

Melissa Cobra Torre

**VIAGEM, IDENTIDADE E MEMÓRIA TEXTUAL
EM ANTONIO TABUCCHI**

Belo Horizonte

2012

Melissa Cobra Torre

**VIAGEM, IDENTIDADE E MEMÓRIA TEXTUAL
EM ANTONIO TABUCCHI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Haydée Ribeiro Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012**

T114.Yt-v Torre, Melissa Cobra.
Viagem, identidade e memória textual em Antonio Tabucchi
[manuscrito] / Melissa Cobra Torre. – 2012.
125 f. ; enc.

Orientadora : Haydée Ribeiro Coelho.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 121-125.

1. Tabucchi, Antonio, 1943- – Crítica e interpretação – Teses.
 2. Literatura italiana – Teses.
 3. Memória e literatura – Teses.
 4. Viagem na literatura – Teses.
- I. Coelho, Haydée Ribeiro.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.
III. Título.

CDD: 853.912

AGRADECIMENTOS

Gostaria primeiramente de agradecer à minha mãe, ao meu pai e à minha irmã pelo apoio e compreensão, por me ajudarem nos momentos mais difíceis e nunca me deixarem desistir.

À Marília por ter me iniciado no italiano e por sempre ter acreditado em mim. À Miquelina por ter me apresentado ao *Notturmo Indiano*, sem ela este trabalho não teria acontecido. À Ana Chiarini e à Anna Palma pela ajuda com a bibliografia. À Patrícia por todo o apoio e incentivo, muito obrigada.

Queria agradecer também às minhas amigas Luciara, Maryelle, Priscila e Simara que sempre estiveram ao meu lado. Também deixo meu agradecimento aos meus novos colegas de trabalho que me acolheram na FaE, especialmente à Profa. Samira, à Profa. Cristina, à Profa. Marlucy, à Rose e ao Jorge pelo apoio e compreensão. Agradeço também à Paola, à Cristina, à Elisa e ao Gilson pelo apoio, paciência e companhia durante os últimos momentos de escrita deste trabalho.

Aproveito para agradecer também ao Cláudio do COMUT, da Biblioteca da FAFICH, pelo empenho em encontrar os textos por mim solicitados e que tanto contribuíram para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos membros da banca, pela gentileza de aceitarem o convite e por colaborarem para o enriquecimento desta dissertação.

Por fim, um agradecimento especial à Professora Haydée Ribeiro Coelho pelo empenho e dedicação com que orientou este trabalho.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre a viagem, a identidade, o jogo e a memória textual na obra de Antonio Tabucchi, tendo em vista o romance *Noturno Indiano* e os contos “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, “Il gioco del rovescio”, “Piccoli equivoci senza importanza” e “I treni che vanno a Madras”. Tem como objetivos repensar o tema da viagem em *Noturno Indiano*; enfocar a questão da identidade no referido romance; discutir o jogo textual em *Noturno Indiano* e no conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”; evidenciar a rede de conexões entre o romance *Noturno Indiano* e os contos “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, “Il gioco del rovescio”, “Piccoli equivoci senza importanza” e “I treni che vanno a Madras”. Para o desenvolvimento dos mesmos, são discutidas as possíveis formas de se conceber a viagem em *Noturno Indiano*, seja como deslocamento no espaço, seja como mergulho na interioridade do sujeito. Além disso, este trabalho evidencia como se dá o jogo textual e a construção de espelhos em *Noturno Indiano* sobretudo no que se refere à questão do duplo e da narrativa especular. Por fim, discute como o escritor italiano cria uma rede de conexões entre alguns de seus textos e, partindo de *Noturno Indiano*, constrói parte de sua memória literária através de uma viagem por suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Viagem; Identidade; Jogo; Memória textual; Antonio Tabucchi.

RIASSUNTO

Questa tesi presenta una riflessione sul viaggio, sull'identità, sul gioco e sulla memoria testuale nell'opera di Antonio Tabucchi, in vista del romanzo *Notturmo Indiano* e dei racconti "La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera", "Il gioco del rovescio", "Piccoli equivoci senza importanza" e "I treni che vanno a Madras". I suoi obiettivi sono ripensare il tema del viaggio in *Notturmo Indiano*; concentrarsi sulla questione dell'identità in quel romanzo; mettere in discussione il gioco testuale in *Notturmo Indiano* e nel racconto "La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera"; evidenziare la rete di connessioni tra il romanzo *Notturmo Indiano* e i racconti "La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera", "Il gioco del rovescio", "Piccoli equivoci senza importanza" e "I treni che vanno a Madras". Per il loro sviluppo, discutiamo i possibili modi di concepire il viaggio in *Notturmo Indiano*, sia come spostamento nello spazio, sia come immersione nell'interiorità del soggetto. Oltre a ciò, questo lavoro evidenzia come accade il gioco testuale e la costruzione di specchi in *Notturmo Indiano* soprattutto in quel che riguarda la questione del doppio e della narrativa speculare. Alla fine, discute come lo scrittore italiano crea una rete di connessioni tra alcuni dei suoi testi e, partendo da *Notturmo Indiano*, costruisce parte della sua memoria letteraria in un viaggio attraverso le sue opere.

PAROLE-CHIAVE: Viaggio; Identità; Gioco; Memoria testuale; Antonio Tabucchi.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
------------------------	----------

CAPÍTULO I

1. VIAGEM E IDENTIDADE.....	19
1.1 Situando <i>Noturno Indiano</i>	19
1.2 A viagem na literatura.....	35
1.2.1 A viagem em <i>Noturno Indiano</i>	47
1.3 A questão da identidade na contemporaneidade.....	49
1.3.1 A busca da identidade em <i>Noturno Indiano</i>	55

CAPÍTULO II

2. JOGOS FICCIONAIS E CONSTRUÇÃO DE ESPELHOS EM ANTONIO TABUCCHI.....	58
2.1 A literatura enquanto jogo.....	58
2.2 O jogo de espelhos e a construção do duplo em <i>Noturno Indiano</i>	61
2.2.1 As várias faces do real: sonho, alucinação e insônia em <i>Noturno Indiano</i>	75
2.3 O jogo e a construção de espelhos em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”.....	83

CAPÍTULO III

3. INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIA TEXTUAL.....	89
3.1 O jogo intertextual em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”.....	89
3.2 A temática da viagem.....	92
3.3 Memória, ausência, saudade.....	94
3.4 Duplo e sombra.....	98
3.5 A concepção de equívoco em Antonio Tabucchi.....	102
3.6 A multiplicidade do real.....	106

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	121
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Antonio Tabucchi foi um importante autor da literatura europeia na contemporaneidade, tendo sido premiado inúmeras vezes pelo seu trabalho, que inclui romances, além de contos e ensaios. Sua obra foi traduzida em vários países. Em português, foram traduzidos os romances *Noturno Indiano*¹, *O fio do horizonte*, *Afirma Pereira*, *A cabeça perdida de Damasceno Monteiro*, *Está ficando tarde demais*, *Tristano morre* e as coletâneas de contos *O jogo do reverso*, *Mulher de Porto Pim*, *Pequenos equívocos sem importância*, *Os voláteis do beato Angélico*, *O anjo negro*, *Sonhos de sonhos*, *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, além dos livros de ensaios *A gastrite de Platão* e *Os ciganos e o renascimento*. O escritor traduziu, do português para o italiano, grande parte das poesias de Fernando Pessoa, sendo um estudioso da obra desse poeta. Além disso, escreveu dois livros em português: o romance *Réquiem* e o livro de ensaios *Pessoana mínima*. Foi também professor de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Siena, vindo a falecer no dia 25 de março de 2012, em Lisboa.

Esta dissertação enfoca o romance *Noturno Indiano*² e os contos “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”³, “Il gioco del rovescio”⁴, “Piccoli equivoci senza importanza”⁵ e “I treni che vanno a Madras”⁶. No romance de Antonio Tabucchi, há uma viagem do protagonista Roux à Índia, em busca de seu amigo Xavier, supostamente perdido naquele país. No decorrer do livro, essa viagem constitui também uma busca do “eu” e da identidade.

Na nota inicial do livro, o autor afirma que este trata de uma viagem: “Este livro, além de uma insônia, é uma viagem. A insônia pertence a quem escreveu o livro, a viagem a quem a fez” (TABUCCHI, 1991, p.7). Como nos lembra Maria Pia

¹ O romance *Noturno Indiano* foi traduzido pelo professor Wander Melo Miranda, da UFMG, e publicado pela Editora Rocco em 1991.

² A primeira edição do original em italiano foi publicada pela Sellerio Editore em 1984.

