

IMAGEM E ESCRITA EM *RACCONTI CON FIGURE*, DE ANTONIO TABUCCHI

Ma. Melissa Cobra Torre (UFMG)

O escritor italiano Antonio Tabucchi frequentemente se utiliza da pintura como elemento essencial para a criação de algumas de suas obras. Como apontado pelo próprio autor, a estreita relação estabelecida entre seu fazer literário e a esfera do visível deve ser destacada já que algumas de suas obras de maior relevância como *Tristano morre* e *O jogo do reverso* devem sua escrita, em certa medida, aos quadros *O Cão*, de Goya, e *As meninas*, de Velázquez, respectivamente, os quais assumem um papel essencial na construção narrativa.

Spesso la pittura ha mosso la mia penna. Se in un lontano pomeriggio del 1970 non fossi entrato al Prado e non fossi rimasto “prigioniero” davanti a *Las Meninas* di Velázquez, incapace di uscire dalla sala fino alla chiusura del museo, non avrei mai scritto *Il gioco del rovescio*. (...) Ma anche alcune pagine di *Tristano muore* non esisterebbero senza il *Cane sepolto nella sabbia* di Goya (TABUCCHI, 2011a, p. 9).⁹⁶

Como ressalta Thea Rimini, “l’immagine pittorica (ma anche fotografica) che compare spesso nella narrativa di Antonio Tabucchi, in alcuni casi costituisce la struttura portante di certi suoi testi più celebri” (RIMINI, 2011b, p. 345).⁹⁷ Conforme destacado pelo próprio escritor, existe uma relação intrínseca entre sua coletânea *O jogo do reverso* e o quadro *As meninas*, de Velázquez, sobretudo no que se refere ao conto que dá início a esse livro. É nesse sentido que o conto “O jogo do reverso” se destaca como um dos melhores exemplos dessa prática tabucchiana que consiste em não apenas trazer a pintura para dentro de seu texto, como também proporcionar a seus personagens a capacidade de entrar na cena trazida pela pintura.

No início do conto “O jogo do reverso”, o protagonista observa o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, no exato momento em que, sem que ele saiba, sua amiga Maria do Carmo morre em Portugal. Imediatamente se dirige a Lisboa, sendo que, durante a viagem,

⁹⁶ “A pintura frequentemente moveu a minha pena. Se em uma distante tarde de 1970 não tivesse entrado no Prado e não tivesse ficado ‘prisioneiro’ diante de *Las Meninas*, de Velázquez, incapaz de sair da sala até o fechamento do museu, nunca teria escrito *O jogo do reverso*. (...) Mas também algumas páginas de *Tristano morre* não existiriam sem *O cão sepultado na areia*, de Goya.” (Tradução nossa).

⁹⁷ “a imagem pictórica (mas também fotográfica) que frequentemente aparece na narrativa de Antonio Tabucchi, em alguns casos, constitui a estrutura que dá sustentação a alguns de seus textos mais célebres.” (Tradução nossa).

recordações de Maria do Carmo se insinuam na narrativa, fazendo com que presente e passado se intercalem ao longo do texto.

“O jogo do reverso” é um conto marcado pelo jogo de identidades e espelhos, sendo esse justamente o texto em que o escritor italiano apresenta sua teoria a respeito do “jogo do reverso”, que está presente em grande parte de sua obra. Segundo essa concepção, o movimento de inversão é um artifício que nos permite partir das aparências e conjugá-las com seu reverso de forma intersticial, de modo que o que está na sombra pode ser iluminado.

Essa teoria foi concebida por Antonio Tabucchi ao contemplar o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, o qual traz uma reflexão sobre a inversão de planos e o jogo de espelhos. Em *As meninas*, o que temos são planos que vão sendo revelados a partir da justaposição de cenas e de quadros na forma de uma *mise en abyme*⁹⁸. No primeiro plano, temos a figura de Velázquez, a filha de Filipe IV, suas damas de companhia e demais criados, além da imensa tela que se impõe à esquerda, na qual trabalha o pintor. Em segundo plano, podemos perceber, ao fundo da tela, o espelho que reflete a figura dos reis, os quais são os modelos para a pintura de Velázquez. Ao lado desse espelho, temos a presença de um personagem enigmático que se situa no ponto de fuga do quadro. Por fim, podemos apontar a existência de um terceiro plano onde se situam os modelos (os reis), ao qual corresponde o lugar ocupado pelo espectador.

