

ÉCFRASES DE ITALO CALVINO EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: As ‘cidades visíveis’ de Pedro Cano

*The intersemiotic translation of Italo Calvino’s Ekphrases:
Pedro Cano’s visible cities*

Andréia Riconi*

*Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde
seja descoberto.*

Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, 1990

1 INTRODUÇÃO

Italo Calvino foi um autor que sempre mostrou-se engajado nas discussões sobre a literatura e seu modo de comunicar. Esse empenho é constatado em seus ensaios presentes no livro *Lições Americanas* (1990) e *Assunto Encerrado* (2009), bem como suas reflexões podem ser facilmente verificadas nas linhas de seus romances e contos. A riqueza vocabular e a aptidão com os jogos literários foi algo que fez com que Calvino criasse obras de grande amplitude semântica, que possibilitam diferentes representações. Em *Cidades Invisíveis* (2007), cada lugar é apresentado de maneira minuciosa, com abundância de detalhes, fazendo com que os leitores e leitoras sejam capazes de traçar imagens mentais das cúpulas de Diomira, das quatro torres de Dorotéia, dos palácios de Isidora, ou das tantas outras cidades batizadas com nomes femininos. Sabe-se que as possibilidades de leitura que uma obra abre – seja ela de qualquer natureza – são inúmeras; e cada tipo de arte tem sua maneira peculiar e específica de trazer à luz um enredo, uma história, um fato. No caso de *As Cidades Invisíveis* (2007), muitos foram os artistas que trabalharam para “tornar visíveis” as cidades idealizadas por Calvino e narradas a Kublai Khan pela voz de Marco Polo¹. Dentre os nomes

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC), andreiariconi@gmail.com

¹ Todas as referências a Marco Polo e Kublain Khan aqui concernem aos personagens como ficcionalizados na narrativa de Italo Calvino.

que se aventuraram nos labirintos da escrita calviniana destaca-se o do pintor espanhol Pedro Cano, que iniciou no ano de 2002 a confecção de 55 aquarelas baseadas nas cidades descritas na obra.

A maneira como Pedro Cano teve contato com a obra de Italo Calvino tem estreita relação com suas próprias experiências de viajante; e os relatos de Marco Polo faziam com que revivesse as suas memórias de vagar pelo mundo. Em entrevista², o pintor espanhol, falando do produto final de suas pinturas, mostra que as minúcias da escrita calviniana motivaram sua inspiração para idealizar os quadros e afirma que “[...] *l’immagine non è il risultato di un dialogo con un luogo, ma viene suggerita dalla descrizione di un’altra persona, in questo caso attraverso la parola di Italo Calvino*”³. Através dessa colocação do próprio Cano é possível evocar uma outra maneira – para além da tradução intersemiótica como discutida aqui – de abordar e analisar a transposição sógnica d’*As Cidades Invisíveis* (2007) nas artes plásticas: o conceito grego de écfrase (*ékphrasis*) que, a grosso modo, é visto como um campo onde a literatura se apresenta como espaço descritivo de outras formas de manifestação artística. Écfrase, em linhas gerais, é, então, uma tradução de uma imagem em texto escrito, um recurso retórico de descrição detalhada. Segundo Rodolpho, “na retórica helenística o termo *ékphrasis* [...] englobava a descrição de qualquer coisa, animada ou inanimada” (2010, p. 106).

Neste sentido, talvez inexista no legado de Calvino uma obra cuja leitura possa se beneficiar mais do conceito de écfrase do que *As Cidades Invisíveis* (2007), romance que consiste em meu objeto de análise. O romance foi um dos grandes laboratórios onde Italo Calvino exercitou e colocou em prática a literatura como arte combinatória⁴. Publicado pela primeira vez no ano de

² Entrevista completa disponível em: <https://squilibri2.wordpress.com/2004/11/02/evocate-sognate-dipinte/> (Acesso em 25/08/2015).

³ “[...] a imagem não é o resultado de um diálogo com um lugar, mas é sugerida pela descrição de uma outra pessoa, neste caso através da palavra de Italo Calvino”. (*Tradução do autor*).

⁴ Calvino dedicou um ensaio à discussão de literatura como arte combinatória, que está presente na coletânea Assunto Encerrado. Confira em: CALVINO, Italo. *Cibernética e Fantasmas* (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 196-215.

1972, este livro é um exemplo de como a literatura – seja ela escrita ou oral – pode ser lida e interpretada através de diversos pontos de vista. Ao lado de outras obras do italiano, como *O castelo dos destinos cruzados* (1991), *Se um viajante numa noite de inverno* (1990) e *Palomar* (1999), as *idades* são o resultado das reflexões de Calvino acerca do fazer literário, impulsionadas pelo envolvimento com os grupos neovanguardistas⁵ do século XX – e do exercício da literatura como uma forma de interpretar o mundo (inclusive o universo da literatura) através da metaficção.