³ TABUCCHI, 2003b, p.47-59.

⁴ TABUCCHI, 2006b, p.9-24.

⁵ TABUCCHI, 2009, p.9-18.

⁶ TABUCCHI, 2009, p.107-117.

Ammirati⁷, nessa afirmação, estão presentes dois dos elementos mais importantes de que se compõe a obra: seu caráter noturno (relacionado à dimensão do vago, do sombrio e do misterioso) e o tema da viagem. O romance apresenta três partes, sendo que cada uma delas corresponde a uma etapa do percurso do protagonista. A primeira se passa em Bombaim; a segunda, em Madras, e a última, em Goa. É também composto de doze capítulos. Cada um deles se refere a uma cena caracterizada por um encontro noturno e misterioso, desencadeador de uma outra busca ou percurso por falsas pistas. A atmosfera vaga, imprecisa e sombria, mesclada a sonhos e alucinações, garante ao texto o seu tom de mistério.

As cenas da trajetória do protagonista nos são apresentadas sem um nexo aparente entre elas. Cabe ao leitor a tarefa de estabelecer conexões entre as várias partes do texto. Essa economia narrativa, traço característico da escrita de Tabucchi, consiste na técnica de fornecer apenas os elementos essenciais para a compreensão do texto, alcançando formas mais concisas.

Durante a narrativa, não é fornecido ao leitor detalhes do passado de Roux, apenas algumas recordações e sonhos. Desse modo, não se sabe ao certo quem ele é. O texto também não oferece uma referência cronológica, dando ao leitor a impressão de que a história se passa em um ponto suspenso no tempo. Em duas passagens, a indefinição do tempo pode ser percebida pela figura do relógio parado. A primeira vez se dá no hospital em Bombaim: “Na parede atrás da sua mesa havia um grande relógio. Marcava sete horas, estava parado” (TABUCCHI, 1991, p.21). A segunda ocorre já em Madras, quando Roux visita a Sociedade Teosófica: “Fiquei sentado olhando para o teto. Já devia ser muito tarde, mas meu relógio estava parado” (TABUCCHI, 1991, p.52).

O conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, presente em *Os voláteis do beato Angélico*⁸, é composto por uma série de cartas por meio das quais Antonio Tabucchi, de modo ficcionalizado, trava um diálogo com o membro da Sociedade Teosófica, personagem do sexto capítulo de *Noturno Indiano*. Esse diálogo sugere duas leituras possíveis para o romance, uma ocidental e outra oriental. A última é reiterada pelo teósofo de Madras, o qual insiste em que a chave para a leitura de *Noturno Indiano* está no hinduísmo. Com isso, o escritor cria um jogo, no qual nos

⁷ AMMIRATI, 1991, p.104-105.

⁸ A primeira edição do original em italiano foi publicada pela Sellerio Editore em 1987.

fornece uma interpretação para negá-la logo em seguida, não nos sendo possível chegar a conclusões definitivas a respeito do romance.

Como parte do jogo estabelecido, Antonio Tabucchi, personagem, indica a seu interlocutor a leitura de duas de suas coletâneas de contos, a saber, *Il gioco del rovescio*⁹ e *Piccoli equivoci senza importanza*¹⁰ para que, assim, o teósofo de Madras, e indiretamente o leitor, compreenda melhor o romance *Noturno Indiano*. Seguindo as pistas concedidas pelo autor/personagem, foram selecionados, para nossa análise, três contos dessas coletâneas: “Il gioco del rovescio”¹¹, presente na coletânea *Il gioco del rovescio*, “Piccoli equivoci senza importanza”¹² e “I treni che vanno a Madras”¹³, ambos encontrados no livro de contos *Piccoli equivoci senza importanza*.

O conto “Il gioco del rovescio” se passa, em sua quase totalidade, durante a viagem de trem empreendida pelo protagonista até Lisboa, após receber a notícia da morte de sua amiga Maria do Carmo. Durante esse percurso, presente e passado se intercalam pelo fluxo de memória do protagonista. O conto é marcado pelos jogos de espelhos e pela inversão de identidades. Esse fato se evidencia a partir da postura da personagem Maria do Carmo, para quem a vida é como um revés¹⁴. E foi assim que ela viveu, pois, ao final da narrativa, Nuno Meneses de Sequeira, seu marido, afirma ao protagonista que este nunca conheceu Maria do Carmo realmente, mas sim um de seus reversos.¹⁵ Antes de morrer, Maria do Carmo deixa um bilhete para o protagonista onde estava escrita a palavra “sever”. Imediatamente, inverte as letras, que formam “reves”, termo que poderia ser lido em espanhol ou em francês.

O conto “Piccoli equivoci senza importanza” estrutura-se em torno de um julgamento, no qual dois amigos dos tempos de faculdade se encontram em posições opostas: um é o réu e o outro é o juiz. A respeito disso, o narrador Tonino reflete sobre o presente, marcado pela artificialidade das relações e dos papéis sociais que nos são impostos, em contraposição a um passado repleto de sonhos e esperanças, o qual vem à tona a todo o momento por meio do fluxo de memória do personagem. Esse passado, no entanto, jamais poderá ser retomado, já que os pequenos mal-entendidos, incertezas e compreensões tardias desviaram as vidas desses personagens de forma irremediável.

⁹ A primeira edição do original em italiano foi publicada pela Universale Economica Feltrinelli em 1981.

¹⁰ A primeira edição do original em italiano foi publicada pela Universale Economica Feltrinelli em 1985.

¹¹ “O jogo do reverso”. (Tradução nossa).

¹² “Pequenos equívocos sem importância”. (Tradução nossa).

¹³ “Os trens que vão a Madras”. (Tradução nossa).

¹⁴ Cf. TABUCCHI, 2006b, p.17.

¹⁵ Cf. TABUCCHI, 2006b, p.22.

Em “I treni che vanno a Madras”, somos apresentados a um personagem misterioso com quem o protagonista trava um diálogo enigmático durante uma viagem noturna de trem para Madras. Esse personagem, repleto de mistérios, se apresenta como Peter Schlemihl, ao que o protagonista imediatamente percebe se tratar de um nome falso, já que pertence ao personagem da novela *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso. A narrativa de Tabucchi se desenvolve em torno desse personagem enigmático, o qual se vê atormentado pelas lembranças do passado.

Segundo Flavia Brizio-Skov¹⁶, a recepção crítica da obra de Antonio Tabucchi apresenta fases diversas. Os textos produzidos pelo autor nos anos oitenta, os quais constituem suas primeiras obras, foram bem recebidos por alguns críticos, enquanto aqueles mais tradicionais apresentaram alguma reserva ao se depararem com o estilo de Antonio Tabucchi. Porém, a autora salienta que, a partir da publicação de *Sostiene Pereira* (1994), percebe-se um crescente reconhecimento do escritor pela crítica italiana.

Em um número especial da revista literária americana *The review of contemporary fiction* (1992), dedicado à nova narrativa italiana, Francesco Guardiani¹⁷ faz uma seleção de autores considerados por ele aqueles mais significativos na contemporaneidade. Nessa seleção, aparece Antonio Tabucchi, o qual é definido como “uno degli autori più eruditi e di successo della nuova generazione” (GUARDIANI apud BRIZIO-SKOV, 2002, p.13).¹⁸ O gradual reconhecimento da crítica não só italiana, mas também internacional, constitui um dos aspectos que reiteram nosso interesse pela obra de Antonio Tabucchi.

Dentre os críticos italianos que se ocuparam do escritor em questão, salientamos os estudos de Pia Lausten¹⁹, Anna Dolfi²⁰, Flavia Brizio-Skov²¹ e Maria Pia Ammirati²². Lendo a crítica bibliográfica de Antonio Tabucchi produzida no Brasil, constatamos que, com exceção da referência feita ao texto de Maria Pia Ammirati²³, os demais trabalhos não foram abordados.

¹⁶ BRIZIO-SKOV, 2002, p.11.

¹⁷ GUARDIANI apud BRIZIO-SKOV, 2002, p.12-13.

¹⁸ “um dos autores mais eruditos e de sucesso da nova geração.” (Tradução nossa).

¹⁹ LAUSTEN, 2005.

²⁰ DOLFI, 2006.

²¹ BRIZIO-SKOV, 2002.

²² AMMIRATI, 1991.

²³ Existe referência a esse texto nos trabalhos: *A questão policial em Noturno Indiano de Antonio Tabucchi*, de Andrea Machado, e *História e Literatura na Lisboa de Salazar: O ano da morte de Ricardo Reis e Sostiene Pereira*, de Cátia Inês de Andrade.