A capacidade de Maria do Carmo de enxergar o avesso das coisas faz com que o protagonista a associe à imagem ao fundo da tela de Velázquez, em que um homem abre uma cortina para que a luz entre no quadro. Segundo o protagonista, essa figura possui um sorriso malicioso já que, devido ao seu ângulo de visão, é a única capaz de ver o reverso da cena, o que significa que ela vê os reis de frente, enquanto os demais personagens da tela são vistos de costas. Nesse sentido, a figura ao fundo da tela ocupa o lugar exatamente oposto àquele onde se situa o espectador.

Segundo Foucault, o quadro *As meninas* é a representação de uma representação, sendo que esta “intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer” (FOUCAULT, 1995, p. 31). A esse respeito, Thea Rimini (2011a) salienta que a breve “descrição pictural” ou *ekphrasis* do quadro fornecida pelo protagonista de “O jogo do reverso” é uma outra forma de jogo especular inserida no conto, já que a própria *ekphrasis* também se constitui como a representação de uma representação. Dessa forma, a inserção no

⁹⁸Quanto ao conceito de *mise en abyme*, conferir DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

conto da “descrição pictural” do quadro *As meninas*, o qual já traz em si um jogo de espelhos, faz com que o jogo das representações especulares se multiplique ao infinito.

In effetti, tutto il dipinto eleva al quadrato il gioco di specchi (...). Anche il racconto del “rovescio”, scandito da finestre, è tramato da giochi di riflessione; sin dalla breve *ekphrasis* de *Las Meninas*, che il narratore fornisce all’inizio. Per suo statuto, l’*ekphrasis* commercia infatti con la specularità, perché è sempre una rappresentazione di una rappresentazione (RIMINI, 2011a, p. 111).⁹⁹

O protagonista de “O jogo do reverso” entra, portanto, no jogo de Maria do Carmo, sentindo-se atraído por este. Antes de morrer, a personagem deixa um bilhete para o protagonista em que estava escrita a palavra SEVER, a qual invertida forma “reves”, podendo ser lida em espanhol (“reverso”) ou francês (“sonhos”). É assim que, ao final do conto, em uma atmosfera onírica, Maria do Carmo convida o protagonista a ver a outra face do quadro *As meninas*, ocupando ao seu lado a posição da figura de fundo. Nesse ponto da narrativa, o sonho se revela como o mecanismo que torna possível vislumbrar o reverso das coisas:

(...) a palavra espanhola e a francesa talvez coincidissem num ponto. Pareceu-me que esse ponto fosse o ponto de fuga de uma perspectiva, como quando se traçam as linhas de perspectiva de um quadro (...) o quadro era *Las Meninas* de Velázquez, a figura do fundo sobre a qual convergiam as linhas dos cais tinha aquela expressão maliciosa e melancólica (...), essa figura era Maria do Carmo (...): já sei porque é que tens essa expressão, é porque vês o reverso do quadro, o que é que se vê desse lado?, diz lá, espera por mim, também quero ver. E encaminhei-me para aquele ponto. E nesse momento encontrei-me noutro sonho (TABUCCHI, 2013, p. 32).

Outro texto de Antonio Tabucchi em que nos deparamos com uma semelhante atmosfera de sonho/alucinação é o conto “Noite, mar ou distância”, pertencente à coletânea *Anjo Negro*, em que o quadro *As tentações de Santo Antão*, de Bosch, é evocado, se mostrando um componente fundamental para a criação da atmosfera de terror suscitada pelo regime salazarista em Portugal, contexto em que está ambientado o conto.

