivas na Idade Média: o imaginário da época, inevitavelmente, influenciado por uma percepção maravilhosa da vida deu às imagens do tarô questões e preocupações muito particulares àquele homem. Questões que começam na própria etimologia da palavra maravilhoso ou *mirabilia* cujo radical *mir* está também em *mirare* ou *mirror*. Conforme Le Goff (1988, p. 27), embora nem todos os fenômenos maravilhosos sejam passíveis de admiração visual, onde o homem observa de olhos totalmente abertos, essa referência aos olhos e à visão implica um mundo inteiro de imaginação, com séries de imagens e metáforas que não poderiam se desvincular.

Trata-se de um universo que começa a surgir com mais força a partir dos séculos XII ou XIII, porque emerge com os baixos e médios extratos sociais da nobreza, isto é, a cavalaria. Até então, se não era francamente reprimido, o maravilhoso viveu cerca de oito séculos rejeitado. Com sua ascensão, vai funcionar para esse grupo como um desejo de fundar uma cultura oposta à propagada pela Igreja e também pela aristocracia. Não chega a ser propriamente uma contra-cultura, mas uma alternativa que lhes fosse mais particular. Para Le Goff (1988), os romances de cavalaria em si, com aventuras em que o cavaleiro se encontra diante de encantos mágicos e monstros em busca de uma

⁷ CALVINO, 1991, p. 153. Ver mais explicações em *A iconologia imaginária*.



identidade própria e coletiva, são uma demonstração desse maravilhoso. Não parece ter sido em vão que Calvino tenha, portanto, situado seu *O Castelo* num tempo de cavaleiros, com histórias que prezam pelo maravilhoso literário⁸.

Embebidas nessa idéia de subversão à ordem vigente, as cartas do tarô serviam, o mesmo que se pode dizer sobre o maravilhoso, como

compensação à banalidade e à previsibilidade da vida cotidiana. (...) No medievo ocidental, a tendência era que o maravilhoso criasse um mundo que fosse reflexo imaginário de um lugar no qual os alimentos abundam e as pessoas andam nuas, gozam de liberdade sexual e não trabalham. Não é por acaso que uma das poucas invenções medievais tenham sido a terra do nunca, que aparece pela primeira vez no século XIII. Podem-se vislumbrar raízes ainda mais antigas ou noções mais ou menos equivalentes, mas a coisa em si é criação da Idade Média. O maravilhoso ainda voltou-se atrás no tempo para reviver a idéia de um paraíso terrestre ou uma idade do ouro que estava, antes no fim, do que no início dos tempos (LE GOFF, 1988, p. 32, tradução nossa)

Essas características do maravilhoso medieval acabaram impregnadas nos maços de cartas, mesmo nos que surgiram depois. Inevitavelmente, essas imagens tentam expressar o conflito da finitude humana, inerente à própria condição do homem. E é exatamente a partir da maneira de lidar com a morte de cada sociedade que se desenha suas visões de mundo.

O OBJETO

Dois objetos

Para fazer surtir efeito à percepção de uma mente, há dois tipos de objetos – e não três, como era de se supor – que agem nesse sentido, um dos quais dispara a ação do signo, o que acaba sendo mais um passo adiante no caminho do desenvolvimento sógnico: são eles objeto dinâmico, que estaria no lugar da Realidade, e objeto imediato, que se expressa da maneira como o signo o representa.

Quanto ao Objeto, pode ser o Objeto enquanto conhecido no Signo, e portanto uma idéia, ou pode ser o Objeto tal como é, independentemente de qualquer

⁸ Uma das variações do fantástico sistematizadas por Todorov (1992) é o maravilhoso, em que vigoram novas leis da natureza: a sucessão de fatos é pautada por explicações que são inerentes à lógica da história que está sendo narrada. No maravilhoso puro, não contaminado por doses de fantástico, como é o caso de *O Castelo*, não há a ambigüidade entre realidade ou produto de sonho ou da loucura, não existe a dúvida dos personagens se o que estão vivendo pertence ao nosso mundo ou ainda a um outro desconhecido. Essa subversão da lógica do mundo, que permite homens descobrirem novas cidades no cume de árvores e também dormir com a mulher do diabo, está nas páginas do livro como se isso fosse absolutamente natural àquele universo da cavalaria. Estamos, indubitavelmente, diante do maravilhoso literário.