Não se pode, portanto, desvincular a análise de qualquer obra de Calvino das questões que dizem respeito à linguagem e às estratégias narratológicas empregadas pelo autor. No caso específico de *As Cidades Invisíveis* (2007), a língua falada e a linguagem, vistas de maneira mais abrangente, tomam uma função central, haja vista que a premissa da narrativa é a relação entre o imperador mongol Kublai Khan e o viajante veneziano Marco Polo. Analogamente à Scherazade que, no livro das *Mil e uma noites* (2006-2007)⁶ contava uma história por dia ao sultão, Polo consegue uma maior aproximação do Khan na medida em que lhe descreve em uma narrativa oral – cheia de fantasia – as cidades conquistadas pelo imperador.

Recém chegado às terras do oriente, Marco Polo não dominava o idioma mongol e, por isso, o diálogo foi estabelecido através de sinais, objetos, gestos e desenhos. Esse modo de narrar resulta em histórias com uma variedade imensa de significados e possibilidades interpretativas, dentre as quais o Khan trilhava a de sua preferência. A polissemia presente aqui, portanto, não garante que o relato de Marco Polo se trate exatamente daquilo que imaginava Kublai, uma vez que:

[...] os objetos podiam significar coisas diferentes: uma fâretra cheia de flechas ora indicava a proximidade de uma guerra, ora uma abundância de caça, ou então a oficina de um armeiro; uma

⁵ Italo Calvino, no ano de 1972, passou a fazer parte do grupo neovanguardista francês OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle). O grupo, fundado por Raymond Queneau, era formado por matemáticos e escritores franceses, e buscava fazer uma literatura libertadora, paradoxalmente, através das restrições matemáticas.

⁶ A edição de 2006-2007 foi a que consultei para o trabalho, a primeira versão do livro data, provavelmente, do início do século IX.

ampulheta podia significar o tempo que passa ou que passou, ou então a areia, ou uma oficina em que se fabricavam ampulhetas. (CALVINO, 2007, p. 41).

Apesar do fato de não ser fluente na língua do imperador dificultar a comunicação entre os dois, o uso desta prática fez com que Marco Polo conquistasse a atenção do Khan, um “público” que não seria atingível se o viajante dependesse apenas do uso da língua escrita ou falada para tecer seus relatos. Seria possível ponderar que a presença de um intérprete fluente na língua mongol estreitasse a distância linguística entre Marco Polo e Kublai Khan; porém é nítido que a ludicidade presente no uso de diferentes recursos de contação de histórias faz com que as narrativas de viagem tenham outra vivacidade, despertando no imperador uma curiosidade que transcende a literatura escrita ou falada.

Todas essas práticas que perpassam a relação do viajante veneziano e do imperador se conectam diretamente às questões tradutórias, ainda que de maneira indireta, uma vez que transformar um pensamento em imagem, contar uma história através de objetos, ou trazer para uma língua algo (seja texto ou vivência) elaborado em uma outra são formas de tradução. Roman Jakobson, em seu texto intitulado *Aspectos Linguísticos da Tradução* (2007), trata dos diferentes tipos de tradução, definidos por ele da seguinte maneira:

1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua. 3) a tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64-65).

A partir dessa definição de Jakobson pode-se afirmar que *As Cidades Invisíveis* (2007), além de um campo frutífero para que se pense no conceito de écfrase, se trata também de um caso de tradução intersemiótica por excelência. Isto porque, no romance, o verbal e o não-verbal se entrelaçam na busca por um sentido mais amplo e polissêmico. Para além disso, toda a relação que Marco Polo estabelecesse fora do seu país de origem poderia ser vista como um constante

traduzir; traduzir a língua, traduzir pensamento, traduzir-se em outra cultura. Mas *As Cidades Invisíveis* (2007) não consiste em ser a única obra em que tal reflexão possa ser constatada, tendo em vista que Italo Calvino já tinha, ainda que de modo inconsciente, uma relação de proximidade com a tradução intersemiótica, desde a infância, como sustentam Guerini e Moysés,

[...] com a fruição das revistas em quadrinhos, no gosto pelo desenho e pela caricatura (que o alcançam na maturidade), para crescer com o interesse pelo cinema que começa na adolescência (comprazia-se em escrever sinopses de filmes) e no sonho de juventude de tornar-se autor de teatro. (GUERINI; MOYSÉS, 2013, p. 62)

No romance em questão, com o passar do tempo, Marco Polo vai se envolvendo mais com o modo de vida do povo mongol e se familiarizando com os idiomas do império. Assim, pouco a pouco, seu discurso oral na língua do Khan se torna mais detalhado e metafórico e seus relatos, por sua vez, mais precisos. Dessa forma, as histórias, antes tão polissêmicas, dão espaço a contos cada vez mais elaborados; Marco Polo consegue, enfim, dizer em palavras aquilo que antes só era capaz de fazer através de outros recursos. Apesar de se tratar de um passo significativo de inserção na comunidade mongol, o fato de Polo ter aprendido a língua de Kublai faz com que suas narrativas percam uma parte fundamental daquilo que as tornava admiráveis: as inúmeras possibilidades interpretativas que o conto “encenado” propiciava. Por isso, ainda que estivesse mais livre para transitar dentro da língua mongol, Marco Polo cai “[...] into the trap of stable language structure [...]” (LU, 2009, p. 50).