No Brasil, não são muitos os enfoques sobre os livros de Antonio Tabucchi. No âmbito da UFMG, destacamos duas teses que estudam *Noturno Indiano* dentre outras obras de autores diversos: *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*, de Silvana Pessoa de Oliveira, e *Nação: Ficção – Comunidades imaginadas na literatura contemporânea*, de Luís Alberto B. Santos. Em relação à produção sobre Antonio Tabucchi em outras instituições do país, ressaltamos as dissertações de Andrea A. Machado²⁴ (USP), Patrícia Figueiredo²⁵ (UFRJ) e Cátia Inês de Andrade²⁶ (UNESP), além da tese de doutorado desta última, intitulada *História e Literatura na Lisboa de Salazar: O ano da morte de Ricardo Reis e Sostiene Pereira*.

A crítica já publicada sobre Antonio Tabucchi aponta alguns importantes aspectos sobre a obra do escritor italiano, os quais serão enfocados nesta dissertação, tais como a viagem, a identidade e o jogo textual. No que se refere à temática da viagem, Anna Dolfi²⁷ e Silvana Pessoa de Oliveira²⁸ apresentam leituras semelhantes em relação a esse tópico, no que se refere ao romance *Noturno Indiano*. Segundo a crítica italiana, a viagem em *Noturno Indiano* é um produto textual, derivado de leituras prévias que seu autor incorpora ao texto, delineando, assim, um percurso que existe apenas no papel. Sob esse aspecto, a autora nos lembra que é explícita a recorrência ao guia de viagens *Índia: a travel survival kit* como uma importante fonte de conhecimento sobre a Índia tanto para o personagem quanto para o autor. No entanto, as várias referências ao guia de viagens que podem ser encontradas, no decorrer do texto de Tabucchi, são justamente o elemento que permite ao autor traçar um trajeto possível pela Índia, o qual poderia ser seguido por um eventual viajante que pretendesse se aventurar por aqueles caminhos. Para isso, ainda segundo Anna Dolfi, em “Índice dos lugares deste livro”, o escritor enumera os locais, por sinal existentes, por onde seu protagonista passa durante seu percurso.

De forma semelhante, em sua tese *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*, ao analisar *Noturno Indiano*, Silvana Pessoa de Oliveira procura delinear uma poética das viagens imaginárias, ou seja, daqueles textos que narram uma viagem, a qual, por sua vez, é construída a partir de outras leituras e outros textos e não como produto de uma experiência empírica.

²⁴ MACHADO, 2006.

²⁵ FIGUEIREDO, 2002.

²⁶ ANDRADE, 2001.

²⁷ DOLFI, 2006.

²⁸ OLIVEIRA, 1995.

Tendo em vista o exposto acima, verificamos que a viagem em *Noturno Indiano* não deve ser tomada apenas por uma viagem imaginária, pois, se assumimos esse posicionamento, uma outra dimensão do texto nos escapa: a tensão entre real e ficção, que ocorre em *Noturno Indiano* e se estende a outros textos do autor. Em entrevista²⁹, Antonio Tabucchi declara que foi à Índia e que ele é o protagonista de seu romance. Mesmo nesse caso, temos que desconfiar da declaração do autor, já que este afirma, pela ficção, que “os escritores são, frequentemente, pessoas nas quais não podemos confiar até quando afirmam praticar o mais rigoroso realismo” (TABUCCHI, 2003b, p.53). Pelos motivos expostos, não nos parece propício enquadrar o texto do escritor italiano em uma única categoria como, por exemplo, a das viagens imaginárias.

O romance de Tabucchi permanece em aberto a várias interpretações, incluindo a viagem imaginária e outras. Com isso, não estamos preocupados em averiguar se Antonio Tabucchi fez ou não uma viagem à Índia. Em se tratando do escritor italiano, a dúvida permanece, pois é exatamente essa imprecisão que garante a tensão entre real e ficção na obra de Antonio Tabucchi.

Quanto à questão da identidade, Flavia Brizio-Skov³⁰ aponta que o sujeito do século XX encontra-se em crise, já que se vê fragmentado. A narrativa, correspondente ao período mencionado, se torna pretexto para que os personagens se confrontem com suas próprias obsessões, sonhos e frustrações, enquanto ao leitor é apresentada uma realidade fugidia, labiríntica e misteriosa, que talvez possa ser tida como a imagem do mundo contemporâneo. Nessa trilha, estão os protagonistas de *Notturmo Indiano* e *Il filo dell'orizzonte*, que se colocam atrás de pistas que os conduzem ao encontro de um passado e de sua própria identidade.

Anna Dolfi³¹ observa que o universo tabucchiano está repleto de personagens atormentados e à procura da própria identidade, o que se dá pela perseguição do “outro”. Muitas vezes, essa busca se realiza através de uma viagem que leva o protagonista a percorrer caminhos desconhecidos, sinais contraditórios e pistas hipotéticas para que, por fim, perceba a impossibilidade de encontrar aquilo que procurava: a imagem especular de si, o próprio passado, o projeto ou sonho de uma identidade diversa, a inquietante proposta de uma diversidade possível.

²⁹ Cf. TABUCCHI Apud DOLFI, 2006, p.76

³⁰ BRIZIO-SKOV, 2002, p.17-18.

³¹ DOLFI, 2006, p.36-37.

Segundo Pia Lausten³², a obra de Antonio Tabucchi traz consigo a dissolução da ideia clássica de sujeito indivisível e a substitui pela concepção de identidade fragmentada do sujeito. Em relação a essa afirmação, a autora defende, ainda, que a problemática da identidade atravessa todas as obras do escritor italiano, sem exceção. Em *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, a autora se propõe a estudar o tema da identidade sob um ponto de vista filosófico e literário. Para isso, se vale do conceito de “dialogismo”, de M. Bakhtin - combinado à teoria semiótica do sujeito, de C. S. Peirce - e da concepção de “pensamento débil”, de G. Vattimo. O primeiro conceito é utilizado pela autora para descrever alguns aspectos sobre a voz narrativa, como a presença da alteridade na enunciação. Já a noção de “pensamento débil” auxilia na compreensão do sujeito em relação ao mundo pós-moderno. Apesar das diferenças existentes entre os dois conceitos, segundo Pia Lausten, ambos reconhecem a importância da alteridade para a compreensão e a definição da identidade individual. Nesta dissertação, nos valem da discussão que a autora realiza sobre a inserção de Tabucchi no contexto da pós-modernidade a partir de sua leitura de Vattimo.

Para essa análise, partimos das reflexões de Compagnon sobre a *mimesis*. Em seguida, apresentamos o conceito de pós-modernidade sob a perspectiva de Linda Hutcheon e, por fim, enfocamos a pós-modernidade segundo Compagnon e Leyla Perrone-Moisés.

Abordando o tema da identidade sob um ponto de vista diverso, Luís Alberto B. Santos utiliza o livro *Noturno Indiano*, entre outros textos, para discutir o conceito de nação. Para isso, propõe pensar a nação sob a perspectiva das margens, como “uma construção discursiva, como uma comunidade imaginada” (SANTOS, 1996, p.11). Assim, os faróis do ônibus em que o protagonista de *Noturno Indiano* viaja em um dado momento da narrativa representariam a luz uniforme e retilínea que garante uma unidade de visão. Isso cria a ideia de um tempo homogêneo e vazio, fazendo com que a nação seja concebida como uma realidade imemorial e eterna.

No entanto, as curvas da estrada fazem com que surjam espaços de penumbra, os quais a luz consegue penetrar apenas de forma difusa. A esses espaços corresponde uma outra temporalidade, na qual “as histórias culturais se unem em um presente imediatamente legível”, sendo que “a cultura nacional se articula como uma dialética de

³² LAUSTEN, 2005, p.10.

várias temporalidades – moderna, colonial, pós-colonial, nativa, etc” (SANTOS,1996, p.14). Desse modo, a perda da linearidade temporal leva ao questionamento do caráter homogêneo da nação, já que nos espaços de penumbra se verificam o cruzamento das fronteiras nacionais.

A partir dessa reflexão, Luís Alberto B. Santos conclui que “a busca do delineamento de uma identidade, pessoal e nacional, nesse espaço desconhecido que é a Índia, configura-se enquanto tentativa de resolução de um enigma” (SANTOS, 1996, p.16). A discussão proposta nesta dissertação retoma percursos anteriores, mas não discute a obra de Antonio Tabucchi sob o viés da nação.