aspecto particular seu, o Objeto em relações tais como seria mostrado em um estudo definitivo e ilimitado. Ao primeiro destes, denomino Objeto *Imediato*, ao último, Objeto *Dinâmico* (PEIRCE, 1995, p. 162)

Há, então, uma distância entre objeto real e objeto representado, porque, como já vimos anteriormente, o signo consegue apenas indicar, apontar para este objeto de realidade. Ainda assim, é exatamente este objeto que provoca o signo, que, por sua vez, será determinado por correspondência com ele, o que desembocará numa primeira representação mental que é esse objeto imediato. De maneira que esse “objeto (representação mental) produz triadicamente o efeito pretendido do signo (isto é, seu interpretante) através de um outro signo mental” (SANTAELLA, 1995, p. 55).

O que advém da afirmação de que o objeto imediato já pode ser considerado como primeira representação mental do objeto dinâmico? Certamente que aquele objeto vai atuar na interseção entre o objeto dinâmico e o signo, já com propriedades de signo, apontando para o objeto real e determinando o signo. É o objeto imediato que nos dará vaga certeza do que seja a realidade a que buscamos por estar de alguma forma ligado a ela. Enfim, é exatamente do objeto imediato, desse signo extraído do ser, que construiremos nossa noção acerca dos fatos da vida.

A percepção peirceana

Na base de toda a filosofia peirceana, a percepção está alçada a posto máximo na apreensão do mundo. Somente através da percepção de algo que nos é externo, que não está em nossa mente, há a possibilidade de se viver em nossa sociedade – que se descerra paulatinamente mais coberta de signos visuais, sonoros, lingüísticos, oníricos, maravilhosos. Em Peirce, a percepção se torna mais do que um simples dado do mundo e passa a se configurar como uma proposta filosófica que mina as bases da ciência cartesiana a que estamos acostumados. É idéia muito próxima à hegeliana – que os empiristas tentaram a todo custo resgatar: através da percepção, uma realidade outra que não foi construída pelo ser humano se força sobre nós. E não será em vão a utilização do verbo forçar.

O primeiro objeto da percepção, que vai funcionar sempre como mediador na apreensão desse objeto de realidade, se configura em nós com insistência, com brutalidade. É como se, através do percepto, o objeto dinâmico açoitasse nossos sentidos. Por isso que a chave peirceana que tenta encontrar o meio-termo entre reacionismo e empirismo,



idealismo e realismo ingênuo é a secundidade, essa categoria que vai se definir, nas precisas palavras de Pignatari (2004, p. 45 – grifo nosso), entre outras coisas, como “(...) a **força**, (...), uma **reação**”.

O percepto como essa força que nos provoca não pode ser único e completo. Antes, vai se expressar o dado de realidade como um apanhado de feixes de perceptos que dão, cada um, sempre margem e possibilidades para se tentar avançar em busca do objeto dinâmico – esse ser existente que a realidade tratou, de algum modo, de nos distanciar dele. Mas há, ainda, outros dois elementos de percepção que se ligam ao percepto e formam uma tríade de interdependência uma vez que, da mesma forma que o signo só pode se completar quando cresce em interpretante mais desenvolvido, o percepto terá sua ação em inteireza quando se vir trespassado pelo julgamento perceptivo, tendo antes sido mediado e representado pelo *percipuum*.