A reflexão acerca da liberdade de mover-se no interior de uma língua é abordada pelo francês Roland Barthes, em seu ensaio intitulado *Aula* (1988), onde ele discute as questões relacionadas a essa estabilidade das estruturas linguísticas. Barthes afirma que existe no interno de cada sistema linguístico uma generalização (BARTHES, 1988, p. 13), pois as estruturas da língua se repetem de tal maneira que o ato de falar acaba não sendo comunicação, mas sim sujeição, já que os significantes

⁷ “[...] na armadilha da estrutura linguística estável [...]” (Tradução do autor).

de cada signo são impostos pelo próprio sistema linguístico. O francês acredita, portanto, que neste sentido a língua não seja democrática, mas sim fascista, uma vez que não nos impede de falar, mas impõe uma forma fixa de expressão e, assim, no interior deste “fascismo linguístico” é impossível falar sem recolher aquilo que se “arrasta na língua” (BARTHES, 1988, p. 15). A liberdade, então, só pode ser encontrada fora da linguagem; a única forma de conseguir se desvincular das estruturas fixas da língua, para Barthes, é através da literatura, pois esta

[...] visa ao próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projecções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (BARTHES, 1988, p. 20)

Levando em conta esse fascismo linguístico anunciado por Barthes, poderia ser dito que Marco Polo participa de um processo, de certa forma, inverso em relação à crítica do filósofo francês, uma vez que ao se permitir o uso constante do não verbal, ele se coloca em uma situação de relativa “liberdade”; ao passo que Polo, aprendendo as estruturas linguísticas do idioma, caminha gradativamente em direção a uma estrutura mais fixa de expressão. Em seus primeiros dias como morador no império do Khan, Polo estava desprendido dessa relação de subserviência com a língua, com seu discurso que envolvia gestos, desenhos e demonstrações. Porém, na medida em que caminha para uma forma de expressão mais estanque e formal, sua narrativa vai se enraizando em uma cultura e um modo de falar que serve às estruturas fixas do sistema linguístico no qual se vê inserido.

Por conta desta transição, o deleite que prova o Khan já não é mais o mesmo, pois este prazer não vinha puramente das palavras que Polo passa a tão bem estruturar para montar seus relatos, mas das simbologias inerentes à linguagem como processo que abrange algo que vai além da pura palavra falada (ou escrita). O mistério e a subjetividade presentes no uso de possibilidades externas à língua, para dar destaque às características das cidades descritas por Marco Polo, mostrou-se fundamental

para o fascínio da narrativa, uma vez que “a limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos” (PLAZA, 2003, p.11). Isso faz com que o próprio viajante perceba que as palavras por si só não são suficientes para exprimir toda a potencialidade de seu discurso. Assim – em um movimento que poderia parecer uma regressão de um ponto de vista puramente linguístico – Polo volta a usar recursos que vão além da língua falada para narrar suas viagens, como se vê relatado na seguinte passagem:

Com o passar do tempo, nas narrativas de Marco, as palavras foram substituindo os objetos e os gestos [...]. Mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz do que no passado: claro que as palavras serviam melhor do que os objetos e os gestos para apontar as coisas mais importantes de cada província ou cidade [...]; todavia [...] dia após dia, noite após noite, as palavras escasseavam, e pouco a pouco voltava a fazer uso de gestos, caretas, olhares. (CALVINO, 2007, p. 41-42).

Pode-se afirmar, com isso, que o exercício de uma espécie de tradução intersemiótica já se delineia na própria diegese, em uma estrutura onde a polissemia e as diversas possibilidades de expressão se tornaram fundamentais para dar forma à narrativa do viajante veneziano.

A partir destas reflexões torna-se claro que um texto capaz de abarcar tantas vozes acaba se tornando um espaço com uma riqueza de significados e possibilidades de leitura, algumas dentro da ficção, através dos diferentes vieses pelos quais o Khan podia pensar as histórias de Marco Polo, outras fora dela, com o olhar de outros artistas para a obra de Calvino. É o caso das 55 aquarelas produzidas por Pedro Cano, baseadas nas éfrases elaboradas por Italo Calvino e narradas pelas voz de Marco Polo. Todavia, apesar de o conceito de éfrase, já apresentado, ser um viés frutífero para explorar as nuances dessa semiose proposta por Cano, pensar em discurso efrástico em *As Cidades Invisíveis* (2007) requer olhar para esse conceito de uma maneira mais abrangente. Isto porque, quando se parte do pressuposto de que a éfrase é uma representação escrita de algo que existe de forma concreta, pode-se dizer que neste caso em especial existe uma inversão dos referenciais.