A leitura de *O Escorpião Encalacrado*, de David Arrigucci Jr, nos propiciou tomar contato com o conceito de jogo, que nos parece ser relevante para pensar como Antonio Tabucchi utiliza esse recurso na sua obra. Em relação a esse tópico, não encontramos na crítica consultada nenhum estudo que explorasse a questão do jogo especular no romance de Antonio Tabucchi em questão, apenas um breve apontamento na obra de Anna Dolfi³³ a respeito do jogo de espelhos entre Christine, Magda e Isabel, na cena final de *Noturno Indiano*. Flavia Brizio-Skov³⁴ faz uma referência ao jogo entre realidade e ficção no conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, mas não menciona aspectos importantes em relação a esse tópico, como a ficcionalização do próprio autor no interior de sua obra.

A partir dessas constatações, demonstraremos como Tabucchi cria uma infinidade de espelhos em seus textos, o que está relacionado à concepção tabucchiana da multiplicidade do real. Além disso, analisaremos a cena final de *Noturno Indiano* como uma *mise en abyme*, de acordo com Lucien Dällenbach³⁵.

Tendo em vista a bibliografia consultada, observamos, ainda, que a relação entre *Noturno Indiano* e os contos “Il gioco del rovescio”, “Piccoli equivoci senza importanza” e “I treni che vanno a Madras”, partindo de uma leitura de “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, não tinha sido realizada pela crítica a que tive acesso, o que será contemplado neste estudo. A partir do conceito de intertextualidade de Julia Kristeva³⁶, esta dissertação vai mostrar a existência de uma relação entre o romance e os contos mencionados, o que propicia pensar na memória

³³ DOLFI, 2006, p.104.

³⁴ BRIZIO-SKOV, 2002, p.90-91.

³⁵ DÄLLENBACH, 1977.

³⁶ KRISTEVA, 1974.

textual gerada pela relação entre *Noturno Indiano* e os contos de Antonio Tabucchi já mencionados.

Recuperando o sentido da viagem, no romance, pelo viés do conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, prosseguimos por outros contos de Antonio Tabucchi, no terceiro capítulo, mostrando o jogo intertextual que cria uma ligação entre os textos do escritor italiano, instaurando a memória textual delineada nos escritos ficcionais de Antonio Tabucchi.

Considerando o exposto, este trabalho complementa os estudos anteriores, mas também aponta caminhos diferentes seja pela bibliografia utilizada, pela referência aos estudos críticos existentes tanto no Brasil quanto na Itália e, ainda, pela proposta de conexão entre o romance e alguns contos do autor, o que institui a memória textual de Antonio Tabucchi.

Os objetivos gerais desta dissertação são: repensar o tema da viagem em *Noturno Indiano*, de Antonio Tabucchi; focar a questão da identidade no referido romance; discutir o jogo textual em *Noturno Indiano* e no conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”; evidenciar a rede de conexões entre o romance *Noturno Indiano* e os contos “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, “Il gioco del rovescio”, “Piccoli equivoci senza importanza” e “I treni che vanno a Madras”.

A dissertação será desenvolvida em três capítulos. No primeiro, partiremos do estudo do conceito de *mimesis*, segundo Compagnon, para, em seguida, discutirmos a questão da modernidade e da pós-modernidade, tendo em vista que parte da crítica sobre Antonio Tabucchi considera o autor como pós-moderno. Para isso, tomaremos como apoio os textos *Poética do pós-modernismo* e *The politics of postmodernism*, ambos de Linda Hutcheon; *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon, e *Altas literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés.

Em seguida, refletiremos sobre a questão da viagem na literatura de uma forma geral, apontando sua recorrência e relevância. Sobre esse ponto, citamos alguns textos importantes que nos auxiliarão: *A Nova Atlântida de Spix e Martius*, de Karen Macknow Lisboa; *Viajantes do maravilhoso: o novo mundo*, de Guillermo Guicci; *Condicionantes culturais da literatura de viagens*, de Fernando Cristovão, e *Poéticas da viagem na literatura*, de Maria Alzira Seixo.

Na sequência, enfocaremos a viagem especificamente no romance *Noturno Indiano*. Para isso, a tese *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto*

literário, de Silvana Pessoa de Oliveira, aliado ao texto de Anna Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, ajudarão a compreender a viagem imaginária na obra do escritor italiano. Porém, esta dissertação se propõe a ampliar as considerações de ambas as autoras, evidenciando o jogo entre real e ficcional na obra de Antonio Tabucchi.

Com relação à questão da identidade na contemporaneidade, este estudo se apoiará, principalmente, nos livros: *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall; *O local da cultura*, de Homi K. Bhabha, e *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, de Pia Lausten, inserindo *Noturno Indiano* no contexto do século XX.

No segundo capítulo, refletiremos sobre os jogos textuais e a construção de espelhos no romance *Noturno Indiano* e no conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”. No que se refere à questão do jogo, teremos como apoio *O escorpião encalacrado*, de David Arrigucci Jr. Quanto à construção de espelhos em *Noturno Indiano*, teremos como referência o texto *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, de Anna Dolfi. Com isso, pensaremos na construção do duplo em *Noturno Indiano*, a qual se dá justamente pelo jogo de espelhos que causa a inversão de papéis entre Roux e Xavier, os quais consistem, portanto, na imagem especular um do outro. Para isso, utilizaremos, ainda, os textos *O real e seu duplo*, de Clément Rosset, e “Duplo”, de Nicole Fernandez Bravo, presente em *Dicionário de mitos literários*. Além disso, demonstraremos como se dá a construção da narrativa especular, em forma de *mise en abyme*, no referido romance. Para compreender essa questão, sob o ponto de vista teórico, tomaremos como apoio *Le récit spéculaire*, de Lucien Dällenbach, e *Problèmes du nouveau roman*, de Jean Ricardou.

No terceiro capítulo, iremos analisar como se dá a construção da memória literária de Antonio Tabucchi. Para isso, retomaremos as questões teóricas abordadas no primeiro e segundo capítulos a fim de demonstrar como os mesmos aspectos estão presentes em outras obras do escritor italiano, além do romance *Noturno Indiano*. Desse modo, discutiremos como o próprio escritor tece a teia que conecta alguns de seus textos ao sugerir ao leitor um roteiro de leituras, o que se dá em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”. É justamente nesse texto que Tabucchi (se fazendo personagem) sugere ao teósofo de Madras a leitura de dois de seus livros para que, assim, possa compreender melhor seu *Noturno Indiano*, a saber: *Il gioco del rovescio e Piccoli equivoci senza importanza*.

Cabe, ainda, salientar que a bibliografia crítica sobre o autor se acha incorporada na discussão dos diferentes aspectos desenvolvidos nos capítulos. Por fim, ressaltamos que, nesta dissertação, optamos por utilizar as traduções para o português de *Noturno Indiano*³⁷ e “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”³⁸, realizadas por Wander Melo Miranda e Ana Lucia Belardinelli, respectivamente. Por outro lado, tivemos como referência o original em italiano dos contos “Piccoli equivoci senza importanza”³⁹, “I treni che vanno a Madras”⁴⁰ e “Il gioco del rovescio”⁴¹ por serem textos ainda não traduzidos no Brasil, apesar de a tradução dos mesmos já ter sido realizada por editoras portuguesas. Nesse caso, apresentamos, em nota de rodapé, nossa própria tradução para os trechos dos respectivos contos citados nesta dissertação. Assinalamos, ainda, que, ao nos valermos de uma bibliografia atinente à crítica italiana, foi necessário traduzir, também em nota de rodapé, os fragmentos desses textos utilizados na dissertação.

³⁷ TABUCCHI, 1991.

³⁸ TABUCCHI, 2003b.

³⁹ TABUCCHI, 2009.

⁴⁰ TABUCCHI, 2009.

⁴¹ TABUCCHI, 2006b.

CAPÍTULO I

VIAGEM E IDENTIDADE

*Ho molto affetto per gli onesti libri di viaggio
e ne ho sempre stato un assiduo lettore.
Essi possegono la virtù di offrire un altrove teorico e plausibile
al nostro dove imprescindibile e massiccio.*⁴²

Antonio Tabucchi, *Donna di Porto Pim*

1.1 Situando *Noturno Indiano*

Com o intuito de situarmos a discussão sobre viagem e identidade em *Noturno Indiano*, iniciamos nosso texto com uma breve exposição a respeito da questão da *mimesis*, no século XX, o que nos leva à reflexão sobre a modernidade e a pós-modernidade.

A questão da referencialidade na arte, tema central na teoria da literatura, tem sido objeto de vários estudos. Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon trata desse aspecto, apontando as modificações pelas quais passou o conceito de *mimesis* no século XX. Como nos lembra Compagnon⁴³, o conceito de *mimesis* é considerado, ao longo da história, como o principal meio para se pensar a relação entre literatura e realidade. Da *Poética*, de Aristóteles, à *Mimesis*, de Erich Auerbach, o conceito não é problematizado, se assumindo como relação entre arte e referente.

