



O TARÔ COMO HORIZONTE DE LEITURA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E RECEPÇÃO EM UMA DAS NARRATIVAS DE *O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS* DE ITALO CALVINO

Lincoln Felipe Freitas¹
Universidade Estadual de Ponta
Grossa/Secretaria de Estado da Educação
do Paraná (UEPG/SEED-PR)

Resumo: Este estudo analisa o processo de leitura e de criação narrativa em uma das histórias que compõem a obra *O castelo dos destinos cruzados*, do escritor italiano Italo Calvino. A análise detém-se, especificamente, sobre o fragmento intitulado, “História do Ingrato Punido” e tem como objetivo central compreender como a figuração do leitor e o ato da recepção tornam-se o eixo estruturante da construção ficcional calviniana. Para tanto, o trabalho traça inicialmente uma breve gênese histórica do Tarô, situando-o na atmosfera de transição entre o fim da Idade Média e o Renascimento, estética emulada pelo autor para converter o baralho em ferramenta de fabulação. Além disso, buscamos observar como a dinâmica entre imagem e texto exige do narrador-leitor uma postura ativa no contexto da história narrada. O horizonte teórico fundamenta-se nas reflexões de Iser (1979), Manguel (2012) e, primordialmente, na Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (1979). Sob esta ótica, também propomos uma breve consideração sobre como o prazer estético na obra se manifesta através da tríade fundamental: a *poiesis*, como saber produtivo e construção do mundo ficcional; a *aisthesis*, como recepção perceptiva que renova o olhar do leitor; e a *katharsis*, como transformação das convicções e libertação do imaginário por meio da experiência literária. Conclui-se que o Tarô, na obra de Calvino, atua como um manancial de narrativas onde o sentido é uma construção partilhada e perene.

Palavras-chave: O castelo de destinos cruzados; Processos de leitura; Tarô como narrativa

Tarot as a Horizon of Reading: The Process of Creation and Reception in one of the Narratives of Italo Calvino's The Castle of Crossed Destinies

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PPGEL-UEPG). Licenciado em Letras – Português/Espanhol pela mesma universidade. Bacharel em Filosofia pela Universidade Positivo (UP). Professor efetivo da Secretaria de Estado da Educação do Paraná e Professor colaborador (substituto) no Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (DEEL/UEPG).

Abstract: This study analyzes the processes of reading and narrative creation in one of the stories that comprise the work *The Castle of Crossed Destinies*, by the Italian writer Italo Calvino. The analysis focuses specifically on the fragment entitled 'The Tale of the Ingrate Punished' and its central objective is to understand how the figuration of the reader and the act of reception become the structural axis of Calvino's fictional construction. To this end, the paper initially traces a brief historical genesis of the Tarot, situating it within the atmosphere of transition between the late Middle Ages and the Renaissance, an aesthetic emulated by the author to convert the deck into a tool for fabulation. Furthermore, it seeks to observe how the dynamics between image and text demand an active stance from the narrator-reader within the context of the narrated story. The theoretical framework is grounded in the reflections of Iser (1979), Manguel (2012), and, primarily, in the Aesthetics of Reception by Hans Robert Jauss (1979). Under this perspective, we also propose a brief consideration of how aesthetic pleasure manifests in the work through the fundamental triad: *poiesis*, as productive knowledge and the construction of the fictional world; *aisthesis*, as perceptive reception that renews the reader's gaze; and *katharsis*, as the transformation of convictions and the liberation of the imaginary through the literary experience. It concludes that the Tarot, in Calvino's work, acts as a source of narratives where meaning is a shared and perennial construction.

Keywords: The Castle of Crossed Destinies; Reading processes; Tarot as narrative.

Considerações iniciais sobre o leitor e sua interação com o texto

Em Tocopilla, pequeno porto chileno escondido entre o glacial oceano Pacífico e as planícies montanhosas do deserto de Tara- pacá, região mais seca do mundo, onde não cai uma gota de chuva há séculos, eu tive aos sete anos meu primeiro contato com as cartas... (Alejandro Jodorowsky, *O caminho do Tarot*)

A história da produção literária e de sua efetiva realização pauta-se, como aponta Hans Robert Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994, p. 25), na dinâmica de atualização dos textos. Esse processo não se restringe apenas ao leitor comum, mas estende-se ao escritor que produz e ao crítico que se dedica à apreciação e à reflexão teórica. Tal perspectiva permite compreender que o movimento da literatura ao longo do tempo decorre da conjunção de esforços de todos os sujeitos envolvidos; o texto, por si só, permanece em estado de latência. Para sua efetivação, é imprescindível a participação ativa dos agentes que compõem o binômio produção-recepção, tendo como pilar fundamental o ato da leitura. Em suma, para que um texto se complete e atinja sua total materialidade estética e social, ele carece da mediação do olhar de quem o lê. Nesse contexto, a realização da literatura configura-se como um exercício de *poiesis*, termo que no texto "O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*",

Jauss resgata da tradição aristotélica para designar o saber produtivo e a capacidade humana de fabricar um mundo. A *poiesis* literária permite que o leitor, ao ingressar na obra, sinta-se "acomodado" em um universo que ele mesmo ajuda a constituir, satisfazendo o prazer estético de ver uma narrativa ganhar forma por meio de sua própria atividade cooperativa.

Historicamente, o ato da leitura precede a concepção contemporânea e do senso comum, que frequentemente limita ao deciframento do texto verbal. Nos primórdios da humanidade, a "leitura de mundo" e de seus significantes operava por meio de códigos ainda não convencionais que, mediante o uso contínuo e o reconhecimento como representação, passaram a ser compartilhados coletivamente. No momento em que o ser humano redimensiona o real para um estrato codificado, ainda que rudimentar, inicia-se o processo de sistematização da leitura como ferramenta de comunicação e compartilhamento da experiência sensível com semelhantes que detêm o acesso a esses mesmos códigos.

Como aponta Eliana Yunes (2002, p. 13), quando lembramos das cavernas de Lascaux ou das de Altamira, acabamos por admitir que, o que está ali gravado nas paredes rochosas é algo mais que "imagens avulsas". A estudiosa afirma que há, nestas representações, uma narratividade e para tanto haveria "[...] uma leitura que as precede". Para Yunes, antes das imagens dos animais pintadas nas cavernas há uma narrativa mitográfica à qual não temos acesso, restando-nos imaginar e supor.

De qualquer modo, o ser humano passa a ler o mundo por meio de códigos convencionados apenas após o exercício prévio de leitura da materialidade: do acesso aos rituais de caça, do contato com a natureza e com seus pares, e da organização em grupos pautados pela cooperação e pela relação interpessoal. A leitura precede, portanto, toda e qualquer tentativa de sistematização que visa regulamentar ou delimitar a interpretação. Nesse sentido, é possível desvincular o processo de leitura do texto exclusivamente oral ou escrito, uma vez que, mesmo antes da estruturação da fala, o homem já significava e já lia. Segundo Yunes (2002, p. 53), desde seu primeiro olhar o homem produz sentidos, atribuindo imaginariamente funções e designações. Como prossegue a autora:

Desde os primórdios, quando expressou nas paredes das cavernas seus temores e desejos, grafando imagens de animais, quando codificou sinais nas trilhas de caçadas, quando atribuiu às formações de nuvens presságios e expectativas, o homem procedia a uma escrita não alfabética que sinalizava uma leitura precedente (Yunes, 2002, p. 53-54)

Esse retorno aos primórdios da expressão gráfica e à provocação da leitura de significantes rudimentares nas paredes das cavernas revela-se pertinente para refletirmos sobre a evolução da comunicação linguística. Demonstra, sobretudo, como a efetividade dessa comunicação atrelou-se, necessariamente, à habilidade de ler; compreendendo "leitura" aqui em seu sentido lato, e não estrito. Essa percepção sensível dos signos, que precede a formalização do alfabeto, aproxima-nos da dimensão a qual Jauss denomina *aisthesis*. Segundo o autor (1979, p. 102), a *aisthesis* é a condição do prazer estético que produz conhecimento através da experiência da recepção. Ela funciona como um "portão de entrada" para um mundo que, embora novo, permite ao sujeito encontrar-se e reconhecer-se. Ao ler as imagens das cavernas ou as lâminas de um baralho (algo que como veremos adiante, Calvino operacionaliza em sua obra), o homem exerce essa função comunicativa da arte, renovando seu olhar sobre o real por meio da reflexão e da fruição sensível.