Nesse texto de Tabucchi, o narrador relembra os fatos que ocorreram, realmente ou em sua imaginação, em uma fatídica noite de novembro de 1969, em Lisboa, quando quatro amigos são abordados na rua por um policial ao saírem da casa do poeta Tadeus. Nesse momento, o quadro de Bosch invade a cena quando o cherno voador representado no painel lateral direito das *Tentações de Santo Antão* surge na janela do carro do policial. Após

⁹⁹ “De fato, toda a pintura eleva ao quadrado o jogo de espelhos (...). Também o conto do ‘reverso’, marcado por janelas, é traçado a partir de jogos de reflexão; desde a breve *ekphrasis* de *Las Meninas*, que o narrador fornece no início. Pelo seu estatuto, a *ekphrasis* negocia de fato com a reflexão especular, porque é sempre a representação de uma representação.” (Tradução nossa).

momentos de angústia e inquietação, Joana retorna à casa de Tadeus, recolhe o cherne que havia ficado esquecido na calçada, para que o conto termine com a reconstrução, pelos dois personagens, da cena de Bosch em que um homem e uma mulher cavalgam um cherne rumo a um encontro diabólico, fazendo com que Joana e Tadeus passem a integrar a referida pintura. Como ressalta Thea Rimini:

Di nuovo, irrompe la naturalità dell'innaturale dei quadri di Bosch, il suo tentativo di ancorare il male alle contingenze quotidiane. E Tabucchi costruisce la sua storia con gli occhi sprofondati nel trittico. Tra le righe, anziché tra le pennellate, tornano a muoversi i personaggi delle *Tentazioni di Sant'Antonio*. Il dipinto, abbandonata la cornice, aggredisce la realtà. Sin dalla figura del Tentatore, che s'incarna nell'insospettabile poeta Tadeus (RIMINI, 2011a, p. 127).¹⁰⁰

Em *Tristano Morre*, o quadro *O Cão*, de Goya, aparece como elemento fundamental para a construção da narrativa de Tabucchi. Como ressalta Thea Rimini, a primeira aparição do cão no texto do escritor italiano se assemelha ao surgimento do cherne diante do grupo de amigos no conto “Noite, mar ou distância”: “come la cernia delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch, il cane moribondo di Goya esce dal dipinto e invade il reale” (RIMINI, 2011a, p. 154).¹⁰¹ No texto de Tabucchi, o cão se insinua na narrativa de Tristano como uma recordação (ou antes uma alucinação) de uma viagem feita ao lado de Rosamunda em um passado distante: “...Viram um cão, mas devia ser em outro dia, sabe-se lá quando, já tarde na vida deles, de qualquer modo. (...) Olhe, um cão, chama-se Vanda, lembra-se? (...) a Vanda é boa, um encanto de cadela, passou a vida enterrada até o pescoço” (TABUCCHI, 2007, p. 18).

Algumas páginas à frente, o leitor toma conhecimento do momento em que os personagens conheceram Vanda, eternamente enterrada na areia em uma tela no Museu do Prado, em Madri. Naquele momento, Tristano gostaria de ter dito a Rosamunda que um dia por acaso encontrariam aquele cão pela estrada: “Rosamunda, algum dia há de reconhecer este cão, que além do mais não é cão, é uma cadela, é difícil adivinhar o sexo de um cão enterrado na areia, mas eu sei que é uma cadela” (TABUCCHI, 2007, p. 82). Os dois personagens interagem com o quadro como se ocupassem uma zona intersticial em que vários planos da realidade se conjugam, tornando a pintura tangível a Tristano e Rosamunda.

¹⁰⁰ “De novo, irrompe a naturalidade do não natural dos quadros de Bosch, a sua tentativa de ancorar o mal às contingências quotidianas. E Tabucchi constrói a sua história com os olhos afundados no tríptico. Entre as linhas, em vez de entre as pinceladas, tornam a se mover os personagens de *As tentações de Santo Antão*. A pintura, abandonada a moldura, agride a realidade. Desde a figura do Tentador, que se encarna no insuspeito poeta Tadeus.” (Tradução nossa).

¹⁰¹ “como o cherne de *As tentações de Santo Antão*, de Bosch, o cão moribundo de Goya sai da pintura e invade o real.” (Tradução nossa).