No entanto, a teoria literária, no século XX, questiona o conceito de *mimesis*, ao afirmar a independência da literatura em relação ao referente, ou seja, ao mundo. De

⁴² “Tenho muito afeto pelos honestos livros de viagem e destes sempre fui um assiduo leitor. Estes possuem a virtude de oferecer um *outro lugar* teórico e plausível ao nosso *lugar* imprescindível e maciço.” (Tradução nossa).

⁴³ COMPAGNON, 2006, p. 97.

acordo com Compagnon⁴⁴, a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure e a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, figuram como precursoras dessa mudança de concepção. Ambas as teorias, ao menos segundo uma leitura de Saussure e Peirce feita pela teoria literária, negam a existência de um referencial exterior à linguagem. Desse modo, a significação, segundo Saussure, passa a ser entendida como diferencial, já que resultado da relação entre signos, deixando de ser pensada como referencial, ou seja, resultante da relação entre as palavras e o mundo. No que se refere à semiótica de Peirce, “a ligação original entre o signo e seu objeto foi quebrada, perdida, e a série dos interpretantes caminha indefinidamente de signo em signo, sem nunca encontrar a origem, numa *sèmiosis* qualificada de ilimitada” (COMPAGNON, 2006, p.99). Essas teorias desempenharam, portanto, um papel fundamental para a negação da noção de referencialidade no século XX.

De acordo com Compagnon⁴⁵, Jakobson, em seu artigo “Linguística e Poética” (1960), traz esses modelos da linguística para a teoria literária. Dentre as seis funções linguísticas enumeradas por Jakobson, Compagnon atenta para duas em particular: as funções referencial e poética. A primeira está relacionada ao contexto da mensagem e, portanto, ao real, enquanto a função poética se refere à mensagem em si. Apesar de Jakobson ressaltar a improbabilidade de se encontrarem mensagens que preencham uma única função, assinala que, na literatura, a função poética é dominante em detrimento da função referencial ou denotativa. Isso fez com que a atenção, em literatura, se voltasse, portanto, para a mensagem e, mais especificamente, para um estudo da forma. A partir deste trabalho de Jakobson, a teoria literária levanta a questão da autorreferencialidade da mensagem poética e, assim, o mundo perde seu lugar de referente para a literatura, tornando-se esta o referente de si mesma.

A esse respeito, em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, Barthes exclui o referente da literatura, substituindo o real pela linguagem:

A função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “O que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES apud COMPAGNON, 2006, p.101).

⁴⁴ COMPAGNON, 2006, p.99.

⁴⁵ COMPAGNON, 2006, p.99-100.

Segundo Compagnon⁴⁶, os teóricos modernos foram obrigados a reinterpretar a *Poética* de Aristóteles a fim de fundar uma poética antirreferencial que, contudo, continuasse se apoiando no conceito aristotélico de *mimesis*. O resultado foi que o termo passou a ser interpretado, no século XX, como verossimilhança em relação ao sentido cultural e não em relação ao sentido natural, como concebida pelo filósofo grego. Para adaptar o conceito aristotélico ao contexto da modernidade, a teoria literária argumenta que, devido a um equívoco que perdurou por séculos, a palavra *mimesis* foi mal-interpretada, sendo compreendida como relativa à imitação em geral. Esse desvio interpretativo teria ocasionado uma distorção no significado do conceito aristotélico, o qual passa a ser lido como sinônimo de imitação. Segundo o autor, a teoria literária atribuía esse equívoco de interpretação a uma sobrecarga de reflexões a respeito da relação entre literatura e realidade que teria sido depositada sobre a *mimesis* ao longo dos anos.

A *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *muthos*. Enfim, colocando tragédia e epopéia, ambas sob a *mimesis*, Aristóteles demonstra preocupar-se muito pouco com o espetáculo, com a representação no sentido de encenação, e volta-se essencialmente para a obra poética enquanto linguagem, *logos*, *muthos* e *lexis*, enquanto texto escrito e não realização vocal (COMPAGNON, 2006, p.104).

Com isso, a *mimesis* passa a ser interpretada como “a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia” (COMPAGNON, 2006, p.104). Essa inversão do significado tradicionalmente atribuído ao conceito aristotélico faz com que haja uma concordância entre a *Poética* e o formalismo russo, estendendo-se ao estruturalismo francês. O conceito de Aristóteles é, portanto, adaptado a essas novas correntes do pensamento, que se impõem durante parte do século XX. O que os teóricos modernos demonstraram, a partir de sua reinterpretação da *Poética*, foi que Aristóteles estava muito mais preocupado com a produção da ficção verossímil, como produto da técnica aplicada sobre a linguagem, do que com a abordagem da relação entre mundo e literatura. Desse modo, “separou-se a *mimesis* do modelo pictural, da *ut pictura, poiesis*, deslizou-se da imitação à

⁴⁶ COMPAGNON, 2006, p.103.

representação, do representado ao representante, da realidade à convenção, ao código, à ilusão, ao realismo enquanto efeito formal” (COMPAGNON, 2006, p.105).

Segundo Compagnon, essa mudança na concepção de *mimesis* faz com que a referência, que passa da natureza à própria literatura, se estenda à cultura e à ideologia (*doxa*). Para Aristóteles, “o papel do poeta é dizer não o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou do necessário” (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2006, p.105). Como salienta Compagnon⁴⁷, Aristóteles parecia estar mais preocupado com o verossímil (*eikos*) e o provável (ordem do humano), em detrimento do necessário (ordem do natural). Desse modo, Aristóteles passava facilmente do verossímil ao persuasivo ao afirmar que “é preciso preferir o que é impossível mas verossímil (*adunata eikota*) ao que é possível mas não persuasivo (*dunata apithana*)” (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2006, p.105-106). Isso torna possível estabelecer a relação da *mimesis* com a opinião (*doxa*). Dessa forma, o verossímil (*eikos*) passa a ser entendido como sinônimo de opinião (*doxa*), “como sistema de convenções e expectativas antropológicas e sociológicas, enfim, como ideologia decidindo sobre o normal e o anormal” (COMPAGNON, 2006, p.106), o que afasta, ainda mais, a *mimesis* da realidade.

Essa releitura da *Poética* leva, portanto, à crítica da ideologia, a qual faz com que algo construído culturalmente seja visto como natural. É nesse sentido que a *mimesis* é acusada, pela teoria literária, de possibilitar que a convenção passe por natureza. Essa discussão está intrinsecamente relacionada à pretensão do realismo em alcançar a precisão referencial em literatura. Sob esse aspecto, em *As palavras e as coisas*, Foucault problematiza essa pretensa transparência a que se referia o realismo. Este defendia a concepção de que a linguagem e, portanto, a literatura é capaz de representar o real como se o romance fosse um espelho do mundo. No entanto, o século XX problematiza esse posicionamento vigente durante o realismo, assumindo a arte como discurso e não representação fiel do real. Com isso, destaca-se o caráter artificial e convencional da literatura.

Ao se deter em uma cena de *Un couer simple*, de Flaubert, Barthes analisa a presença de um barômetro, no salão de Mme Aubain, que, aparentemente, não possui nenhuma função para a significação do texto. Barthes conclui, portanto, que o único papel desse objeto seria conotar o real. Partindo dessa conclusão, explica que

⁴⁷ COMPAGNON, 2006, p.105-106.

semioticamente, o ‘detalhe concreto’ é constituído da cumplicidade direta de um referente com um significante; o significado é expulso do signo, e, com ele, é claro, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado* [...] É a isso que se pode chamar de *ilusão referencial*. (...) em outras palavras, a própria carência do significado em proveito unicamente do referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real* (BARTHES apud COMPAGNON, 2006, p.117).

Segundo Compagnon, o realismo é um “código de significação” que pretende ser tido como natural. Para isso, insere na narrativa “elementos que aparentemente lhe escapam: insignificantes eles ocultam a onipresença do código, enganam o leitor sobre a autoridade do texto mimético, ou pedem sua cumplicidade para a figuração do mundo” (COMPAGNON, 2006, p.117-118). A “ilusão referencial” resultaria, portanto, da manipulação de signos que se “escondem” por trás da convenção realista.

Em meio a essa discussão sobre os vários aspectos evidenciados, Compagnon busca uma saída alternativa, um meio-termo, que não se feche em nenhuma das duas posições: o referencial da literatura é o mundo ou é a própria linguagem. Ambos os posicionamentos se mostram demasiadamente rígidos e problemáticos: “quem diz ilusão diz realidade, em nome da qual se denuncia essa ilusão. Nesse jogo gira-se no mesmo lugar” (COMPAGNON, 2006, p.118).