Retornando a um panorama histórico ainda que breve da leitura, vemos que posteriormente, o desenvolvimento da oralidade permitiu a ampliação do processo comunicativo e das construções daquilo que hoje entendemos como "narrativa". Por um longo período, a tradição oral serviu de suporte para a leitura e a recepção de narrativas intrínsecas a cada povo e cultura. A oralidade atuava como veículo de transmissão de saberes ancestrais e desempenhava, além disso, o papel fundamental de preservação da memória coletiva. Como aponta Yunes:

A divulgação destas narrativas costumava ocorrer em contextos festivos, onde a mimesis tinha lugar: o repertório mitológico era reatualizado pelo canto e pelas danças, propiciando a memorização dos fatos e dos feitos, cuja narratividade, às vezes, construída anonimamente, fixava-se nos afetos das gentes. Assim sendo, a oralidade que precedeu a escrita como forma de preservação da memória estava associada ao imaginário e ao ludismo sonoro, capaz de criar laços mais duradouros que a linguagem ordinária (Yunes, 2002, p. 52).

Conforme aponta Alberto Manguel (2012, p. 63), até meados da Idade Média, o ato de escrever pressupunha um leitor que iria "escutar" o texto. Visto que a maioria da população não era alfabetizada e o acesso aos textos verbais era restrito, as leituras públicas em voz alta tornaram-se comuns. Por isso, os textos medievais frequentemente apelavam ao público ouvinte para que esta prestasse atenção à narrativa. Nesse processo,

os sujeitos acessavam o conteúdo narrado por meio da oralidade, que se consolidou como um suporte essencial para a propagação de textos durante grande parte da nossa história.

Na oralidade, o processo comunicativo ocorre quando ambos os interlocutores compartilham o mesmo espaço e tempo. Diferentemente dessa dinâmica, Vincent Jouve define a leitura de textos visuais e escritos como uma comunicação diferida. Para o autor, essa noção expressa a particularidade do processo de leitura em comparação à comunicação oral. Nessa modalidade diferida, autor e leitor não dispõem de um quadro de referência comum, pois estão afastados cronológica e espacialmente. Cabe, portanto, ao receptor fundamentar-se na "[...] estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra" (Jouve, 2002, p. 23).

Enquanto na comunicação oral o produtor e o receptor compartilham um contexto imediato para o diálogo, na comunicação diferida as modalidades de enunciação e leitura possuem particularidades distintas, sem que uma seja superior à outra. A riqueza do texto literário enquanto comunicação diferida reside, como aponta Jouve (2002, p. 24), no fato de que, ao ser "recebido fora de seu contexto de origem, o livro se abre para uma pluralidade de interpretações".

É justamente essa pluralidade interpretativa que sustenta nossa análise. Cada leitor, ao aproximar-se da obra, apreende informações de acordo com sua leitura de mundo, cultura e formação. Todavia, isso não implica uma liberdade irrestrita de interpretação, uma vez que o texto possui balizas que delimitam a leitura. Como aponta Roland Barthes, citado por Jouve (2002, p. 26), qualquer leitura, para ser considerada legítima, deve satisfazer o critério da coerência interna do texto. Essa legitimidade da interpretação é o que conduz o leitor à etapa final da experiência estética apontada por Jauss (1979, p. 102): a *katharsis*. Diferente da recepção passiva, a catarse em Jauss representa a libertação da mente e a transformação das convicções do destinatário. Quando o leitor consegue organizar os sentidos de uma obra difícil, como o quebra-cabeça visual de Calvino, por exemplo, ele experimenta uma fruição que não é apenas deleite, mas uma forma de comunicação que o desclausura de suas próprias limitações intelectuais.

Surge, então, a necessidade de se pensar a figura do leitor na dinâmica da recepção. O leitor é aquele que, no ato da leitura, procede à materialização e realização do texto por meio da interpretação. Pressupõe-se a existência de um leitor implícito, uma figura esperada pelo texto e necessária para completar sua significação. Na teoria literária, essa

instância de recepção projetada pela obra recebe variadas denominações, tais como leitor implícito, leitor abstrato ou leitor modelo. Mesmo em suas diferenças de concepção, como afirma Jouve, tais categorizações

comprovam o mesmo princípio: a inscrição objetiva do destinatário no próprio corpo do texto. Simples imagens de leitor postuladas pela narrativa ou receptores ativos que colaboram no desenvolvimento da história, esses leitores se baseiam na ideia de que, estruturalmente, existe em qualquer texto um papel proposto para o leitor (Jouve, 2002, p. 46-47).

Os leitores são, portanto, ativos na composição da história e desempenham um papel fundamental para o funcionamento da engrenagem narrativa. Ao seguir as pistas do texto e as possibilidades de leitura, o leitor redimensiona a obra por meio de sua percepção e bagagem intelectual, combinando as peças textuais para conferir significação ao todo. Como aponta Wolfgang Iser, o sistema textual é, por si só, um sistema de combinações; é nos "vazios" do texto que o leitor se instala. O texto não consegue preencher essas lacunas de forma autônoma, pois elas demandam a intervenção de outro sistema: o da leitura. Conforme Iser (1979, p. 91), quando esse processo ocorre, "[...] inicia-se a atividade de constituição, pela qual os vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor".

Essa constatação, ao aproximarmos-nos de nosso objeto de estudo, a saber a obra *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino, permite-nos refletir sobre a figura do leitor e do receptor como temas centrais da construção ficcional. De forma experimental, Calvino apresenta um leitor que assume também os papéis de narrador e personagem. Para compreender as vivências das demais personagens que, como ele, encontram-se mudas no castelo, o narrador tenta decifrar as narrativas que elas se esforçam para construir por meio das imagens estampadas nas cartas de um baralho de tarô. Sobressai o fato de que nós, enquanto leitores empíricos, atuamos igualmente na construção dessa narrativa visual. Somos, evidentemente, influenciados pela leitura do narrador, embora este não tente nos convencer de que sua interpretação é única; pelo contrário, ele a expõe como um exercício de compreensão pessoal e subjetiva.

A seguir, apresentaremos uma breve história das cartas de tarô e dos baralhos de jogo, visando localizar sua circulação em um recorte diacrônico. O objetivo não é traçar uma historiografia linear que esvazie os enigmas sobre o surgimento e a difusão das cartas na Europa medieval. Tal incursão justifica-se pelo fato de que a atmosfera evocada por

Calvino em sua obra é, em grande medida, a do conto medieval. A construção diegética do romance, marcadamente insólita, recupera estratégias narrativas daquele período, como é o caso das narrativas de moldura, aquelas em que um evento externo viabiliza a produção de uma narrativa que é interna à narrativa maior da obra, aspecto que analisaremos na sequência.

Um breve relato sobre a história do Tarô

Isabelle Nadolny (2022, p. 27) observa que, até o final do século XIV, os registros históricos e as descrições do cotidiano das diversas camadas sociais na Europa medieval são escassos. Tal lacuna documental dificulta a localização precisa da origem dos jogos de azar e, especificamente, dos jogos de cartas. No entanto, a autora sugere a possibilidade de que as cartas já estivessem incluídas em um decreto de Carlos V, de 1369, que proibia práticas como os "jogos de dados, tabuleiro, pela, boliche, malha, boules e bola de gude".