Esqueça o resto dos quadros, disse, não interessam (...) hoje vamos ver o cão amarelo, você não o ouve ganir?, deve estar morrendo de sede, vamos lhe dar de beber, sabe deus quantas pessoas passam por ele durante o ano, olham-no com a indiferença de quem vê um cão e nem sequer lhe dão aquela gota de água de que ele estaria precisando. (...) Entraram, e o cão olhou-os com o olhar suplicante de um cãozinho amarelo enterrado na areia até o pescoço e posto ali para sofrer (...). Trazia uma cabaça à cintura, uma daquelas abobrinhas secas que os pastores de Castela usavam para guardar a água fresca, colocou-a à frente do quadro, recuou e fez a continência. Vamos embora, Guagliona, disse, está ficando tarde e o guarda quer fechar este cemitério (TABUCCHI, 2007, p. 80-83).

Essa prática recorrente na obra de Antonio Tabucchi que consiste em conectar texto escrito e imagem pictural proporciona a criação por parte do escritor italiano do livro *Racconti con figure*¹⁰². Nessa obra, Tabucchi estabelece uma relação intermediária entre imagem e escrita ao tomar uma pintura como ponto de partida para a criação de cada um dos contos de que esse livro é composto. Como ressalta Thea Rimini (2011b), em *Racconti con figure*, a imagem se apresenta para Tabucchi como uma inspiração direta, constituindo uma experiência diversa daquela realizada pelo escritor italiano com *As meninas*, de Velázquez, *O Cão*, de Goya, ou *As tentações de Santo Antônio*, de Bosch.

De acordo com Márcia Arbex, “no que tange à literatura e à pintura, e em especial às imagens *no* texto, às imagens colocadas em palavras, ‘captadas apenas na dimensão do legível’, como diz Bernard Vouilloux, é em torno do conceito de descrição que os estudos se concentram” (ARBEX, 2006, p. 36). Como nos lembra Arbex, complementarmente à ideia de “descrição pictural”, Liliane Louvel desenvolve a noção de “imagem geradora de textos de ficção”, a qual nos parece pertinente em se tratando do caso do livro *Racconti con figure*, de Antonio Tabucchi. Esse conceito pressupõe “a reflexão em torno das relações texto-imagem, visando criar condições para confrontar-se com questões essenciais sobre o estatuto respectivo do texto e da imagem” (ARBEX, 2006, p. 37).

Sendo assim, em *Racconti con figure*, temos o que Márcia Arbex pontua como “a pintura como motivo do texto”, em que “o escritor se serve do quadro como objeto de descrição, como actante ou elemento constitutivo do seu universo” (ARBEX, 2006, p. 43). É nesse sentido que devemos nos valer da noção de *ekphrasis* ou “descrição pictural” para refletirmos sobre a referida coletânea de Tabucchi. Além disso, para que possamos compreender como se dá o processo de criação desse livro de contos por parte do escritor italiano, devemos ter em mente, como ressalta Claus Clüver que, em se tratando de um texto

¹⁰² *Contos com figuras* (Tradução nossa).

ekfrástico, “reconstituir o significado de uma pintura significa procurar equivalentes ao sistema pictórico operante na pintura dentro das possibilidades e convenções do gênero literário escolhido, e não meramente do sistema linguístico” (CLÜVER, 2006, p. 116).

Dentre os diversos textos de que se compõe o livro de Tabucchi, destacamos o conto “Sognando con Dacosta”¹⁰³, o qual se origina da pintura intitulada *A caça ao anjo*, de António Dacosta. Nesse conto, Tabucchi entra no sonho do pintor português, compartilhando com este sua experiência: “lui stava facendo il suo sogno e io vi entrai da visitatore. Posso entrare nel suo sogno, Maestro?, chiesi. Lui sollevò la tela del quadro che stava dipingendo e mi rispose: entri pure nel mio quadro, la prego” (TABUCCHI, 2011b, p. 81).¹⁰⁴

Nesse conto, Tabucchi tece um fio que conecta as pinturas de Dacosta umas às outras, criando sua narrativa a partir da descrição dessas telas. Sendo assim, o texto segue uma linha de pensamento, a qual possibilita interligar os quadros segundo uma disposição idealizada por Antonio Tabucchi, não correspondendo à ordem cronológica de criação dos quadros. A atmosfera onírica que perpassa o conto cria as condições necessárias para que o escritor italiano, ficcionalizado, entre em cada um dos quadros de Dacosta e interaja com seus personagens. Como em uma forma de sortilégio, a cada cena, Tabucchi pede ao pintor que passem a um outro sonho para que, assim, entrem em um quadro diverso.