Compagnon fala de uma “reabilitação da *mimesis*”, ocorrida no final do século XX, a qual passa por uma nova reinterpretação do conceito aristotélico como uma forma de conhecimento e não uma simples cópia da realidade. Segundo Compagnon, essa dimensão da *mimesis* foi percebida por Northrop Frye⁴⁸, o qual atribuiu a esta a função de “estabelecer relações entre fatos que, sem esse agenciamento, surgiriam como puramente aleatórios; desvendar uma estrutura de inteligibilidade dos acontecimentos e daí atribuir um sentido às ações humanas” (COMPAGNON, 2006, p.128).

A partir de sua interpretação da *Poética*, Frye⁴⁹ evidencia três importantes noções apontadas por Aristóteles: *muthos* (história ou intriga), *dianoia* (pensamento, intenção ou tema) e *anagnôrisis* (reconhecimento). Desse esquema, o que nos importa, neste momento, é o sentido conferido por Frye ao terceiro elemento. Segundo o crítico, o reconhecimento é, na tragédia, “a reviravolta que faz passar da ignorância ao conhecimento” (FRYE apud COMPAGNON, 2006, p.128), é o momento em que o herói passa a compreender os fatos que ocorrem à sua volta. Em relação a esses conceitos, Frye fornece uma importante contribuição para a discussão da *mimesis* ao

⁴⁸ FRYE apud COMPAGNON, 2006, p.128.

⁴⁹ FRYE apud COMPAGNON, 2006, p.127-128.

estender a *anagnôrisis* de Aristóteles a uma forma de reconhecimento relacionada à recepção da obra pelo espectador ou leitor. Como consequência, conclui-se que a *mimesis* é capaz de produzir um efeito fora da ficção, ou seja, no mundo. Essa outra forma de reconhecimento estaria relacionada ao momento em que o leitor ou espectador apreende, retrospectivamente, o projeto e a estrutura da história, reorganizando os elementos que lhe foram apresentados no decorrer da intriga, conferindo, assim, coerência à mesma.

Também Paul Ricoeur⁵⁰ defendeu a relação da *mimesis* com o mundo. Segundo Compagnon, Ricoeur compreende o termo aristotélico como “atividade mimética”, a qual estaria intrinsecamente relacionada a uma “experiência temporal”. Ricoeur se opunha, portanto, à concepção da teoria literária, segundo a qual a *mimesis* seria inerte e passiva. À semelhança de Frye, Ricoeur argumenta a favor de uma forma de reconhecimento que “sai do quadro da intriga para tornar-se o do espectador, o qual aprende, conclui, reconhece a forma inteligível da intriga” (COMPAGNON, 2006, p.130).

Para Compagnon, a *mimesis* restabelece, portanto, a sua aliança com o mundo, colocando-se como “imitação criadora”. Nessa concepção, a *mimesis* se refere à criação de mundos ficcionais, porém possíveis e imagináveis, dentro dos quais os leitores são colocados, sendo que “enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro” (COMPAGNON, 2006, p.137), o que se traduz pelo pacto estabelecido entre o leitor e a obra de ficção, enquanto a verossimilhança interna se mantém.

Compagnon conclui que o real e a referência nunca estiveram totalmente fora da teoria literária. Nesse sentido, “o fim da representação teria sido um mito (...). Esse mito foi alimentado por algumas frases tiradas de Mallarmé: ‘Tudo no mundo existe para culminar num livro’, ou de Flaubert e de seu sonho de um ‘livro sobre nada’” (COMPAGNON, 2006, p.138). O problema estaria, portanto, na lógica binária à qual não vemos escapatória, “ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface” (COMPAGNON, 2006, p.138).

Após esta breve exposição sobre as mudanças pelas quais passa o conceito de *mimesis* no século XX e, com isso, a discussão sobre a representação na arte, passamos à reflexão sobre a modernidade e a pós-modernidade, considerando que a questão da *mimesis* está presente em *Noturno Indiano*, no contexto pós-moderno.

⁵⁰ RICOEUR apud COMPAGNON, 2006, p.129.

Linda Hutcheon, crítica canadense que se ocupou do problema da pós-modernidade, salienta que o pós-modernismo se caracteriza por ser autoconsciente, autocontraditório e autodestrutivo. Seu principal objetivo consistiria em desnaturalizar certos aspectos que são percebidos por nós como naturais: “to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’; made by us, not given to us” (HUTCHEON, 1995, p.2).⁵¹

Em *Poética do Pós-modernismo*, a crítica canadense salienta o caráter contraditório desse fenômeno, o qual “usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p.19). A autora atribui, ainda, uma dimensão política ao movimento, o qual situa como basicamente europeu e americano, admitindo que este poderia muito bem compartilhar das contradições da sociedade capitalista da atualidade.

Em outro livro, *The politics of postmodernism*, Linda Hutcheon desenvolve sua argumentação a respeito do caráter político da arte pós-moderna. Essa dimensão do pós-moderno nos mostra que suas representações não são de forma alguma neutras, sendo construídas, muitas vezes, a partir do que a autora denomina “autorreflexão paródica”. Desse modo, Hutcheon salienta a tendência pós-moderna de desnaturalizar certos pressupostos vistos por nós como naturais, mas que, na verdade, são construídos socialmente. Para isso, a autora destaca a ficção e a fotografia como as duas formas de arte que, segundo ela, seriam aquelas que apresentariam maior consciência da natureza discursiva do conhecimento cultural, sendo que “they do so by raising the question of the supposed transparency of representation” (HUTCHEON, 1995, p.7).⁵² Segundo a crítica canadense, essas duas formas de arte, profundamente marcadas em suas origens pela representação realista, passam a questionar essa vocação mimética desde a sua reinterpretação pelos modernistas. Nesses termos,

a study of representation becomes, not a study of mimetic mirroring or subjective projecting, but an exploration of the way in which narratives and

⁵¹ “apontar que aquelas entidades que nós sem pensarmos experimentamos como ‘naturais’ (podendo até incluir o capitalismo, o patriarcalismo, o humanismo liberal) são, na verdade, ‘culturais’; feitas por nós e não dadas para nós.” (Tradução nossa).

⁵² “elas fazem isso ao levantarem a questão da suposta transparência da representação.” (Tradução nossa).

images structure how we see ourselves and how we construct our notions of self, in the present and in the past (HUTCHEON, 1995, p.7).⁵³

A essas contradições verificadas no movimento pós-moderno, Linda Hutcheon relaciona o conceito de “presença do passado”. Para isso, se vale do fenômeno paradoxal observado na arquitetura dos anos 80, o qual denomina “paródia histórica”. A esse respeito, Hutcheon salienta que “a arquitetura tem repensado o rompimento purista do modernismo com a história. Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p.20). Segundo a autora, a postura contraditória adotada pelo pós-modernismo, se deve ao fato de que este busca subverter os sistemas dentro dos quais ele próprio atua.

Segundo Linda Hutcheon⁵⁴, o pós-modernismo busca demonstrar como tudo a nossa volta não passa de construtos humanos. Para essa discussão, toma como exemplo a fotografia. De acordo com a autora, “dentro de uma estrutura positivista de referência, as fotografias poderiam ser aceitas como representações neutras, como janelas tecnológicas para o mundo” (HUTCHEON, 1991, p.24). No entanto, em se tratando das fotografias tais como concebidas pelos artistas pós-modernos, a autora salienta que estas se mostram conscientes de que aquilo que representam é o produto de um filtro que passa pelos pressupostos discursivos e estéticos do artista. Na literatura, aponta a paródia como forma pós-moderna por excelência. Essa forma discursiva induz à reflexão a respeito da ideia de originalidade e autenticidade. Ao utilizá-la, os artistas pós-modernos buscam, portanto, assumir uma posição contrária a certa concepção de arte que privilegia aspectos como subjetividade e criatividade.

Muito se tem discutido sobre a pertinência do termo pós-moderno. Isso gera um impasse entre os críticos, os quais têm apresentado posicionamentos muito divergentes, desde a afirmação convicta do advento da pós-modernidade, nas últimas décadas do século XX, até a total recusa dessa concepção.

Em *Altas Literaturas*, Leyla Perrone-Moisés, no capítulo intitulado “A modernidade em ruínas”, traz à tona justamente a discussão sobre o declínio sofrido pela modernidade. A esse respeito, a autora salienta que, já nos anos 60, Octavio Paz chamava a atenção para este fato, constatando que a modernidade já não era mais “uma

⁵³ “um estudo sobre representação torna-se não um estudo sobre espelhamento mimético ou projeção subjetiva, mas uma exploração da forma como narrativas e imagens estruturam a forma como nós nos vemos e a forma como construímos nossas noções de ‘eu’, no presente e no passado.” (Tradução nossa).