Percepto, *percipuum* e julgamento perceptivo formam a tríade que compõe a dialética da percepção peirceana. Pensar sobre o mínimo detalhe de um objeto aponta para o julgamento perceptivo. E só o fazemos após nos darmos conta de que o percepto, que ocupa o papel lógico do objeto dinâmico, está agredindo nossos sentidos, insistindo para que julguemos esse dado real. Mas apenas conseguimos porque existe o *percipuum*, que faz o papel lógico do objeto imediato e sob a forma do qual o percepto se apresenta àquele que percebe. O percepto não passa de uma primeira reação à realidade e só pode tomar noção mais concreta se o *percipuum* se instala nesse momento para se desenvolver em julgamento perceptivo, que sempre tem certa noção de generalidade.

O percepto, como esse elemento primeiro que nos chega através do *percipuum*, só pode ser algo externo a nossa consciência. Afinal, perceber “é perceber algo externo a nós” (SANTAELLA, 1995, p. 69). Nele vive a insistência e a teimosia, qualidades que no percepto se mostram inerentes ao próprio ser do objeto: independente de nossa vontade, o percepto faz o julgamento perceptivo analisar reiteradas vezes a idéia que tinha até então das coisas do mundo. Ou seja, uma aparente estrela no céu pode virar um planeta, que por sua vez se refaz em avião ou, na verdade, em disco-voador. O exemplo absurdo pode ser bastante elucidativo de como agem esses elementos mais intimamente ligados ao objeto. De maneira mais abrangente, as questões suscitadas pela percepção peirceana tratam de pôr em xeque as certezas individuais sobre o mundo que nos parecem irretocáveis. O maior legado de Peirce foi ter entendido que o mundo não é uno e muito menos trino, como ele parece fazer supor em seus escritos, mas múltiplo, diverso, complexo e nos resta sempre ponderar, reexaminar e reavaliar a vida.



Mas, voltando ao exemplo para complexificar a idéia, só haverá avião, planeta e discovoador se nossos julgamentos de percepção estiverem equipados para interpretar. Manguel (2001) esclarece que, hipoteticamente, não será possível a um adulto desprovido do conhecimento da leitura de imagens adquiri-lo quando já se foram seus anos de formação. O fato é que, numa sociedade absolutamente marcada pela imagem, é quase impossível que nossa intimidade com elas seja insignificante. Para Calvino, amante do cinema, das artes plásticas e da leitura desde tenra idade, essa capacidade de ler imagens – e também o mundo – está no cerne não apenas de *O Castelo*, mas de seus trabalhos anteriores.

A iconologia imaginária

O *Corriere dei Piccolli* chegou às mãos de Calvino quando ele ainda nem sabia juntar palavras e formar sentenças. Mas nem por isso a leitura que sempre levava a cabo todas as vezes que abria seu *Corriere* lhe era necessariamente uma traição da verdade. E tudo só se dava porque a publicação, recheada de figuras que não deixavam a mensagem apenas nos balões com o texto, falavam, a ele, tanto quanto ou até mais do que o escrito. A operação de ler apenas imagens lhe ficou tão encravado na memória que, como afirma no livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, talvez o jogo combinatório de leitura das cartas do tarô não foi mais do que ressonância daqueles tempos ainda impúberes. “O que tentei estabelecer no *Castello dei destini incrociati* foi uma espécie de iconologia fantástica, não apenas com as figuras do tarô, mas igualmente com quadros da grande pintura italiana” (CALVINO, 1990, p. 110).

Em outra oportunidade, Calvino (1991, p. 153) deixa mais clara a noção de iconologia fantástica ou imaginária se referindo ao trabalho específico em *O Castelo*. Apesar da vasta bibliografia sobre cartomancia e interpretação dos tarôs, o que mais colaborou, na verdade, foi sua preocupação “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”. Enfim, o que dá esteio para a execução do trabalho de Calvino é, como ele mesmo nos deixa ver, a capacidade de perceber. A percepção – assim como o era para Sócrates que propunha ao filósofo constante reexame da própria conduta e da conduta dos homens, e também para Peirce quando explica que nossos sentidos são açoiados insistentemente pelas coisas da vida a fim de serem com igual constância reanalisadas – converte-se, como Calvino parece nos propor em *O Castelo*, em fundamento de



importância capital para melhor apreensão das infinitas possibilidades que nos conduzem à verdade sempre inalcançável.