A concepção desse ambiente de sonho ou alucinação por parte de Antonio Tabucchi remete propriamente ao processo criativo de Dacosta, o qual pode ser considerado como referência para o movimento surrealista português. No primeiro sonho experienciado por Tabucchi, este imediatamente percebe que está dentro do quadro *A flor, a máscara e eu adolescente*:

il giovane stava con gli occhi chiusi, come se stesse dormendo, e sotto di sé aveva un fiore di sangue. Sulla destra, come un lampione nella notte, una maschera antica mi guardava con gli occhi spalancati. Vagai in quel sogno e sentii uno strano malessere. Nostalgia, c’era in quel sogno, e un bizzarro incantamento (TABUCCHI, 2011b, p. 81).¹⁰⁵

¹⁰³ “Sonhando com Dacosta” (Tradução nossa).

¹⁰⁴ “ele estava sonhando o seu sonho e eu entrei como visitante. Posso entrar no seu sonho, Mestre?, perguntei. Ele ergueu a tela do quadro que estava pintando e me respondeu: entre no meu quadro, te peço.” (Tradução nossa).

¹⁰⁵ “o jovem estava com os olhos fechados como se estivesse dormindo e embaixo de si tinha uma flor de sangue. À direita, como um lâmpião na noite, uma máscara antiga me olhava com os olhos arregalados. Vaguei por aquele sonho e senti um estranho mal-estar. Tinha nostalgia naquele sonho, um bizzarro encantamento.” (Tradução nossa).

A angústia e o mal-estar provocados por esse sonho evocam o próximo quadro que é ainda mais aterrador. *La religieuse portugaise* remete à dor e ao sofrimento da monja portuguesa abandonada e traída por seu amante: “aveva il capo coperto da un velo bianco e teneva gli occhi bassi. Si era cosparsa il volto di argilla in segno di lutto, come si faceva nell’antichità, e piangeva in silenzio guardando la lettera del suo amante” (TABUCCHI, 2011b, p. 82).¹⁰⁶ A descrição que Tabucchi nos fornece desse quadro revela o forte sentimento de melancolia que habita a tela de Dacosta, a qual o escritor italiano afirma se tratar de um “pesadelo perverso” do qual não podem ainda sair já que devem se encontrar com o coração da monja portuguesa. *A árvore dos corações* e *Três corações à moda do Minho* representam essa etapa do percurso empreendido pelo escritor italiano e pelo pintor português através do sonho deste último: “erano cuori oscuri come la notte, tinti di tenebra e di mistero. Un albero li offriva come frutti, ma erano lugubri come il peccato” (TABUCCHI, 2011b, p. 83).¹⁰⁷

Após penetrarem o abismo mais profundo da alma humana, Tabucchi e Dacosta tornam à superfície para contemplarem as Ilhas dos Açores, terra natal do pintor português. Quem os recebe na ilha é o anjo de asas azuis de *A caça ao anjo*, pintura a qual desencadeou o processo de escritura do conto de Tabucchi em questão. Dacosta explica que o estranho ser que se faz de anfitrião para ambos é seu anjo da guarda, o qual cuida de seu restaurante cujo nome é *Caça ao anjo*. Ao longo da narrativa, podemos perceber como Tabucchi se apropria dos elementos presentes nos quadros de Dacosta e busca atribuir-lhes sentido, elaborando uma interpretação particular que ao mesmo tempo em que pretende esgotar todos os elementos disponíveis nas imagens, descrevendo-as em detalhes, ultrapassa os limites do quadro, criando novos elementos e imaginando situações diversas que dele possam se originar.