⁵⁴ HUTCHEON, 1991, p.24.

crítica mas uma convenção aceita e codificada” (PAZ apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p.177).

Como bem aponta Antoine Compagnon⁵⁵, a modernidade tornou-se uma tradição. Podemos dizer que essa constatação em si já constitui um paradoxo, na medida em que o moderno seria justamente o que se opõe ao tradicional. Segundo o autor, seria uma contradição considerar a existência de uma tradição moderna, pois esta deveria ser feita de rupturas. Essa é, portanto, “uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência” (COMPAGNON, 1996, p.10). Nesse contexto, Compagnon⁵⁶ caracteriza o pós-moderno como o último dos cinco paradoxos da modernidade, o qual situa nos anos 80.

Segundo Leyla Perrone⁵⁷, um problema encontrado em relação à definição do pós-moderno é o próprio prefixo *pós*, o qual designaria um movimento nascido depois do fim da modernidade e que a este período estabeleceria uma relação de oposição. No entanto, a autora questiona essa definição, demonstrando as contradições inerentes a ela. Nesse sentido, Leyla Perrone argumenta que os pós-modernos não deveriam se ater a uma concepção histórica dos movimentos estéticos, já que um dos pressupostos da pós-modernidade é a recusa do tempo progressivo. Essa contradição verificada no prefixo *pós* também foi apontada por Compagnon, o qual questiona a possibilidade de se pensar em um tempo posterior à modernidade “se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo” (COMPAGNON, 1996, p.103).

De acordo com Leyla Perrone, esta institucionalização da modernidade, a qual se torna totalmente codificada, perdendo seu caráter de inovação, leva a dois principais posicionamentos perante a arte: o retorno a formas anteriores ao período moderno ou a dedicação a uma arte voltada para a citação e o pastiche de formas conquistadas pelos modernos, à qual se adiciona o uso de certa ironia. A arte moderna se banalizou, perdendo seu caráter de ruptura, já que pode ser encontrada em toda parte. Na concepção de Leyla Perrone, a arte se tornou um bem de consumo na sociedade capitalista.⁵⁸

⁵⁵ COMPAGNON, 1996, p.9.

⁵⁶ COMPAGNON, 1996, p.12-13.

⁵⁷ PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180.

⁵⁸ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 177.

Compagnon salienta que a literatura pós-moderna estaria preocupada com o bem-estar do leitor, ao contrário das obras modernas, as quais foram acusadas pelos partidários da pós-modernidade de cultivar um gosto elitista, já que de difícil acesso ao público. Nesse sentido, “em vez de se desgastar, querendo democratizar a arte de elite, o pós-modernismo procurará legitimar a cultura popular” (COMPAGNON, 1996, p.116).

De acordo com Linda Hutcheon, “a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar” (HUTCHEON, 1991, p.22). Segundo a autora, o que o pós-moderno busca é a afirmação da diferença e não da identidade homogênea. A respeito dessa discussão, Leyla Perrone tece uma dura crítica aos pós-modernos quanto à sua relação com a cultura de massa, a qual, segundo argumenta a autora, foi diversa da conferida pelos modernos.

Enquanto aqueles [os modernos] exploravam, em equivalências de linguagem verbal, as possibilidades imaginárias e estéticas do cinema e da televisão nascente, estes [os pós-modernos] apenas mimetizam o baixo teor informativo da maior parte desses meios, ou conformam-se à sua lógica mercadológica: já escrevem tendo em mente a passagem direta para esses veículos de comunicação (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.203).

Na concepção de Compagnon, a citação é a figura fundamental do pós-moderno, ainda que desprovida do papel crítico que desempenhara para as vanguardas modernistas. O que o pós-moderno faz é reavaliar “a ambiguidade, a pluralidade e a coexistência dos estilos” ao contrário dos “dogmas da coerência, do equilíbrio e da pureza sobre os quais o modernismo se fundara” (COMPAGNON, 1996, p.109). Com isso, o que temos é a criação de uma arte eclética, a qual visa “a um ‘diálogo’ entre elementos heterogêneos” (COMPAGNON, 1996, p.109). O pós-moderno é, portanto, essencialmente ambíguo: sendo “ultramoderno e antimoderno, ele lamenta que a negatividade do modernismo tenha sido sempre recuperada pela elite e ao mesmo tempo preconiza um ecletismo frouxo. Essa dualidade é a própria dualidade da citação” (COMPAGNON, 1996, p.119-120).

Por outro lado, Antoine Compagnon argumenta que o pós-modernismo representaria um olhar cético para o passado após a perda do ideal futurista de progresso. O passado se torna, portanto, apenas um “repertório de formas”: “renunciando a fazer história, a mudar o mundo, porque isso nunca levou a outra coisa senão a fiascos, (...) o pós-modernismo reabre a velha questão do ornamento em

arquitetura, equivalente à questão da figuração na pintura ou à do realismo na literatura” (COMPAGNON, 1996, p.110).

Segundo Compagnon, a arquitetura pós-moderna é fragmentária e se caracteriza pela mistura de códigos, o que se opõe ao racionalismo arquitetural moderno. Nesse sentido, de acordo com o autor, o movimento pós-moderno não se resume à negação da modernidade, mas também visa a estabelecer uma relação com outros movimentos anteriores, sendo que “a nostalgia das formas do passado e a reivindicação de afinidades com outras tradições arquiteturais, como o barroco e o maneirismo, ratificam a contestação do dogma moderno no seu purismo e no seu absolutismo” (COMPAGNON, 1996, p.108).

Em sua crítica aos adeptos do movimento pós-moderno, Leyla Perrone⁵⁹ questiona a prática de se listarem características da pós-modernidade, em oposição àquelas da modernidade. Segundo a autora, tal forma simplista de se encarar o problema deve, ainda, ser percebida como falseadora, já que muitas das características apontadas por vários críticos como pertencentes ao movimento pós-moderno já estavam presentes nos escritores modernos, como a forma aberta, a fragmentação, a ironia e o intertexto.

Para Leyla Perrone⁶⁰, o pós-moderno se caracteriza pela recusa de projetos e afirmações, não visando a objetivo algum e desmistificando qualquer crença em relação às metanarrativas. A autora enfatiza a dificuldade de se conceituar a pós-modernidade, devido à sua heterogeneidade e indeterminação, à sua “condição de algo que está sendo feito ‘agora mesmo’, algo que ainda não nos oferece, e nem pretende oferecer, nenhuma perspectiva futura” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.188), ao contrário da modernidade, que apresenta consistência e coerência em seu projeto. Dessa forma, indaga se a pós-modernidade não seria apenas mais uma etapa da própria modernidade, já que a dificuldade de definição da primeira se deve justamente ao fato de suas fronteiras em relação à modernidade não estarem claramente definidas.

À semelhança de Leyla Perrone, Compagnon se indaga se o pós-moderno não seria a “chegada tardia da verdadeira modernidade”, já que a pós-modernidade é o resultado “de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, de razão e de superação” (COMPAGNON, 1996, p.120). Segundo essa concepção, o pós-moderno seria o moderno levado a sua instância última.

⁵⁹ PERRONE-MOISÉS, 1998, p.183.

⁶⁰ PERRONE-MOISÉS, 1998, p.185.

A obra de Antonio Tabucchi se coloca em meio a essa discussão, já que estabelece uma tensão constante entre real e ficção, levando a uma bibliografia crítica que situa o escritor italiano no contexto da pós-modernidade.

De acordo com Pia Lausten⁶¹, estudiosa da obra de Antonio Tabucchi, o romance moderno tende a representar o conflito entre sujeito e realidade, já que esta perde seu sentido absoluto, passando a ser entendida como produto de infinitas interpretações. Isso faz com que esse sujeito seja, por um lado, impelido pelo projeto de restituição da totalidade perdida e, por outro, refreado pela tomada de consciência da impossibilidade de tal empresa.