Um indício mais concreto surge em 30 de agosto de 1381. Nas minutas do tabelião Laurent Aycardi, de Marselha, o filho de um comerciante compromete-se, antes de partir para Alexandria, a não participar de qualquer jogo, citando nominalmente: "*taxilli* (dados), *scaqui* (xadrez), *paletum* (malha) e *nahipi* (cartas)" (Nadolny, 2022, p. 27). Esse registro oficial permite supor que o baralho tenha chegado à França por volta desse período, ou possivelmente no início do século XIV.

De fato, embora os relatos sobre as cartas de jogar comecem a se avolumar a partir de 1370, isso não significa necessariamente que o jogo tenha se popularizado apenas nesse momento. A necessidade de mencioná-los em documentos oficiais sugere que sua prática já chamava a atenção da sociedade conservadora da época. Progressivamente, passava-se a ouvir referências a "*naips* e *naibi*" nas regiões ao Sul, e a "*chartae*" ou "*karten*" (cartas) ao Norte (Nadolny, 2022, p. 27).

Apesar das cronologias incertas e por vezes contraditórias, a hipótese mais difundida atualmente defende a origem oriental das cartas. Para sustentá-la, estudiosos referem-se a um baralho proveniente do Egito mameluco, conservado no Museu Topkapi, em Istambul. Trata-se de um conjunto decorado com iluminuras do século XV que, embora não seja original desse período, reproduz uma arte anterior. O baralho mameluco organiza-se em quatro séries que se assemelham aos naipes tradicionais: bastões, copas, espadas e denários.

Figura 1 – O baralho dos Mamelucos (Séc. XV)



Fonte: Peixoto, 2025, online

Figura 2 – Algumas das cartas do Baralho Mameluco, expostas no Topkapi Museum de Istambul.



Fonte: Peixoto, 2025, online

Contudo, como afirma Nadolny (2022, p. 29), os mamelucos não teriam sido, de fato, os inventores dessas cartas. Por reinarem sobre um vasto território que se estendia da Ásia à África Setentrional, eles teriam assimilado as cartas da tradição persa, sob influência dos tártaros vindos da China. O principal obstáculo para sustentar a origem mameluca e oriental do baralho é a ausência de registros físicos de cartas anteriores ao ano de 1400. Logo, tal genealogia permanece no campo das conjecturas.

O que se pode afirmar com relativa segurança é que o jogo de cartas se popularizou entre os séculos XIV e XV na Europa, provavelmente por influência de viajantes e navegadores que, ao transitarem entre o Oriente e o mundo europeu, traziam consigo os jogos aprendidos em suas jornadas.

O Tarô, como o conhecemos hoje, está inserido nessa história de lacunas. Um baralho de Tarô contemporâneo consiste em 22 cartas de Arcanos Maiores e 56 de Arcanos Menores, estas últimas relacionadas às cartas de jogo comuns com os quatro naipes (paus, espadas, copas e ouros). Nadolny aponta que as primeiras referências explícitas ao baralho de Tarô surgem na Itália do século XV. Em 1440, um tabelião dos Médici registrou em seu diário: “Na sexta-feira, 16 de setembro, dei ao magnífico senhor Gismondo um jogo de *naibi* de triunfos que eu havia encomendado em Florença” (Nadolny, 2022, p. 62).

Como detalha a autora (2022, p. 63-64), observa-se que a nomenclatura primitiva associada ao Tarô era *naibi di trionfi*, termos que deram origem aos vocábulos atuais “naipe” e “trunfo”. Outro ponto relevante é o uso do baralho como um item de prestígio pela nobreza, frequentemente encomendado com as armas heráldicas do presenteado. Os exemplares mais antigos preservados em museus e coleções particulares pertencem à linhagem dos Tarôs Visconti. O baralho conhecido como Visconti di Modrone (ou Cary-Yale) foi encomendado em 1441 pelo duque Filippo Maria Visconti como presente de núpcias para Bianca Maria Visconti e Francesco Sforza. Posteriormente, em 1452, encomendou-se a Bonifacio Bembo o célebre baralho Visconti-Sforza, oferecido ao então duque de Milão, Francesco Sforza.

Figura 3 – Lâminas do baralho de tarô de Visconti-Sforza (ca. 1452), recriadas por Rachel Clowes



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor)

O que se observa, nesse contexto, é a coexistência de usos contrastantes do Tarô ao longo do tempo e entre as diferentes camadas sociais. Para a nobreza, o baralho funcionava frequentemente como um item de prestígio, presente de núpcias ou herança familiar, apresentando figuras nobres estampadas nas cartas e brasões heráldicos

reproduzidos como forma de ostentação de linhagem. Em contrapartida, nas camadas populares, as cartas assumiam a função de jogo de rua e de taverna, espaços que operavam como casas de apostas à época. Paralelamente, consolidava-se outra tradição, o uso oracular e divinatório, cuja precisão histórica é tão nebulosa quanto a própria origem das cartas.

Em síntese, a trajetória do Tarô, da sua suposta gênese oriental à sua sofisticação nas cortes italianas, revela um objeto híbrido, situado entre o entretenimento lúdico, a afirmação social e o misticismo. É justamente essa natureza multifacetada e iconográfica que permite a Italo Calvino transmutar o baralho em um dispositivo gerador de ficção, como abordaremos a seguir em nossa análise. Ao resgatar a atmosfera dos contos medievais e o suporte visual dos trunfos renascentistas, o autor não apenas revisita a história das cartas, mas as converte em um "sistema de escrita" visual, onde a leitura do mundo e a criação narrativa se fundem em um jogo de combinações infinitas.

“A história do ingrato punido”: análise do processo de leitura das cartas do tarô na narrativa de Calvino

O que nos interessa, primordialmente, é o fato de que, ao situar a construção diegética de *O castelo dos destinos cruzados* em um período associado à transição entre o Medievo e o Renascimento, Italo Calvino apresenta o jogo de Tarô como uma fabulação de seus diversos usos, de sua gênese e de seu apogeu. As cartas dos Arcanos Maiores e Menores circulavam pelas mais variadas camadas sociais com propósitos distintos: entretenimento, objeto de arte, presente de núpcias, jogo de rua ou oráculo divinatório.

O texto "O castelo dos destinos cruzados" — que compõe o volume homônimo junto a "A taverna dos destinos cruzados", foi originalmente publicado na obra *Tarocchi: il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, em 1969. Vale ressaltar que essa edição de Franco Maria Ricci tinha, inicialmente, o objetivo de registrar a história do baralho de Tarô Visconti.

A ideia de utilizar o Tarô como uma "máquina narrativa combinatória" partiu, como aponta Calvino (1991, p. 152), de Paolo Fabbri. Segundo o autor, o método de criação ficcional empregado em "A taverna dos destinos cruzados" baseou-se na premissa de que cada carta do Tarô possui um significado variável, condicionado pela ordem da tiragem. Independentemente da vasta bibliografia sobre os significados atribuídos às

lâminas ao longo do tempo, o escritor buscou observá-las com minúcia, extraindo delas associações e sugestões pautadas em sua própria iconologia.

O convite de Franco Maria Ricci para a publicação sobre o Tarô Visconti levou Calvino a explorar as imagens do baralho Visconti-Sforza, uma vez que, até então, o trabalho de escrita de "A taverna..." baseava-se no baralho de Marselha — muito posterior ao baralho milanês do século XV. A escrita definitiva de "O castelo..." justifica-se, portanto, pela impossibilidade de aproveitar as páginas já redigidas com base no modelo francês (Calvino, 1991, p. 153).

O processo criativo de Calvino na obra aproxima-se rigorosamente do método da análise combinatória. Essa afinidade deve-se à participação do autor no grupo Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), fundado na França em 1960 a partir do encontro entre escritores e matemáticos. Sobre o processo de criação de O castelo dos destinos cruzados, Calvino afirma:

queria partir de algumas histórias que a princípio as cartas me havia imposto e às quais atribuiria 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 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. (Calvino, 1991, p. 154-155)

É relevante observar a concepção da obra, uma vez que o próprio ato criativo se constitui como um processo de leitura. O autor, no momento da construção narrativa, explora as possibilidades, as entradas e as saídas — em suma, os "vazios" do texto — não com o intuito de esgotá-los, mas para traçar as regras do jogo e os desafios ali impostos. Calvino assume o papel de leitor das cartas de Tarô que, dispostas diante de si como enigmas, exigem atenção minuciosa aos símbolos e, primordialmente, às potenciais histórias que emergem de suas combinações.