Como afirma Claus Clüver a respeito da composição de textos ekfrásticos, “tanto na tradução interlingual quanto na transposição intersemiótica o sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação” sendo assim, “qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos” (CLÜVER, 2006, p. 117). Essa liberdade criativa permite que Tabucchi até mesmo estabeleça um diálogo insólito com o estranho anjo de asas azuis. Em meio a toda a

¹⁰⁶ “tinha a cabeça coberta por um véu branco e tinha os olhos baixos. Tinha passado argila no rosto em sinal de luto como se fazia antigamente e chorava em silêncio olhando a carta do seu amante.” (Tradução nossa).

¹⁰⁷ “eram corações escuros como a noite, pintados de trevas e de mistério. Uma árvore os oferecia como frutos, mas eram lúgubres como o pecado.” (Tradução nossa).

estranheza da cena, Dacosta provoca ainda a curiosidade do escritor italiano ao pedir a seu anjo da guarda que lhe traga água da *Fonte de Sintra* estando eles nas Ilhas dos Açores. Entretanto, o sortilégio de que eles participam permite que isso seja possível já que *Fonte de Sintra* se trata de mais um quadro do pintor português.

Nessas ilhas de sonhos, não causa nenhum espanto que, na sequência de sua jornada, o escritor italiano e o pintor português encontrem em seu caminho *Duas sereias à boca de uma gruta*: “Erano due fanciulle color rosa che si tenevano abbracciate e si baciavano teneramente sulla bocca. Le loro piccole code acquatiche, intrecciate, formavano un cuscino quasi vegetale” (TABUCCHI, 2011b, p. 86).¹⁰⁸ Nessa cena, as duas sereias exercem duplo papel, já que explicam aos seus convidados que haviam passado a tarde estendidas na beira do mar, criando, assim, outro quadro de Dacosta, *Duas sereias ao sol na praia*.

Após beber um licor de âmbar oferecido pelas sereias, Antonio Tabucchi, ficcionalizado, sente de repente uma grande melancolia ao perceber que se encontra dentro do quadro *Paisagem da Terceira*, a qual lhe parece familiar, já que evoca memórias da Ilha Terceira, nos Açores, arquipélago onde se ambienta seu livro de contos *Mulher de Porto Pim*. Como em um “jogo do reverso”, nesse momento, o escritor italiano e o pintor português se encontram dentro do texto de Tabucchi. Dacosta explica que todas as histórias de *Mulher de Porto Pim* já eram de seu conhecimento antes mesmo de Tabucchi publicar seu livro. Por esse motivo, é possível que ambos se encontrem ao mesmo tempo dentro de um sonho do pintor português e de um texto do escritor italiano. No entanto, nesse ponto da narrativa, Dacosta desaparece por detrás do muro da sua *Melancolia*, o qual é, mais uma vez, descrito em detalhes por Antonio Tabucchi:

Il muro che divideva il paesaggio in due aveva un interruttore elettrico nel centro, o forse era il bottone di una giacca perduta, chissà. Sulla sinistra c'era un gatto in primo piano che dormiva e in lontananza si vedevano le mura di un castello e una donna con un bambino in braccio. Sulla destra c'era un paesaggio di rovine, forse un vecchio mulino, una veduta delle Azzorre, non avrei saputo dire (TABUCCHI, 2011b, p. 87).¹⁰⁹

A interpretação para esse quadro vem do próprio Dacosta, o qual explica ao escritor italiano que este representa sua melancolia porque se trata de um sonho em que aparece a

¹⁰⁸ “eram duas moças rosadas que se abraçavam e se beijavam ternamente na boca. As suas pequenas caudas aquáticas, entrelaçadas, formavam uma almofada quase vegetal.” (Tradução nossa).