O espaço do objeto concreto é aqui ocupado pela cidade imaginária, idealizada na mente de Italo Calvino, enquanto a narrativa externada

pela voz de Marco Polo no interior do livro é a sua écfrase – que, de acordo com as definições propostas por Hansen (2006), se trata de um tipo de écfrase chamada de topotésia, em que a descrição é fruto de um lugar imaginário – e as pinturas de Cano, por sua vez, são a idealização desta última. Logo, partindo da hipótese de que os conceitos de écfrase e tradução intersemiótica podem contribuir de forma consistente para uma leitura da narrativa de Calvino e das obras de Pedro Cano nela baseadas, parto para minha reflexão acerca da relação estabelecida entre elas.

2 DISCUSSÃO

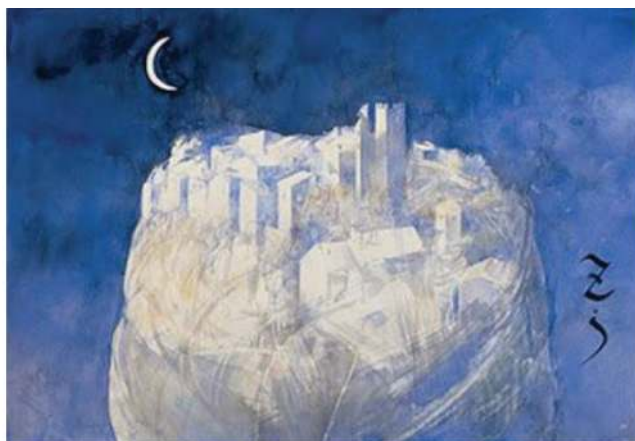
Para uma análise mais aprofundada da obra em questão foram selecionadas quatro cidades – Zobeide, Armila, Sofrônia e Berenice – escolhidas em virtude da grande gama de detalhes que proporcionam tanto no texto escrito quanto na sua tradução pictórica. Nelas, Pedro Cano transita entre representações mais literais, de aspectos mais ‘palpáveis’ da descrição de Calvino, e outros mais metafóricos, ligados às questões mais relacionadas ao caráter subjetivo das cidades. As diferenças entre a obra de partida e a obra de chegada mostram as nuances próprias de cada tipo de manifestação artística e ajudam a desmistificar a necessidade de se buscar uma completude nas transferências signícas, sejam entre textos escritos ou em experiências intersemióticas. Sobre essa incompletude, Julio Plaza afirma que:

[...] a tradução como signo enraizado no icônico tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com seu original. A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aposta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose. (PLAZA, 2003, p. 32)

Dessa forma, apresentarei cada uma dessas cidades individualmente, procurando demonstrar as proximidades e distanciamentos entre suas duas representações, sem desconsiderar o fato de serem obras – apesar de homônimas e declaradamente afins – autônomas.

Partirei de Zobeide, definida como “[...] cidade branca, bem exposta à luz, com ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo” (CALVINO, 2007, 45). O que conta a história é que Zobeide fora fundada por homens que chegaram até ali após terem tido um sonho: viam uma mulher nua e de cabelos longos correndo pelas ruas de uma cidade que não conheciam. Decidiram partir em busca da cidade e, sem obter sucesso, mas encontrando uns aos outros, decidiram construí-la tal e qual a viam no sonho.

Figura 1: Zobeide



Fonte: Cano, 2004

Ao ler a descrição textual e confrontá-la com a imagem pictórica, nota-se que Cano privilegiou nesta aquarela as descrições mais concretas, ligadas à forma da cidade com suas construções brancas, pouco uniformes, e desordenadas. Notam-se ruas bagunçadas que, segundo Marco Polo, todos reorganizavam à sua maneira, de acordo com sua fantasia, almejando reencontrar pessoalmente a mulher que viam em sonho.

Um ponto importante a ser percebido é o da cidade ser definida no texto como exposta à luz e ter sido na imagem representada com uma imagem noturna. Ainda que a lua – fonte de luz indireta – esteja presente na ilustração, é possível pensar essa escolha do pintor como forma de dar ainda mais destaque ao quão branca e iluminada era a cidade. Isto porque, sob a luz do sol ou de fonte de luz mais intensa, qualquer outra cidade poderia parecer mais branca do que realmente

era. Essa opção, além de ofuscar Zobeide, tiraria dela uma de suas características mais peculiares.