No ensaio "Cibernética e Fantasma", Calvino afirma que a narrativa oral primitiva e a fábula são modeladas sobre estruturas fixas, quase como elementos "pré-fabricados", os quais permitem, no entanto, um número vastíssimo de combinações (Calvino, 1980, p. 165-166). Enquanto compilador das Fábulas Italianas, o autor conhecia profundamente

os modelos dessas narrativas arquetípicas; o Tarô, em certa medida, corresponderia a esses mesmos modelos.

Ao projetar uma dinâmica de produção ficcional que pressupõe uma perspectiva de leitura múltipla, Calvino aposta na capacidade de expansão do Tarô como uma narrativa em rede. Quando sequenciadas, as lâminas atendem a linhas de progressão distintas, alterando o que é narrado conforme sua disposição. Essa dinâmica aproxima-se do conceito contemporâneo de hipertexto. Segundo Pierre Lévy:

Hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, imagens, gráficos ou parte de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (Lévy, 1993, p. 33)

O hipertexto, sob essa perspectiva, estabelece um *modus operandi* em que a multiplicidade constitui um fator intrínseco. Como pontua Gérard Genette em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006, p. 46), o prazer do hipertexto reside, em grande medida, em sua dinâmica lúdica. Nesse jogo, a porosidade das fronteiras entre os regimes de significação deve-se, sobretudo, a uma espécie de "força de contágio". O regime lúdico da literatura aproveita-se dessa contaminação para expandir as regras do jogo e as possibilidades de criação. Raquel Wandelli complementa que, na narrativa em hipertexto, as

Formas labirínticas, rizomáticas, fragmentadas, construções circulares e caóticas, colocam em jogo a interatividade, além de uma certa dose de acaso. Narrativas-teias suscitam a participação do espectador na sua estrutura e contrariam as previsões sobre o fim do romance. O narrar engendra-se em um espaço de simultaneidade e sobreposição de acontecimentos, em recusa à representação do tempo como um continuum homogêneo e ao próprio gênero narrativo como médium da sequencialidade. O colapso dos conceitos rígidos de temporalidade e causalidade acompanha a passagem da noção de desenvolvimento narrativo teleológico para a ideia do texto estrelado, proteiforme, que proporciona diferentes arranjos e trajetos. (Wandelli, 2003, p. 37)

Assim, em consonância com o pensamento da autora, as relações de similaridade e simultaneidade nas narrativas contemporâneas, com destaque para *O castelo dos destinos cruzados*, desestruturam o desdobramento progressivo do enredo tradicional,

produzindo um movimento de recircularidade. Ao eximir a obra literária do pretenso compromisso com a linearidade e com desfechos conclusivos, “a estrutura hipertextual pode dar nova vida à ficção, abrindo um campo de possibilidades para o romance” (Wandelli, 2003, p. 38).

A complexidade do texto de Calvino reside, precisamente, na apresentação simultânea da narrativa verbal e das cartas de Tarô (as imagens), dispostas em regime de equivalência e complementação. Sobre a leitura de imagens, Alberto Manguel postula que as narrativas existem no tempo, ao passo que as imagens existem no espaço. Segundo o autor,

Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora, à medida que ele avança pelo enredo da pintura (Manguel, 2009, p. 24-25).

Ainda segundo Manguel, as imagens no período medieval europeu apresentavam o que ele denomina “sintaxe sem palavras”, isto é, uma estrutura à qual o leitor, de forma silenciosa, acrescenta uma camada narrativa. De acordo com o crítico argentino: “Em nosso tempo, ao decifrar as imagens da propaganda, da videoarte e dos cartuns, também tendemos a emprestar à história não apenas uma voz, mas também um vocabulário” (Manguel, 2012, p. 131).

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino oferece um relato pessoal sobre seu contato formativo com imagens e figuras, experiência que possivelmente influenciou sua produção literária, a exemplo da obra que é objeto desta análise. Relata-nos Calvino:

Meu mundo imaginário foi influenciado antes de mais nada pelas figurinhas do Corriere dei Piccoli, que era à época o mais difundido dos semanários infantis. [...] Creio que o período decisivo tenha sido entre os três e os seis anos, antes de aprender a ler. [...] Mas eu, que ainda não sabia ler, passava otimamente sem essas palavras, já que me bastavam as figuras. [...] Passava horas percorrendo os quadrinhos de cada série de um número a outro, contando para mim mesmo mentalmente as histórias cujas cenas interpretava cada vez de maneira diferente, inventando variantes, fundindo episódios isolados em uma história mais ampla, descobrindo, isolando e coordenando as constantes de cada série, contaminando uma série com outra, imaginando novas séries em que personagens secundários se tornavam protagonistas. (Calvino, 1990, p. 108-109).

Em suma, as narrativas, sejam elas imagéticas ou verbais, despertam em Calvino as múltiplas possibilidades do jogo textual. A compreensão de que há na imagem potencialidades narrativas a serem exploradas converte o texto calviniano em uma abertura e em um desafio à figura do leitor. Em *O castelo dos destinos cruzados*, somos provocados pelas crípticas imagens do Tarô que, ordenadas em determinada sequência, enunciam uma história à qual devemos atribuir narratividade, à semelhança das pinturas medievais mencionadas por Manguel.

A primeira parte da obra, intitulada "O castelo", estabelece a moldura para as histórias que serão narradas adiante: "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" (Calvino, 1991, p. 11). A moldura, técnica amplamente utilizada em clássicos como *As mil e uma noites* e o *Decameron*, de Boccaccio, consiste em inserir um conjunto de pequenas narrativas dentro de uma estrutura maior, que frequentemente contextualiza o enredo principal. Cabe destacar que essa técnica é recorrente em obras que buscam evidenciar a própria arte de contar histórias e os procedimentos nela envolvidos.

Um aspecto ao qual nós, enquanto leitores, devemos atentar-nos desde o princípio é o fato de que o narrador de *O castelo dos destinos cruzados*, não nomeado, encontra-se em um estado de exaustão devido às provações do bosque:

Passei por uma ponte levadiça desconjuntada, apeei a 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. (Calvino, 1991, p. 11)

O estado físico e mental do narrador, claramente prejudicado, o faz, talvez, ter a incerteza de que aquele lugar se trata de fato de um castelo ou de um albergue. Isso é fator constitutivo para o entrelaçamento dos dois textos que compõem a obra de Calvino, "O castelo dos destinos cruzados" e "A taverna dos destinos cruzados". A descrição feita pelo narrador é a seguinte:

Castelo ou albergue de estrada? "[...] percebia uma espécie de desleixo e desordem, para não dizer mesmo de licenciosidade, como se tratasse não de uma mansão senhorial, mas de um albergue de estrada, onde pessoas desconhecidas entre si e de condições sociais e países diferentes se encontrassem em convívio por uma noite [...]" (Calvino, 1991, p. 12)

Esse fragmento narrativo possui, a nosso ver, um matiz claramente quixotesco. A emblemática personagem de Cervantes, em sua primeira incursão, depara-se com uma estalagem e prostitutas à sua porta. Contudo, sob o efeito do devaneio e da desmedida paixão literária, o Cavaleiro da Triste Figura acredita estar diante de um castelo e de damas nobres que o aguardam. O estalajadeiro é transmutado em castelhano e o cavaleiro vivencia a materialização das narrativas que o consumirá incessantemente.