Para tal empresa, Calvino se utiliza, diferente do aparelho teórico a que Peirce lançou mão, de esquemas literários e imagéticos. A máquina potencial de narrativas só acontece porque há imagens visuais. E imagens “assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (MANGUEL, 2001, p. 21). Embora o trabalho do autor esteja fincado em imagens visuais das cartas do tarô, é preciso ainda expandir a definição que temos de imagem. Profundamente entranhada no pensamento ocidental, a imagem se bifurca em pólos opostos, onde um restringe-se à imagem visual, direta, perceptível e existente; o outro concebe a imagem mental, quer seria, para Peirce, o único modo de conseguirmos nos comunicar, do pensamento mais simples ao mais abstrato, senão pela via do ícone. Trata-se, simplificando, de uma “dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação” (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 36). A iconologia imaginária de Calvino, enfim, não é senão leitura, percepção e semiose.

INTERPRETANTE

Na relação triádica genuína, o interpretante está marcado pelas condições que lhe impõem signo e objeto – ambos, de caráter sígnico, determinam o interpretante imediatamente, como é o caso do signo, e mediatamente, como é o caso do objeto. Ou seja, por uma relação de predicação, como dito nas páginas precedentes, objeto opera sua ação no signo que, por sua vez, vai funcionar como mediador entre ele e o interpretante. De tal maneira acontece que esse mesmo interpretante não é moldado pelas disposições e atos interpretativos subjetivos de cada mente atual ou potencial que lide com ele, mas deverá ser um caráter, em certa medida, pragmático vindo do objeto e do ser do signo, cuja natureza é crescer.

Entretanto, dizer que o interpretante, fundado pelo signo e pelo objeto, dispensa completamente a participação particular de uma mente trata-se de incorrer em erro, porque seria a negação de um princípio do próprio signo e sua capacidade quase infinita de produzir interpretantes – possibilidades interpretativas que, apesar de determinadas pelo objeto, ainda assim são variações possíveis no caminho de apreensão do mundo, que estarão mais claras tanto mais equipados, aptos sejam os intérpretes que se pretendam fazer investigações. Detalhando: intérprete e ato interpretativo não se confundem com interpretante na medida em que o signo, quando no lugar do objeto,



determina o interpretante pelos mesmos aspectos do objeto que lhe estão presentes, mas que só se consubstanciarão como tal se uma mente interpretadora conduzir o interpretante a um nível mais desenvolvido de interpretação – tudo isso, sem resvalar nas idéias opostas de que não há verdadeiro significado de um texto ou de que todos os significados são possíveis e aplicáveis. Enfim, a “interpretação de um signo por uma pessoa, no entanto, é primariamente uma atitude de contemplação, alerta e observação do interpretante ou interpretantes que o signo é capaz de produzir” (SANTAELLA, 1995, p. 86).

É para o interpretante que se transfere a capacidade representativa. À medida que se torna um signo mais desenvolvido, o interpretante vai se constituindo como outro signo. Quando Peirce escreve que o significado de um signo é sempre outro signo, ele está apontando para a característica necessária, em última instância a finalidade de um signo, que é crescer num interpretante e sempre em outro interpretante *ad infinitum*. Nessa relação triádica, o interpretante coloca-se como papel necessário da terceiridade, em que primeiridade e secundidade haviam sido ocupadas, respectivamente, por signo e objeto. O interpretante seria, portanto, devir natural desse processo semiótico.

O interpretante final de Calvino

No experimento de *O Castelo* e em outros romances de Calvino, está bem marcada uma idéia que não é propriamente exclusividade dos oulipianos, mas que ganhou força entre os membros por ser desdobramento de suas concepções de perfeito ecumenismo entre natureza e homem: o romance contemporâneo se tornou vazão do enciclopédico como método de conhecimento, que faz conexão entre fatos, pessoas e coisas do mundo. Aquela máquina potencial do narrável que opera a partir das cartas do baralho de tarô, essas figuras com múltiplos significados possíveis, está a serviço da exposição do próprio ato de contar histórias, de escrever, interpretar, da própria literatura – que é a temática maior aqui –, mas também conjuga literatura e ciência nessa enciclopédia da narrativa.