Seria impossível contemplar nesta pintura, como também o seria em qualquer outra, toda a história que permeia a construção de Zobeide, e é muito improvável que este tenha sido o intuito de Cano. Entretanto, é possível notar algumas nuances que remetem ao sonho dos homens que na narrativa de Calvino foram construídas. Mesmo tendo sido a escolha do pintor representar a cidade de maneira mais icônica e menos metafórica, alguns elementos fantasiosos que envolvem Zobeide são destacados na aquarela. O novelo, emaranhado resultante da construção das ruas da cidade por cada homem que sonha com a mulher de cabelos longos, ganhou um lugar de destaque na pintura tornando-se praticamente sua base de fundação em uma imagem que, na minha leitura, remete diretamente aos novelos de lã utilizados para tricotar. Essa mesma imagem ainda pode ser pensada de outra forma levando em conta a frase conclusiva da descrição de Zobeide, na qual Calvino afirma que “os recém chegados não compreendiam o que atraía essas pessoas à Zobeide, uma cidade feia, uma armadilha” (CALVINO, 2007, p. 46). Aprofundando no termo “armadilha” e pensando através de um viés mais metafórico esta representação de Cano, seria possível pensar essa figura da base também como algo análogo a uma teia de aranha que prende quem decide passar por ali. Poderia ser a própria Zobeide a induzir os sonhos que tiveram seus habitantes, para atraí-los até lá. Ou seja, ainda que fosse “uma cidade feia”, a caracterização de Zobeide também como uma teia de aranha pode ser vista como uma solução para os questionamentos dos recém-chegados descritos por Polo, que não entendiam o que “atraía” os viajantes à cidade. Isto porque, ao remeter nossa leitura a uma teia de aranha, Cano nos guia a pensar que o que prendia estes viajantes à Zobeide era não sua beleza, mas a emboscada levada a cabo em função da figura daquela mulher de cabelos longos. Sendo assim, na pintura de Cano a mulher está e não está descrita na narrativa de Calvino, sua figura não aparece na imagem, mas os detalhes ligados à busca incessante dos viajantes por ela (as ruas confusas e a armadilha) não deixam de aparecer. As duas caracterizações, neste sentido, não se provam incompletas, mas sim complementares, o que contribui também para uma visão não-hierárquica acerca do diálogo entre as artes.

Saindo de Zobeide, encontra-se Armila, cidade onde:

[...] não há paredes, nem telhados, nem pavimentos: não há nada que faça com que se pareça uma cidade, exceto os encanamentos de água, que sobem verticalmente nos lugares em que deveria haver casas e ramificam-se onde deveria haver andares [...]. (CALVINO, 2007, p. 23).

Figura 2: Armila



Pedro Cano, Armila, acquerello

Fonte: Cano, 2004

Vê-se novamente que Cano optou por um viés mais literal e representou a parte estrutural da cidade composta por canos, torneiras, banheiras e pias. Descrita como cidade exposta a céu aberto, possivelmente as cores escolhidas pelo pintor, em tons ocre e envelhecido, façam referência à ferrugem, que conota a antiguidade e falta de manutenção do lugar (como o fato dele estar incompleto, inacabado e/ou abandonado). Assim como Zobeide, além da descrição detalhada da forma física da cidade, também há uma faceta fantasiosa, como se confere no excerto a seguir:

Abandonada antes ou depois de ser habitada, não se pode dizer que Armila seja deserta. A qualquer hora do dia, levantando os olhos através dos encanamentos, não é raro entrever uma ou mais jovens mulheres, esbeltas, de estatura não elevada, esten-

didadas ao sol dentro das banheiras, arqueadas debaixo dos chuveiros suspensos no vazio, fazendo abluções, ou que se enxugam, ou que se perfumam, ou que penteiam os longos cabelos diante do espelho. Ao sol, brilham os filetes de água despejados pelos chuveiros, os jatos das torneiras, os jorros, os borrifos, a espuma nas esponjas. A explicação a que cheguei é a seguinte: os cursos de água canalizados nos encanamentos de Armila ainda permanecem sob o domínio de ninfas e náiades. Habitadas a percorrer as veias subterrâneas, encontram facilidade em avançar pelo novo reino aquático, irromper nas fontes, descobrir novos espelhos, novos jogos, novas maneiras de desfrutar a água. (CALVINO, 2007, p. 49-50)

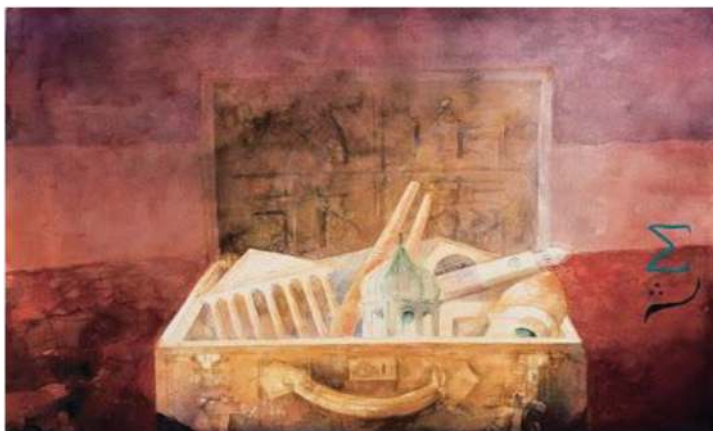
Porém, ao contrário da primeira descrição onde os aspectos mais subjetivos da cidade podem ser lidos nas “entrelinhas” do desenho, a pintura de Armila não parece transparecer referências do seu lado fabuloso, já que as mulheres que se banham, as ninfas e náiades que governam a cidade através das tubulações não são representadas. Isso pode ser justificado pelo fato de que a ênfase dada no texto à questão estrutural da cidade é consideravelmente maior àquela dada à parte mais mística. Estas escolhas, todavia, podem ser pensadas, ainda, através da ideia de que a representação artística mesmo que baseada em outra obra de arte é uma manifestação autônoma, pois “as estruturas que chamamos de artísticas ou poéticas são caracterizadas pelas aparências que elas mesmas criam e encarnam, aparências como meras aptidões para a semelhança” (PLAZA, 2003, p. 86). Ou seja, o objetivo de Cano prova-se aqui bastante distante daquele que seria uma representação fiel das cidades como descritas na narrativa de Calvino; fazendo o uso de suas descrições como produções de “aparências como meras aptidões para a semelhança”, Cano parte de uma imagem para produzir outra, de sua autoria, e livre para dar forma a distintos significantes que apenas tangenciam aquilo que descreve Marco Polo.