No texto de Calvino, a dúvida sobre a natureza do recinto também se faz presente, mas é sobreposta por um elemento ainda mais perturbador: a afasia coletiva. As personagens que se encontram no castelo, por motivos inacessíveis ao leitor, perderam a capacidade de falar. A travessia do bosque, segundo o narrador, custou-lhes o dom da palavra (Calvino, 1991, p. 13). Tal condição é determinante para a arquitetura ficcional da obra, uma vez que cada indivíduo naquele espaço permanece ilhado na particularidade de suas vivências, impossibilitado de externalizá-las pela via oral. A solução encontrada revela-se tão inusitada quanto poética:

Após a ceia, em que todos comem e bebem num mutismo profundo, um indivíduo apresenta aos presentes um artefato: “[...] sobre a mesa recém-tirada, aquele que parecia ser o castelão, pousou um maço de cartas. Era um baralho de tarô com cartas no formato maior do que essas com que se jogam partidas ou com as quais as ciganas predizem o futuro” (Calvino, 1991, p. 13)

As diversas funções históricas do baralho de Tarô são sublinhadas pelo narrador, que estabelece uma distinção clara entre os trunfos e o baralho de jogo convencional ou aquele utilizado pelas cartomantes, tradicionalmente associados ao baralho comum contemporâneo. As cartas de Tarô, de dimensões maiores, exibem figuras ricamente adornadas, estampas de caráter nobiliárquico e símbolos de profundo valor artístico. Diante da impossibilidade da fala, a iniciativa das personagens consiste em converter esse artefato em uma ferramenta narrativa, utilizando-o para projetar as desventuras que as conduziram até o castelo:

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. Contudo, não parecia que qualquer um de nós tivesse vontade de iniciar uma partida, e menos ainda de se pôr a interrogar o futuro, dado que os nossos futuros pareciam indefinidos, suspensos numa viagem que não havia terminado nem estava para terminar. Era algo diverso o que víamos naquele tarô, algo

que não nos deixava já agora afastar os olhos das tesselas douradas daquele mosaico. (Calvino, 1991, p. 13-14)

Diante do baralho de Tarô, os convivas do castelo têm à disposição um aparato potente para a narração. Como observa o narrador, nenhum deles demonstra interesse pelo aspecto lúdico ou pelo sentido oracular e divinatório das cartas. Surge, então, a iniciativa de um dos comensais, que toma o baralho, não para embaralhá-lo, mas para selecionar uma carta específica e depositá-la sobre a mesa. O gesto suscita de imediato no narrador a provocação de associar a iconografia da lâmina à fisionomia do jovem que a escolhera: “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, 1991, p. 14).

Inicia-se, assim, a “História do ingrato punido”, narrativa central para este estudo. Elegemos esse fragmento não apenas por sua posição na sequência da obra, mas por nele identificarmos as primeiras impressões do narrador em sua tentativa de decifrar as cartas dispostas. O narrador traça os caminhos iniciais da leitura sem o auxílio da voz: é preciso testar hipóteses, observar reações e organizar a sequencialidade das imagens. Esse processo assemelha-se à apreciação de pinturas medievais que, dispostas em série, engendram narratividade e conferem ação à imagem, transmutando-a do espaço estático para a temporalidade narrativa.

O jovem protagonista parece identificar-se com o enredo que busca construir. Após dispor cartas como o Cavaleiro de Copas, o Rei de Ouros, o Dez de Ouros e o Nove de Paus, o narrador expressa interpretações possíveis por meio de termos que, longe de serem taxativos, sublinham o caráter experimental da leitura:

Portanto, o início da história poderia ser este: o cavaleiro, tão logo soube dispor dos meios de brilhar nas cortes mais faustosas, apressou-se em se pôr a caminho com uma bolsa repleta de moedas de ouro, para visitar os mais famosos castelos das vizinhanças, talvez com o propósito de conquistar uma esposa de alta estirpe; e, acariciando esses sonhos, se havia adentrado no bosque. (Calvino, 1991, p. 18)

Observamos a ponderação do narrador ao sugerir que o início da história “poderia ser este”. Trata-se da conjectura de um narrador-leitor que, ao observar as lâminas, busca significá-las para estruturar a história do jovem. Nesse ponto, a narrativa deixa de pertencer apenas a quem dispõe os trunfos e materializa-se na dicção de quem a organiza.

A leitura da imagem abre espaço para múltiplas interpretações, fundamentadas em símbolos que ressoam em cada representação.

Nesse sentido, o Tarô pode ser considerado um "livro aberto", lido através das mais variadas vertentes ao longo dos séculos. No contexto de Calvino, os 22 Arcanos Maiores funcionam como arquétipos de personas ou situações conflitantes. Há estudos, inclusive, que associam esses arcanos às etapas da "Jornada do Herói": o "Louco" (carta 0 ou sem número) personifica o herói que enfrenta desafios de crescimento pessoal e espiritual, atravessando os níveis de sua própria história para atingir a plenitude e, finalmente, retornar ao seu ponto de origem.

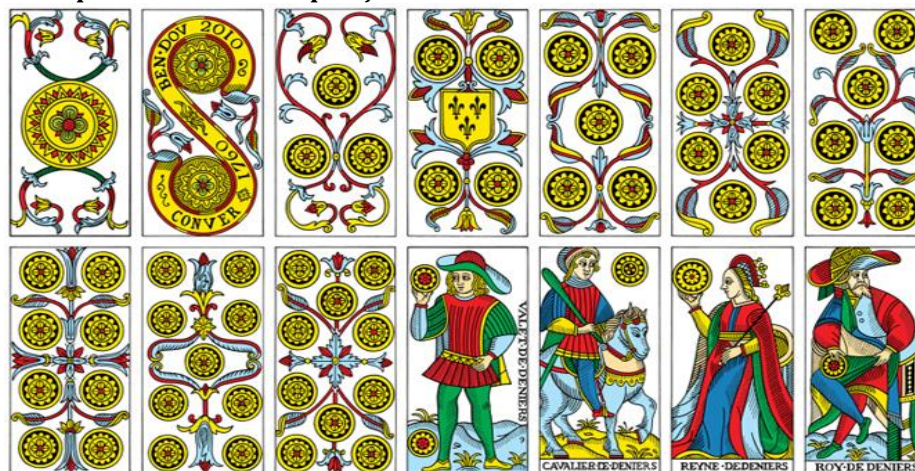
Figura 4 – As 22 cartas dos arcanos maiores do Tarot de Marselha, usado posteriormente por Calvino na composição de “A taverna dos destinos cruzados”



Fonte: Google imagens, Online

No caso dos 56 Arcanos Menores, desprovidos das imagens figurativas que ampliariam as possibilidades interpretativas e limitando-se aos símbolos dos naipes, estes funcionariam como os detalhes técnicos e as engrenagens que movem o enredo. Contudo, cabe ressaltar, em consonância com o próprio Calvino, que cada carta encerra símbolos e possibilidades de leitura individualizados. Quando dispostas em conjunto sobre a mesa, as lâminas passam a constituir nós de significação em uma estrutura narrativa mais ampla, cujos pontos de ancoragem variam não apenas em função da posição das cartas, mas também conforme o ponto de vista e a bagagem de quem as lê e organiza a história.

Figura 5 – Algumas das cartas de arcanos menores do Tarot de Marselha, usado posteriormente por Calvino na composição de “A taverna dos destinos cruzados”



Fonte: Google Imagens, Online

Este procedimento de leitura parece funcionar na construção narrativa dos relatos apresentados em *O castelo dos destinos cruzados*. Na narrativa específica do ingrato punido, as cartas iniciais são lidas como personagens no enredo da história contada. A carta da Força, o arcano que apresenta um homem atacando uma fera com um bastão, é automaticamente associada pelo narrador a um malfeitor que teria rendido o jovem cavaleiro no bosque, roubado suas posses e o pendurado numa árvore, como a persona apresentada na carta do Pendurado. O alívio das tensões aparece na figura da Temperança, uma jovem que andava pelo bosque trazendo água e trata de auxiliar o cavaleiro em apuros.