Se um Viajante numa Noite de Inverno eleva à máxima potência a própria compreensão de narrativa. É um romance sobre o prazer de ler romances, que expõe o protagonista, o Leitor, ao início de dez livros que, devido a situações alheias à sua vontade, lhe são subtraídos sem que ele possa chegar ao fim. E, do diário do escritor imaginário Silas Flannery, vamos entender um tanto da própria voz do autor na concepção desse livro sobre todos os livros do mundo:



Por que não reconhecer que minha insatisfação revela uma ilusão desmedida, talvez um delírio megalômano? Ao escritor que deseja anular-se para dar a palavra ao que está fora dele, existem dois caminhos: ou escrever um livro que possa ser o único livro, capaz de esgotar o todo em suas páginas; ou escrever todos os livros e perseguir o todo por meio de imagens parciais. O livro único, que contém o todo, só poderia ser o texto sagrado, a palavra totalmente revelada. Mas não creio que a totalidade possa ser contida na linguagem; meu problema é aquilo que fica de fora, o não-escrito, o não-escrevível. Não me resta outra saída senão escrever os livros de todos os autores possíveis (Idem, 1990, pp. 185-186).

O que está sendo colocado em questão – para *Se um Viajante* e para *O Castelo* – é a tendência dos grandes romances do século XX de enveredarem pelos meandros de uma enciclopédia, baseada numa totalidade que não pode ser entendida senão como algo em potência, em conjectura, e também no seu caráter de abertura, tomado aqui não apenas como dado inerente a qualquer relação interpretativa, mas principalmente como programa produtivo da obra. Mas essas mudanças de percepção só foram possíveis porque antes, já em 1780, Goethe pensava em algo como escrever um romance sobre o universo. Ou ainda por Novalis que imaginou o livro absoluto ora como uma enciclopédica ora como uma Bíblia. Flaubert precisou ler mais de 1500 livros para escrever *Bouvard et Pécuchet*, onde dois copistas transcreviam os livros humanos e onde tudo estaria encerrado. Ainda Mallarmé nunca deu cabo do seu empreendimento de escrever um *Livre* que contivesse toda a humanidade, que fosse composto de páginas permutáveis, por isso mesmo infinitas cujo cabo seria o fim não só da execução do livro, mas o próprio fim do mundo. É também leitmotiv da proposta de Borges para a literatura com suas bibliotecas hexagonais e totais, seus escritores fictícios que poderiam escrever tudo, seus tempos bifurcados que desembocariam em todas as histórias.

Projetos que Calvino inevitavelmente aproxima do seu, mas justificável pela própria necessidade da literatura de servir a objetivos que estão muito além de suas possibilidades de realização. “Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (Idem, 1990, p. 127).



Dessa tecelagem nasceu *O Castelo*, que procura mostrar toda a multiplicidade num jogo em que as narrações partem de elementos icônicos com variados significados possíveis e acabam se tornando uma máquina de multiplicar. “Sou inclinado por temperamento à ‘escrita breve’ e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas” (Idem, 1990, p. 135).

CONCLUSÃO

O Castelo dos Destinos Cruzados é, inevitavelmente, um livro semiótico. E não apenas porque pode ser entendido sob o prisma da fenomenologia peirceana – o que, é evidente, não é particularidade sua. Mas, principalmente, porque o projeto produtivo de obra artística, criado por Calvino, traz, em seu esteio, os dados que nos fazem entender a narrativa como profundamente preocupada em expor a cada página a necessidade diuturna de se compreender a Semiótica como forma de perceber o mundo e sua intensa produção de signos.

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo. **O Castelo dos Destinos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. **Se um Viajante numa Noite de Inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECO, Umberto. **O Signo**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- LE GOFF, Jacques. **The Medieval Imagination**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens – uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos – semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- _____. e NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.