Um pouco a frente está Sofrônia, cidade

[...] composta de duas meias cidades. Na primeira, encontra-se a grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para

baixo, a cúpula do circo com trapézios amarrados no meio. A segunda meia cidade é de pedra e mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto. (CALVINO, 2007, p. 61)

Figura 3: Sofrônia



Fonte: Cano, 2004

Observando a pintura, nota-se a presença de alguns elementos físicos narrados na descrição, mais relacionados ao que se descreve como “segunda meia cidade” no excerto acima. Dentro de um objeto que se assemelha a uma mala estão construções, uma que se parece com o Partenon grego – clara referência à pedra e ao mármore citados na descrição – e algumas torres, mais a frente algo que poderia ser uma cúpula de igreja e ao fundo uma espécie de casa, que pode ser uma representação da escola ou do banco; todos feitos em concreto. Atrás da mala, ao fundo, existe uma imagem que poderia ser a segunda parte da mala, mas que visualmente também pode evocar a imagem de um portão feito de madeira ou ferro.

O que se nota claramente nesta tela, é que Pedro Cano explorou a fundo as imagens metafóricas feitas por Calvino, descritas no fragmento a seguir:

Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra

meia cidade. Assim, todos os anos chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoronam os muros de pedra, os pilares de cimento, desmontam o ministério, o monumento, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, carregam os guinchos para seguir de praça em praça o itinerário de todos os anos. Permanece a meia Sofrônia dos tiros-ao-alvo e dos carrosséis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça, e começa-se a contar quantos meses, quantos dias se deverão esperar até que a caravana retorne e a vida inteira recomece. (CALVINO, 2007, p. 61).

Ainda que não tenha representado uma cidade parafusada, Cano conseguiu através da imagem da mala dar a ideia de mobilidade que uma das metades de Sofrônia tem. Por meio dessa representação metafórico-imagética, o pintor espanhol transmite o sentimento de mudança presente no texto e, se admitir o objeto ao fundo como uma porta, também o da possibilidade do retorno.

Mais profundamente e, indo além dos significados que Cano buscou para ilustrar essa cidade, pode-se pensar essa mobilidade pelo viés do próprio fazer artístico. Isto porque, na visão clássica da divisão entre as artes, a pintura costumava ser vista como uma manifestação artística estática, uma vez que os elementos gráficos presentes eram tidos como acabados e finalizados no momento em que o quadro estivesse concluído. A leitura, por sua vez, era pensada como algo em movimento, pois a medida em que a narrativa vai se desenvolvendo, as imagens se formam de modo gradativo. Contemporaneamente, todavia, se admite que a pintura também é uma arte em movimento, pois cada ponto de vista abre um leque de possibilidades interpretativas para a mesma obra. Quando se observa um quadro, cada “leitor” atenta a um ponto específico e logo a outro e assim em diante para formar sua própria narrativa acerca daquela imagem que nunca esteve pronta, mas que agora se configura frente a ele – neste sentido a experiência é tão impalpável e fluída quanto o seria no âmbito textual – já que o concreto existe apenas no plano superficial. Logo, a pintura, assim como a literatura, nunca foi estanque ou fixa, assim como as interpretações que ambas suscitam.

Outro ponto a se notar, ligado ao texto escrito, é a quebra de paradigma que traz esta descrição: os parques e circos, sempre tão provisórios e itinerantes quando pensados no plano real, colocados como

fixos, já que “(p)ermanece a meia Sofrônia dos tiros-ao-alvo e dos carrisséis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça” (CALVINO, 2007, p. 61); enquanto a cidade, com todo o peso de seu concreto e mármore, é descrita como algo móvel, viajante, pois “chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoram os muros de pedra, os pilares de cimento [...]” (CALVINO, 2007, p. 61) – um caráter comum aos circos e parques, ao menos conforme a experiência do leitor. Esse jogo com a linguagem e essa tendência à fantasia são comuns também em outros escritos de Calvino que, por seu caráter fabuloso e polissêmico, abrem um grande rol de possibilidades interpretativas.