A narrativa era clara: nas entranhas do bosque o cavaleiro fora surpreendido pela emboscada de um feroz bandido. As mais tristes previsões foram confirmadas pela carta que veio em seguida, ou seja, o duodécimo arcano, dito O enforcado, em que se vê um homem em calções e camisa, pendurado de cabeça para baixo e preso apenas por um pé. Reconhecemos na vítima o nosso jovem louro: o bandido o havia espoliado de todos os seus haveres, deixando-o dependurado em um ramo, de cabeça para baixo. Respiramos aliviados com a notícia que nos trouxe o arcano A temperança, posto sobre a mesa pelo nosso comensal com uma expressão de reconhecimento. Com isso soubemos que o homem dependurado sentira o som de passos e seus olhos revirados haviam distinguido uma jovem aproximar-se, talvez a filha de um lenhador ou cabreiro, avançando, pernas nuas, pelo prado, a levar duas bilhas de água, e que certamente voltava da fonte. Não nos restava dúvidas de que o homem de cabeça para baixo fora libertado, socorrido e restituído à sua posição natural por aquela humilde filha dos bosques. (Calvino, 1991, p. 18)

Nesse estágio inicial da narrativa, predomina uma tendência à leitura literal, a qual não poderia ser invalidada se observarmos o contexto e a sequencialidade das cartas apresentadas. O aspecto mais instigante na primeira história de *O castelo dos destinos cruzados* é justamente o esforço do narrador em ancorar sua interpretação na materialidade das imagens para lhes conferir significado. Esse procedimento refina-se ao longo do romance: o narrador gradualmente amplia seu horizonte de leitura e sua familiaridade com a simbologia das lâminas, permitindo que a decifração dos trunfos evolua de uma tradução visual direta para uma construção narrativa densa e multifacetada.

Figura 6 – As cartas de arcanos maiores inicialmente dispostas pelo contador da “História do ingrato punido”



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor em referência às cartas mencionadas no texto de Calvino)

Os detalhes do enredo que funcionam como engrenagens para a continuidade narrativa são justamente, como apontamos anteriormente, os Arcanos Menores. As lâminas apresentadas pelo jovem em sequência são o Ás de Copas e o Dois de Copas, cartas tradicionalmente associadas ao amor e à fonte de água que sacia e nutre, muito em função de sua carga simbólica. O narrador destaca, precisamente, a inscrição presente no Dois de Copas: “Meu amor”. Tal elemento indicaria que o jovem cavaleiro e a dama, após o auxílio prestado por ela, teriam experienciado o encontro afetivo e o despertar do amor (Calvino, 1991, p. 19).

Figura 7 – As lâminas do Ás de copas e do Dois de copas



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor em referência às cartas mencionadas no texto de Calvino)

A frustração da expectativa narrativa, construída pelo narrador a partir da leitura das lâminas anteriores, ocorre de forma súbita. “Já nos dispúnhamos – principalmente as damas de nossa companhia – a saborear a sequência de uma terna história de amor” (Calvino, 1991, p. 19), relata o narrador ao perceber que o comensal, rompendo o idílio amoroso, lança à mesa uma carta do naipe de Paus. Esteticamente, o Sete de Paus apresenta-se como um entrave visual: os bastões estão dispostos de forma cruzada, assemelhando-se a uma grade ou a um emaranhado que veda o horizonte e impossibilita a passagem.

Essa transição iconográfica marca a passagem do regime de “Copas” (líquido, afetivo, nutritivo) para o regime de “Paus” (lenhoso, rígido, obstrutivo). Se as cartas anteriores sugerem a fluidez do encontro amoroso, o Sete de Paus introduz a resistência física e o conflito. O narrador, enquanto leitor atento, interpreta essa mudança na “sintaxe silenciosa” das cartas como o surgimento de um obstáculo externo, um muro, uma floresta impenetrável ou uma proibição, que intercepta o destino do herói. Assim, a narrativa de Calvino demonstra que a leitura não é um caminho retilíneo, mas um processo de constantes reajustes, onde uma única imagem tem o poder de subverter toda a lógica de sentido construída até então, obrigando o leitor a reorganizar suas hipóteses interpretativas diante do novo arranjo espacial da mesa.

Figura 8 – As lâminas do Ás de copas e do Dois de copas



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor em referência às cartas mencionadas no texto de Calvino)

A reviravolta da narrativa articula-se a partir do “nó” engendrado pelo Sete de Paus, interpretado pelo narrador como o encerramento do idílio vivido entre o protagonista e a jovem que o resgatara. Essa atitude de leitura — que, como mencionado, fundamenta-se na literalidade das imagens — externaliza apenas uma das possibilidades interpretativas. Como leitores empíricos, temos acesso direto às cartas dispostas nas margens da página, o que revela a estratégia do Autor Modelo: ao apresentar o suporte visual simultaneamente ao texto verbal, Calvino permite que testemos a sequencialidade proposta pelo narrador. Essa dinâmica fica evidente quando o narrador assinala que, a partir do Sete de Paus, iniciar-se-ia “uma segunda parte da história, após talvez um intervalo de tempo” (Calvino, 1991, p. 19).

Neste ponto, a narrativa sofre uma ruptura, torna-se incerta e projeta o “espaço vazio” que incita o leitor a questionar se os rumos da história seriam, de fato, aqueles ali enunciados. As lâminas que surgem na sequência são A Imperatriz e o Oito de Copas. Se mantivermos a premissa de que os Arcanos Maiores representam personas ou conflitos centrais, enquanto os Menores fornecem os detalhes, compreendemos que a Imperatriz introduz uma nova figura de poder no enredo. A opulência e a autoridade emanadas por essa imagem destoam drasticamente da humildade da jovem representada pela

Temperança. O narrador capta essa discrepância visual e reafirma que, nesse estágio, desdobra-se uma nova fase da jornada do cavaleiro.

Figura 9 – A Imperatriz, um outro arcano maior e o Oito de copas, um novo arcano menor



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor em referência às cartas mencionadas no texto de Calvino)

O ponto de maior interesse para nossa análise reside no fato de o narrador declarar que a mudança súbita de cenário deixa a todos “desconcertados por um instante” (Calvino, 1991, p. 19). Tal desconforto decorre da ruptura da suposta linearidade do relato e de um salto na dimensão cronotópica da narrativa. Enquanto leitores externos à diegese, podemos questionar se houve, de fato, uma interrupção ou se o rapaz que dispõe as cartas — o autor factual da história — estaria comunicando uma mensagem distinta daquela decifrada pelo narrador. Confrontamo-nos com duas opções: aceitar a versão mediada pelo narrador ou inferir, por conta própria e dentro dos limites iconográficos de que dispomos, o verdadeiro desenrolar da “História do ingrato punido”.

Para readequar o fluxo narrativo e mitigar o desconcerto momentâneo, o narrador apressa-se em inserir uma interpretação possível, buscando pacificar a sensação de perda de controle sobre a história. É digno de nota que ele afirme que essa via de leitura “impunha-se” a todos os presentes (Calvino, 1991, p. 19) — uma atitude claramente unilateral de um narrador que, consciente de sua hegemonia discursiva, oferece-nos apenas uma das versões possíveis.

Segundo essa ótica, o cavaleiro, após as provações no bosque, teria prosseguido caminho até encontrar o que ambicionava: “uma esposa de alta e opulenta linhagem [...] –

e até mesmo um pouco mais velha que ele, como certamente notaram os mais maliciosos entre nós” (Calvino, 1991, p. 20). A complementação do Arcano Menor, o Oito de Copas, funcionaria como o detalhe certificador desse rumo, simbolizando o banquete nupcial e o brinde entre as fileiras de convidados.