¹⁰⁹ “O muro que dividia a paisagem em duas tinha um interruptor elétrico no centro ou talvez fosse um botão de casaco perdido, quem sabe. À esquerda tinha um gato em primeiro plano que dormia e à distância se viam os muros de um castelo e uma mulher com um menino nos braços. À direita tinha uma paisagem de ruínas, talvez um velho moinho, uma vista dos Açores, não saberia dizer.” (Tradução nossa).

figura de sua mãe ao fundo, carregando-o nos braços. Por fim, o pintor português conduz Antonio Tabucchi pelo último quadro do percurso, o qual também é descrito por Dacosta como possuidor de uma grande melancolia. Trata-se de *Serenata açoriana*, o qual retrata

una donna nuda agonizzante. Il suo corpo era rosso fiamma, forse per la passione provata, e intorno al collo aveva una catena. Un giovane dal volto ironico le offriva un uccello morto, forse un gabbiano, chissà. Era notte, non c'era la luna, ma il paesaggio era chiaro e nitido. Si vedeva una donna che attraversava una baia e dall'altra parte sullo sfondo, c'era una casa. Riconobbi subito quella casa. Era l'abitazione della Donna di Porto Pim. Dunque siamo a Faial, pensai, e quella donna che attraversava il mare era la Donna di Porto Pim che andava a trovare il suo baleniere (TABUCCHI, 2011b, p. 88).¹¹⁰

O sonho de Dacosta e o conto de Tabucchi coincidem em um ponto do quadro do pintor português. Essa é a última etapa do percurso de Tabucchi e Dacosta, o qual termina com um convite deste último para que o escritor italiano retorne a seus próprios sonhos. Ao nos determos sobre o conto “Sognando con Dacosta e demais textos abordados neste estudo, podemos refletir a respeito dessa faceta do fazer literário de Antonio Tabucchi que envolve a “descrição pictural”, a qual proporciona inúmeras possibilidades de conexão entre escrita e imagem. Tais relações se estendem na obra do escritor italiano, fazendo com que a pintura assumira papel fundamental para a composição de vários de seus textos, os quais se interligam a esta de forma intrínseca. Isso faz com que, em diversos casos, a imagem se constitua como elemento estruturante e desencadeador da narrativa, sendo que o sonho conjugado ao “jogo do reverso” torna possível a diluição das fronteiras entre escrita e imagem, proporcionando a interação dos personagens de Tabucchi com as telas representadas em suas obras, o que leva à reflexão a respeito das relações existentes entre as diversas formas de arte, a qual está constantemente presente no universo tabucchiano.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

¹¹⁰ “uma mulher nua agonizante. O seu corpo era vermelho flamejante, talvez pela paixão provada, e em volta do pescoço tinha uma corrente. Um jovem de expressão irônica oferecia a ela um pássaro morto, talvez uma gaivota, quem sabe. Era noite, não tinha lua, mas a paisagem era clara e nítida. Via-se uma mulher que atravessava uma baía e do outro lado, ao fundo, tinha uma casa. Reconheci imediatamente aquela casa. Era a casa da Mulher de Porto Pim. Então estamos em Faial, pensei, e aquela mulher que atravessava o mar era a Mulher de Porto Pim que estava indo encontrar o seu baleeiro.” (Tradução nossa).

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIMINI, Thea. *Album Tabucchi: l'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*. Palermo: Sellerio, 2011a.

RIMINI, Thea. Nota del curatore. In: TABUCCHI, Antonio. *Racconti con figure*. Palermo: Sellerio, 2011b.

TABUCCHI, Antonio. Mulher de Porto Pim. In: TABUCCHI, Antonio. *Mulher de Porto Pim*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TABUCCHI, Antonio. Noite, mar ou distância. In: TABUCCHI, Antonio. *Anjo Negro*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TABUCCHI, Antonio. Nota dell'Autore. In: TABUCCHI, Antonio. *Racconti con figure*. Palermo: Sellerio, 2011a.

TABUCCHI, Antonio. O jogo do reverso. In: TABUCCHI, Antonio. *O jogo do reverso; Pequenos equívocos sem importância*. Trad. Maria José de Lancastre; Maria Emília Marques Mano; Helena Domingos; António Mega Ferreira. Alfragide: Dom Quixote, 2013.

TABUCCHI, Antonio. Sognando con Dacosta. In: TABUCCHI, Antonio. *Racconti con figure*. Palermo, Sellerio, 2011b.

TABUCCHI, Antonio. *Tristano morre: uma vida*. Trad. Gaëtan Martins de Oliveira. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.