Por fim, chega-se à Berenice, cidade de duas faces: uma pautada na justiça, outra composta de injustos, como se confere no trecho a seguir:

Em vez de falar de Berenice, cidade injusta, que coroa com tríglifos ábacos métopes as engrenagens de suas máquinas de triturar carne (os funcionários responsáveis pela limpeza, quando levantam a cabeça acima dos balaústres e contemplam os átrios, as escadarias, os pronaus, sentem-se ainda mais enclausurados e baixos de estatura), eu deveria falar da Berenice oculta, a cidade dos justos, atarefados com materiais de fortuna à sombra de almoxarifados e vãos de escada, atando uma rede de fios e tubos e roldanas e bielas e contrapesos, que se infiltra como uma trepadeira entre as grandes rodas dentadas [...]. (CALVINO, 2007, p.146).

Este antagonismo Justiça x Injustiça permeia toda a descrição feita de Berenice, em um discurso que constantemente contrapõe uma característica à outra, mostrando a cidade através da dualidade de caráter de seus habitantes. Dentre as cidades descritas anteriormente Berenice é a que apresenta a descrição mais verossímil de uma cidade real, descrição esta que poderia servir, metaforicamente, para ilustrar o cotidiano de qualquer outro lugar. Essa é uma alusão que o próprio Calvino faz no texto, quando afirma que “pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes alternadamente justas e injustas” (CALVINO, 2007, p. 147). São inúmeras as descrições minuciosas que o autor faz de Berenice e, no trecho a seguir, nota-se com clareza o caráter ecfrástico da narrativa calviniana:

[...] em vez de representar as piscinas perfumadas das termas em cujas bordas se estendem os injustos de Berenice enquanto tecem as suas intrigas com redonda eloquência e observam com olhar dominador as carnes redondas das odaliscas que se banham, deveria falar de como os justos, sempre prudentes em evitar as delações dos sicofantas e as armadilhas dos janízaros, reconhecem-se pelo modo de falar, especialmente pela pronúncia das vírgulas e dos parênteses [...]. (CALVINO, 2007, p. 146).

Nesta passagem, além de tratar da antagônica questão central, cria-se a imagem dos injustos – aqueles que dispõe de todo o luxo e privilégios que conseguiram às custas dos mais fracos – e dos justos, lutando para escapar das armadilhas e das artimanhas dos homens maus. É interessante perceber que o texto é capaz de trazer à tona, com suas descrições detalhadas, o estereótipo de homem bom e homem mau, que diferem, inclusive, no modo de falar.

O que surpreende e está no cerne da argumentação presente nesta narrativa é a reviravolta quanto à posição que cada indivíduo ocupa na sociedade descrita. O orgulho que prova os justos pelo fato de serem assim, contamina-os com a ânsia de ocupar os mesmos espaços sociais dos injustos:

A partir destes dados é possível inferir uma imagem da futura Berenice, que estará mais próxima do conhecimento da verdade do que qualquer notícia sobre o estado atual da cidade. Contudo que se tenha em mente o que estou para dizer: na origem da idade dos justos está oculta, por sua vez, uma semente maligna; a certeza e o orgulho de serem justos – e de sê-lo mais do que tantos outros que dizem ser mais justos do que os justos -, fermentando rancores, rivalidades, teimosias, e o natural desejo de represália contra os injustos se contamina pelo anseio de estar em seu lugar e fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, portanto, apesar de diferente da anterior, está cavando o seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices justa e injusta. (CALVINO, 2007, p. 146).

Figura 4: Berenice



Fonte: Cano, 2004

Levando em consideração esse caráter ambíguo da sociedade de Berenice, pode-se dizer que é uma cidade pautada na dualidade, na busca pelo equilíbrio. Foi essa a essência que captou Pedro Cano em sua ilustração, onde a figura feminina da justiça e a imagem da balança ao fundo aludem a essa contraposição enaltecida no texto. A venda nos olhos da figura da justiça – supostamente cega e, por isso, apresenta os olhos sempre tapados – pode também remeter ao fato de que os justos, por sentirem um grau de superioridade (ou, até mesmo, pelo simples fato de se julgarem justos em comparação aos outros), agem de maneira egoísta colocando a sua verdade acima das outras. Vale, ainda, lembrar que Calvino batizou todas as cidades com nomes femininos, logo, a representação de Berenice com uma imagem tão feminina, com seios à mostra, também se conecta aos sentidos mais profundos da obra.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do diálogo entre o texto de *As Cidades Invisíveis* (2007) de Italo Calvino e a obra pictórica homônima desenvolvida por Pedro Cano, é possível afirmar que, apesar de interligadas, o texto do primeiro e as pinturas do segundo não são

necessariamente interdependentes. Assim como em qualquer outra forma de tradução, a semiose entre modos diferentes de arte, requer um constante movimento de ir e vir, no qual nem sempre é possível levar tudo de um lugar ao outro. Certamente, o que almejava Pedro Cano não era transmitir em tela e tinta exata e integralmente o que Calvino exprimiu em palavras, uma vez que a forma “[...] é a síntese qualitativa desses elementos em congruência perfeita como signo não discursivo que articula o que é verbalmente inefável, isto é, a lógica mesma da complexidade da consciência” (PLAZA, 2003, p. 87). É nesse constante fazer escolhas, nesse imenso leque de possibilidades de leitura que uma obra incita que a écfrase e a tradução intersemiótica se tocam. Isto porque, ainda que a descrição de uma imagem pareça algo inócuo e/ou estável, essa descrição gera a possibilidade de novas imagens, pois a forma “é inarticulável e inefável e, sobretudo, não é discursiva; daí apresentar resistência à comunicação, ao familiar, ao convencional. Ela se dá pela primeira vez como apresentação de sentimento” (PLAZA, 2003, p. 87).