Na sequência, surge o Cavaleiro de Espadas, adicionando um novo detalhe à trama: um imprevisto, um mensageiro que convoca o noivo a retornar ao bosque. Há, novamente, uma transição brusca que tenta sustentar o tom de uma narrativa heroica — gênero que tradicionalmente cativava audiências sob o comando de bardos e menestréis. O narrador confessa a urgência por clareza: “Esperávamos impacientes uma carta mais explicativa” (Calvino, 1991, p. 20). Surge, então, o arcano O Sol, que frustra a expectativa de transparência. Como ele mesmo destaca, “a interpretação desta passagem do relato não era fácil” (Calvino, 1991, p. 20). Poderia tratar-se meramente de um dia ensolarado, o que leva o narrador a considerar que o contador estaria desperdiçando tempo com “detalhes sem importância”. Essa leitura, atrelada à literalidade das lâminas, culmina em uma observação cômica sobre a carta do Sol:

Talvez melhor conviesse, em vez de nos determos no significado alegórico da figura, atentar para o sentido literal: uma criança seminua havia sido vista correndo nas vizinhanças do castelo onde se celebravam as núpcias, e era para seguir aquele pequeno que o esposo abandonara a mesa do banquete. (Calvino, 1991, p. 20)

A estratégia de leitura adotada pelo narrador tenta, pelas vias mais inesperadas, associar a carta do Sol ao enredo que vinha sendo urdido. Ao negligenciar o elemento central da imagem, a criança seminua, que aparentemente precisaria ser detida, o narrador recorre a um símbolo secundário: o Sol. Ele resgata esse emblema da carta inicial, o Cavaleiro de Copas, que fora identificado como a representação do próprio jovem narrador e cujo manto exibia um brasão solar. Sob essa ótica, o manto teria sido esquecido nas entranhas do bosque e estaria agora em posse daquela criança, sendo imperativo que o cavaleiro o retomasse.

Figura 10 – As cartas do arcano menor Cavaleiro de Espadas e do arcano maior O Sol



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor em referência às cartas mencionadas no texto de Calvino)

O que se revela fundamental nesta análise é o movimento realizado pelo narrador de, pela primeira vez, retornar a cartas tiradas anteriormente na tentativa de recuperar pontos de referência. Esse gesto interpretativo ilustra o que Iser (1979) propõe sobre os vazios como comutadores da leitura: o processo de preenchimento dessas lacunas e a subsequente validação, ou frustração, operada pelo texto. O leitor necessita que a resposta textual valide suas projeções; quando o texto nega essa validação, o leitor é compelido a retornar às passagens anteriores para reconstituir a narrativa e reconfigurar o preenchimento das lacunas.

Ao prosseguir, o narrador deixa claro que, apesar das suposições sobre a carta do Sol, persistia a expectativa de que as “[...] interrogações fossem esclarecidas pela carta seguinte” (Calvino, 1991, p. 21). A lâmina disposta a seguir é o arcano da Justiça. O narrador empenha-se em convencer a si mesmo e aos demais ouvintes de que nesta carta estaria oculto “um dos capítulos mais férteis” da história, não lhes restando alternativa senão “arriscar conjecturas” (Calvino, 1991, p. 21).

Figura 11 – As cartas do arcano maior A Justiça, com a representação do cavaleiro armado e da mulher com a balança e com a espada



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor em referência às cartas mencionadas no texto de Calvino)

O narrador lança-se, então, a conjecturar sobre as possibilidades de leitura suscitadas por essa nova lâmina. É perceptível o tom exploratório de tais suposições, marcadas pelo uso de expressões como “Por exemplo” e “Melhor, pensando bem, o encontro podia ter passado assim”. Através desses caminhos interpretativos, o narrador convida-nos a segui-lo, esquivando-se da tutela de uma versão única e absoluta da história. Há aqui uma clara provocação ao leitor empírico para que atue diretamente na narrativa, ponderando sobre as opções fornecidas.

No prosseguimento do relato, o narrador revela suas antecipações quanto ao desfecho do conflito: “‘Agora vai contar-nos o duelo’, pensei” (Calvino, 1991, p. 22), afirma, projetando sua expectativa sobre o texto. Como resposta, o jovem contador lança o Dois de Espadas — duas lâminas cruzadas que simbolizam o embate. Nesse instante, a projeção do narrador, que enquanto leitor preenche o vazio da narrativa, é validada pelo suporte visual. Segue-se outra carta, A Papisa, e a conjectura imediata é: “Teria sido socorrido por uma freira?”. Contudo, o olhar de horror do jovem contador invalida prontamente essa hipótese. Surge uma nova opção: “Uma feiticeira? Ele erguia suas mãos suplicantes num gesto de terror sacral. A grande sacerdotisa de um culto secreto e sanguinário?” (Calvino, 1991, p. 22).

O ponto de inflexão ocorre quando o narrador supõe que a figura feminina seria, na verdade, uma feiticeira a serviço de uma divindade local; ao renegá-la para casar-se com outra, o cavaleiro teria cometido uma ofensa imperdoável. O desfecho da narrativa

inclina-se para o insólito, característica marcante das narrativas medievais: a feiticeira aprisiona o rapaz e o esotraalha com suas lâminas, destino este representado pela carta final, o Oito de Espadas.

Figura 12 – As cartas do Dois de Espadas, A Papisa e o Oito de Espadas



Fonte: Packard, 2013 (foto das cartas pelo autor em referência às cartas mencionadas no texto de Calvino)

Ao confrontarmos o encerramento da "História do Ingrato Punido" com a situação concreta das personagens no castelo, emerge um paradoxo ontológico que desestabiliza a validação da leitura realizada. Se o jovem comensal está fisicamente presente à mesa, ainda que sob o estigma da afasia, como teria ele sobrevivido ao desfecho trágico e definitivo das lâminas da feiticeira, representadas pelo Oito de Espadas? Esse "descolamento" entre o destino narrado e a presença física do narrador sugere que a interpretação do protagonista-observador atingiu um ponto de ruptura: ou a história contada não possui caráter autobiográfico, referindo-se a um terceiro indivíduo, ou a voracidade interpretativa do narrador suplantou a realidade dos fatos, sacrificando a coerência lógica em favor de uma estética do insólito e da punição moral.

Esse impasse revela que, em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, a verdade da história é secundária em relação à mecânica da sua construção. O que se observa é o triunfo do processo de leitura sobre o evento narrado; o narrador, ao preencher os "vazios" deixados pelo silêncio e pelas imagens, torna-se o verdadeiro arquiteto da "diegese". A impossibilidade de validar o destino final do jovem contador não anula a narrativa, mas a reafirma como um exercício puramente combinatório. Calvino nos mostra que, no jogo do Tarô, as cartas não são janelas para uma realidade fixa, mas espelhos que refletem a

capacidade do leitor de articular sentidos, mesmo que estes conduzam a um beco sem saída lógica.

Poderíamos pensar, nesta perspectiva de análise dos processos de leitura pertinentes à recepção da obra de Calvino, que temos em *O Castelo dos Destinos Cruzados* um jogo de cartas que não é apenas um exercício de lógica, mas a encenação viva do prazer estético em suas três dimensões fundamentais como concebidas por Jauss em “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” (1979). Para o autor, devemos, por fim voltar aos

[...] conceitos aristotélicos, ou as três condições para o prazer estético. A primeira, *poiesis*, diz sobre a leitura, ou a realização da literatura, que acomoda o leitor em seu mundo. Em seguida a *aisthesis*, que produz o conhecimento através da experiência (se utilizando de sua função comunicativa), experiência de leitura, reflexão, portão de entrada para um novo, velho, mundo onde é possível se achar, e alcançar a *katharsis*, transformando as convicções e libertando sua mente. (Jauss, 1979, p. 102).

A primeira das dimensões do prazer estético, a *poiesis*, revela-se no esforço de construção do jovem contador. No caso de “A história do Ingrato Punido”, ao dispor os trunfos na mesa, o narrador não apenas joga, ele “fabrica” um mundo. Essa dimensão diz respeito, a nosso ver, ao saber produtivo, onde o sujeito experimenta a satisfação de dar forma ao que antes era silêncio ou caos. No castelo calviniano, a *poiesis* é o motor que transforma imagens estáticas de um baralho Visconti-Sforza em uma narrativa de aventura, provando que o prazer da literatura começa no ato artesanal de organizar signos e criar nexos onde antes existiam apenas lacunas.

A recepção dessas imagens pelo narrador e pelos demais personagens que convivem na história, nos conduz à *aisthesis*, a dimensão da percepção que renova o olhar sobre o mundo. É aqui que a “sintaxe sem palavras” mencionada na análise ganha corpo, pois a *aisthesis* permite que o leitor reconheça a obra como um objeto de conhecimento sensível. Quando o narrador observa o Oito de Copas e nele projeta o banquete de casamento, ele está vivenciando o hiato entre a composição original do autor e a interpretação sucessiva. Como bem observa Jauss (1979, p. 102) sobre essa multiplicidade de sentidos: “a obra realizada desdobra, na *aisthesis* e na interpretação sucessiva, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem”. Assim, o prazer estético em Calvino nasce dessa capacidade de redescoberta,

onde cada nova tiragem de cartas exige do leitor uma atividade receptiva que é, simultaneamente, um ato de conhecimento.

O ponto de culminância desse processo é a *katharsis*, que ocorre quando o leitor, mergulhado na dinâmica das cartas, sofre uma transformação em suas próprias convicções. No caso do "Ingrato Punido", a catarse não advém apenas do desfecho trágico e insólito do cavaleiro estraçalhado, mas do choque de reconhecimento do leitor diante da justiça poética. Jauss argumenta que a *katharsis* libera a mente do destinatário através do prazer de ser conduzido pela retórica do texto, permitindo uma comunicação estética que une o individual ao coletivo. Ao acompanharmos o narrador em suas hesitações e acertos interpretativos, somos levados a uma fruição que não é passiva; é uma libertação pelo entendimento, onde o prazer de "decifrar" a punição do ingrato nos redime da afasia imposta pelo ambiente do castelo.

Podemos considerar que a obra de Calvino funciona como um laboratório prático da Estética da Recepção, evidenciando que a literatura é um processo comunicativo ininterrupto. A relação entre a produção das imagens (*poiesis*), a percepção aguda do narrador-leitor (*aisthesis*) e o efeito moral e emocional do desfecho (*katharsis*) formam um ciclo de participação e apropriação. De acordo com Jauss (1979, p. 98):

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é possível ser confirmada pela anuência de terceiros.

Essa anuência de terceiros é justamente o que buscam os convivas no castelo ao olharem uns para os outros em busca de validação. O "jogo da literatura" em Calvino é, portanto, a prova de que o sentido de uma história só se completa no prazer do encontro entre o texto que se oferece e o leitor que o acolhe.

Em resumo, a obra de Calvino atua como um laboratório onde as três instâncias de Jauss se materializam: o narrador exerce a *poiesis* ao tentar fabricar histórias a partir do silêncio; nós, leitores empíricos, exercemos a *aisthesis* ao percebermos a carga simbólica do Tarô; e a estrutura narrativa, em sua completude, aponta para a *katharsis*, onde o prazer de decifrar o jogo literário acaba por transformar nossa percepção sobre o que é ler e contar histórias.

Em última análise, "A História do Ingrato Punido" funciona como um microcosmo da proposta calviniana, em que o ato de ler é o eixo gravitacional da ficção. A narrativa

não se encerra na última carta lançada, mas na tensão constante entre o olhar de quem dispõe os trunfos e a voz de quem os traduz. O processo de leitura, com suas idas e vindas, projeções e frustrações de expectativa, deixa de ser um meio para se tornar o próprio fim da obra. Ao transformar o baralho em um sistema de escrita visual, Calvino converte o leitor em um coautor necessário, evidenciando que a literatura é, essencialmente, um jogo de conexões infinitas onde o sentido é sempre uma construção precária, mas profundamente potente.

Considerações finais

Conclui-se que, no objeto deste estudo, os artifícios do ler, as escolhas, ponderações e divagações do narrador, bem como sua forma de preencher os vazios textuais das lâminas, provocam-nos a trilhar nosso próprio caminho interpretativo, construindo a narrativa conforme nossas subjetividades. O “autor modelo” da obra projeta essa interação ao dispor as imagens das cartas paralelamente à versão do narrador; agindo assim, Calvino situa o leitor empírico como mais um daqueles convivas afásicos reunidos na sala comunal do castelo, observando atentos os trunfos na tentativa de extrair deles alguma significação. Esta dinâmica de construção e “fabricação” de sentidos a partir do silêncio das cartas concretiza a dimensão da *poiesis*, na qual o leitor experimenta o prazer estético de produzir o seu próprio mundo ficcional.

Em suma, as personas do Tarô não possuem voz própria; são entidades mudas, circunscritas aos limites das cartas. Para acessar suas histórias e potencialidades, cabe a nós, leitores, outorgar-lhes a voz que lhes falta, um exercício que será sempre arbitrário e particular. Embora o baralho não possua combinações matematicamente infinitas, a diversidade de pontos de vista permite que surjam inúmeros caminhos de leitura, processo este que fundamenta a *aisthesis*. É através desta recepção perceptiva que o leitor reconhece a multiplicidade de significados das imagens, renovando o seu olhar e transformando a percepção visual em conhecimento e experiência sensível.

O Castelo dos Destinos Cruzados é uma obra que versa, sobretudo, sobre o ato de narrar e os processos de recepção e interpretação. Ao investigar como atribuímos narratividade a imagens, Calvino demonstra que a leitura visual exige fatores de validação. Como em qualquer texto, as imagens não permitem ao leitor uma liberdade absoluta, visto que o Tarô possui padrões e símbolos relacionados a campos de significação específicos. É no equilíbrio entre as balizas do texto e a projeção do leitor que

se alcança a *katharsis*: a libertação do imaginário e a transformação das convicções do receptor, que se vê redimido da mudez do castelo através do prazer da decifração comunicativa.

Em última análise, a essência da proposta calviniana revela que o Tarô se constitui como um manancial de narrativas construídas coletivamente. O intérprete das cartas é, inevitavelmente, o organizador dessas histórias, pois cada arcano encerra em si uma narrativa que se prolonga no tempo e no espaço. Ao unir a atividade produtora da *poiesis*, a percepção renovadora da *aisthesis* e o efeito comunicativo da *katharsis*, Calvino prova que a literatura é um jogo de conexões infinitas onde o sentido é uma construção partilhada. Afinal, não seria esse, também, o jogo da própria literatura?

Referências

CALVINO, Italo. **Cibernética e fantasmas**: apontamentos sobre a narrativa como processo combinatório. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/230172959/Cibernetica-e-Fantasmas> Acesso em 26 ago 2022.

CALVINO, Italo. **O castelo dos destinos cruzados**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. e Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (trad. e org.). **A literatura e o leitor** – Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOUE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Unesp, 2002.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Trad. Pedro Maia Soares. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NADOLNY, Isabelle. **História do tarô**: um estudo completo sobre suas origens, iconografia e simbolismo. Trad. Luciana Soares da Silva. São Paulo: Pensamento, 2022.

PACKARD, Mary. **Golden Tarot The Visconti-Sforza Deck**. Ilustrações de Rachel Clowes. Nova York: Racepoint, 2013.

PEIXOTO, Mansur. O Naib que virou Naípe: como os muçulmanos deram o jogo de cartas ao Ocidente. **História Islâmica**, [s. l.], 2025. Disponível em: <https://historiaislamica.com.br/o-naib-que-virou-naipe-como-os-muculmanos-deram-o-jogo-de-cartas-ao-ocidente/>. Acesso em: 16 mar. 2026.

WANDELLI, Raquel. **Leituras do Hipertexto**: viagem ao dicionário Kazar. Florianópolis/São Paulo: Ed. Da UFSC/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura**: complexidade. São Paulo: Loyola, 2002.