A leitura seja ela de textos, quadros, ou qualquer outra “narrativa”, não passa, portanto, de mais uma tentativa de decifrar isso que Plaza chama de “apresentação de sentimento”; e as releituras, feitas neste caso através da tradução intersemiótica como levada a cabo por Pedro Cano, apenas tangenciam o que teria sido este sentimento “original” de Marco Polo (sentimento que é, em essência, inalcançável aos interlocutores do texto escrito). A análise demonstra como Cano, portanto, parece estar ciente disso ao desenvolver sua visão idiossincrática – ou sentimento – de pintor-tradutor. Nos desenhos de Cano não há nada de convencional, como tampouco são convencionais as descrições de Marco Polo – conforme retratadas na narrativa de Calvino. Ao eleger algumas das características da descrição de Marco Polo para contemplar, Cano cria uma imagem autônoma, que pode ser vista isoladamente, sem nada dever ao texto escrito. Este processo corrobora com a visão acerca da tradução como um todo, cultivada na contemporaneidade, sendo que esta não mais é vista como em eterno débito com a sua fonte de inspiração, mas sim como elemento fundamental e complementar para sua manutenção.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CALVINO, Italo. *Lições Americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990).
- _____. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 2ª reimpressão.
- _____, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Companhia das letras: São Paulo, 2007. Tradução de Diogo Mainardi.
- _____. *Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Cibernética e Fantasmas* (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. *Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 196-215.
- CANO, Pedro. *Le città invisibili – Las ciudades invisibles*. Roma: Ministero per i Beni e le attività culturali - Fundación Cajamurcia - Comune di Roma, 2004.
- GUERINI, Andréia; MOYSÉS, Tânia Mara. *A tradução intersemiótica nas cartas de Italo Calvino*. *Revista Cadernos de Tradução*, nº 31, Florianópolis: 2013/1, p. 57-80.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007. 24ª ed.
- LIVRO das mil e uma noites*. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2006-2007.
- LU, Vince Jia-Lin. *The Confines and Expression of Language in Italo Calvino's Invisible Cities*. In: *Hsiuping Journal of Humanities and Social Sciences*. Vol. 13, p. 47-54: 2009.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RESUMO

O presente artigo consiste em uma proposta de análise da tradução pictórica, feita pelo pintor espanhol Pedro Cano, das cidades retratadas no livro *As Cidades Invisíveis* (1990), de Italo Calvino. Para tanto, foram selecionadas quatro cidades – Zobeide, Armila, Sofrônia e Berenice –, escolhidas em virtude da grande gama de detalhes que proporcionam, tanto

no texto escrito quanto nas pinturas. Para embasar essa análise, me valho dos conceitos de Tradução Intersemiótica, como anunciada por Jakobson (2007) e Julio Plaza (2003) e de écfrase (*ékphrasis*), termo grego que designa a descrição detalhada de objetos e lugares. O artigo é dividido em duas partes: na primeira apresento as obras e os conceitos; e na segunda, desenvolvo a análise propriamente dita, descrevendo cada uma dessas cidades individualmente e procurando demonstrar as proximidades e distanciamentos entre suas duas representações, sem desconsiderar o fato de serem obras – apesar de homônimas e declaradamente afins– autônomas.

PALAVRAS-CHAVE: Cidades Invisíveis. Italo Calvino. Pedro Cano. Tradução Intersemiótica. Écfrase.

ABSTRACT

This article consists in a proposal for an analysis of the pictorial translation carried out by the Spanish painter Pedro Cano, based on the cities portrayed in Italo Calvino's book *Le Città Invisibili* (1972). Four cities have hence been chosen (Zobeide, Armilla, Sofronia and Berenice), due to the panoply of details that are provided therein – both through the written text and through the paintings. As to structure the theoretical scaffold for such an analysis, I rely on the concepts of Intersemiotic Translation, according to Jakobson (2007) and Julio Plaza (2003), and of ekphrasis – Greek term pointing to a detailed description of objects and places. The study is organised in two sections: the first envelops a contextualisation of the pieces and concepts addressed; and the second comprises the development of my analysis per se. Such analysis, on its turn, guides my readers to the similarities and distinctions concerning each of these cities as set forth by Marco Polo's descriptions and Pedro Cano's paintings – raising awareness to the fact that these are autonomous pieces – regardless of their being homonymous and virtually interwoven.

KEYWORDS: Invisible Cities. Italo Calvino. Pedro Cano. Intersemiotic Translation. Ekphrasis.