Assim se dá o surgimento, na literatura do século XX, de personagens que expressam a condição fragmentária do sujeito, o qual não mais possui a ilusão de um núcleo fixo ou de uma imagem totalizante e unitária do ser. A esse respeito, Pia Lausten⁶² extrai da teoria de Wladimir Kryszynski quatro elementos ou “poéticas da modernidade”, fundamentais ao romance do século XX: subjetividade, autorreflexão, ironia e fragmentação. Segundo essa concepção, uma estratégia usada para superar o conflito entre sujeito e realidade é o mergulho do indivíduo em sua interioridade e subjetividade, o que está diretamente relacionado à tendência da literatura moderna de voltar-se para si mesma em um processo de autorreflexão. Além disso, a concepção, cada vez maior, da dissolução da realidade e da perda de sentido e verdades absolutas leva à representação da condição fragmentária do ser, a qual é, muitas vezes, acompanhada do uso da ironia como forma de suportar a experiência de desagregação vivenciada no século XX.

No entanto, segundo a autora, o descentramento do sujeito e a descrença quanto à existência de verdades absolutas se radicalizam em textos considerados pós-modernos, como é o caso da obra de Antonio Tabucchi. Nesse contexto, Pia Lausten nos lembra que a teoria do “pensamento débil”, segundo Vattimo e Rovatti

descrive questa esperienza di molteplicità, instabilità e inautenticità del soggetto non tanto come un fenomeno negativo, quanto anche come una nuova *chance* per l'uomo. Essi non considerano il soggetto come ‘morto’, ma rappresentano un tentativo di ripensare la questione in modo alternativo parlando dell’“indebolimento” del suo carattere tradizionale, forte (LAUSTEN, 2005, p.33).⁶³

⁶¹ LAUSTEN, 2005, p.31.

⁶² LAUSTEN, 2005, p.32.

⁶³ “descreve essa experiência de multiplicidade, instabilidade e inautenticidade do sujeito não tanto como um fenômeno negativo, mas antes como uma nova *chance* para o homem. Estes não consideram o sujeito

De acordo com Lausten⁶⁴, a discussão sobre a pós-modernidade é introduzida na Itália nos anos oitenta a partir da teoria do “pensamento débil” de Vattimo e Rovatti. A partir desse momento, os críticos passaram a considerar os conceitos de força e debilidade como sinônimos de moderno e pós-moderno, respectivamente. Na concepção de Vattimo⁶⁵, a modernidade se caracterizou fortemente pela negação do passado e crença no progresso. O sujeito moderno, segundo esse autor, seria marcado pela consciência e pelo sentimento de certeza. A esse se opõe o indivíduo na pós-modernidade, o qual não tem mais controle de si e não busca mais a totalidade ou a verdade, já que se vê habituado à incerteza e à fragmentação. Desse modo, o sujeito pós-moderno descrito por Vattimo não possui nenhuma forma de hierarquização interna, sendo capaz de “contenere una pluralità di identità diverse, senza bisogno di collegarle ad un’identità forte e dominante” (LAUSTEN, 2005, p.39).⁶⁶ Além disso, ao contrário do que ocorre na modernidade, no pensamento pós-moderno não existe a recusa do passado, o qual deve, no entanto, ser sempre repensado. Nesse sentido, o pensamento pós-moderno representaria a crise da visão de mundo da modernidade.⁶⁷

Segundo a autora, a pós-modernidade significou a intensificação da consciência de que nos é impossível apreender a realidade ou compreendê-la. Nessa sociedade, em que presenciamos, cada vez mais, a proliferação e o aperfeiçoamento dos meios de comunicação, em que o multiculturalismo se faz fortemente presente e, ainda, reconhecemos a multiplicação dos pontos de vista e visões de mundo possíveis, se faz necessária a relativização das próprias crenças e valores para que, assim, se possa melhor compreender e respeitar a posição do “outro”.

É esse o contexto em que a autora enquadra a obra de Antonio Tabucchi, na qual encontramos a representação de um sujeito que se move por um mundo em que tudo se dissolve e lhe escapa, já que não existem mais certezas ou verdades absolutas às quais possa recorrer. De acordo com a crítica italiana, a obra de Antonio Tabucchi é marcada por essa experiência de enfraquecimento da ideia de sujeito, o que insere os textos do escritor italiano na discussão sobre a pós-modernidade, como concebida pela teoria do “pensamento débil” de Vattimo e Rovatti.

como ‘morto’, mas representam uma tentativa de repensar a questão de um modo alternativo, falando do ‘enfraquecimento’ de seu caráter tradicional, forte.” (Tradução nossa).

⁶⁴ LAUSTEN, 2005, p.34.

⁶⁵ VATTIMO apud LAUSTEN, 2005, p.34.

⁶⁶ “conter uma pluralidade de identidades diversas sem a necessidade de atrelá-las a uma identidade forte e dominante.” (Tradução nossa).

⁶⁷ Cf. LAUSTEN, 2005, p.34.

De acordo com a crítica italiana, essa experiência de dissolução se expressa na obra de Antonio Tabucchi pelas estratégias narrativas da memória e da autorreflexão. A recorrência a esses elementos se constitui como o distanciamento melancólico que se estabelece não apenas entre sujeito e realidade, mas também entre “eu” e “outro”. Nesse sentido, a memória representaria a melhor maneira de se evocar o “outro”, já que este se mostra, quase sempre, ausente. Essa imagem do “outro” acaba por se constituir como a expressão do duplo, o qual representa papel fundamental para a experiência do sujeito de si mesmo, já que, segundo Lausten⁶⁸, nos textos de Antonio Tabucchi, a identidade do sujeito não se forma a partir de um centro fixo, mas de um constante “diálogo” entre elementos heterogêneos.

Em meio à discussão sobre modernidade e pós-modernidade, Pia Lausten⁶⁹ afirma que Antonio Tabucchi é considerado por vários críticos como um dos melhores exemplos do pós-moderno na literatura italiana. Para corroborar essa afirmação, a autora aponta como características pós-modernas presentes em Tabucchi “l’alta frequenza di giochi intertestuali e strategie metanarrative, di figure neo-barocche e di enigma irrisolti” (LAUSTEN, 2005, p.147).⁷⁰

Outro elemento, presente na obra de Antonio Tabucchi, que nos permitiria incluí-lo no contexto da pós-modernidade é a frequência com que o escritor italiano se vale da intertextualidade. Segundo a crítica italiana, esse recurso garante uma atitude mais lúdica nos conflitos da tradição e da realidade, ao contrário do que ocorre à arte moderna.

La strategia intertestuale è un atteggiamento postmoderno dal momento che rappresenta una rottura con il concetto lineare e progressivo della storia i cui materiali vengono riusati con ironia. L’intertestualità rappresenta l’idea che tutto è già stato detto, l’unica cosa che si può fare è ripensare e interpretare il già detto, ripetere i modelli del passato in forma ‘debole’, con “pietas”, integrando il già detto nei propri testi, come fa Tabucchi (LAUSTEN, 2005, p.147).⁷¹

⁶⁸ LAUSTEN, 2005, p.145.

⁶⁹ LAUSTEN, 2005, p.147.

⁷⁰ “a alta frequência de jogos intertextuais e estratégias metanarrativas, de figuras neobarrocas e de enigmas insolúveis.” (Tradução nossa).

⁷¹ “a estratégia intertextual é uma atitude pós-moderna a partir do momento que representa uma ruptura com o conceito linear e progressivo da história, cujos materiais são reutilizados com ironia. A intertextualidade representa a ideia de que tudo já foi dito, a única coisa que se pode fazer é repensar e reinterpretar o que já foi dito, repetir os modelos do passado de forma ‘débil’, com “pietas”, integrando o já dito nos próprios textos, como faz Tabucchi.” (Tradução nossa).

Como será ressaltado no terceiro capítulo desta dissertação, a intertextualidade em Antonio Tabucchi não se limita à recorrência a textos de outros autores, se manifestando, ainda, na tendência do escritor italiano em recorrer a seus próprios textos, estabelecendo uma relação entre eles.

Apesar de Pia Lausten⁷² inserir Antonio Tabucchi no âmbito da pós-modernidade, atenta, como Leyla Perrone-Moisés e Antoine Compagnon, para a própria dificuldade de serem definidos os limites entre moderno e pós-moderno. Com efeito, muitos dos elementos apontados pelos críticos, na obra de Antonio Tabucchi, como característicos do pós-moderno já podem ser encontrados na modernidade, como a dissolução e a multiplicação do sujeito, o duplo, a solidão, o sonho e as narrativas abertas. Segundo a autora, a verdadeira originalidade da obra de Antonio Tabucchi estaria na ruptura com o próprio sujeito do século XX, representado por Pessoa, Svevo e Pirandello.

A partir dessa reflexão sobre alguns dos elementos constitutivos da obra de Antonio Tabucchi, Pia Lausten sugere que esta vive uma tensão entre moderno e pós-moderno, na medida em que “Tabucchi ripensa il moderno attraverso l’uso di figure e motivi postmoderni” (LAUSTEN, 2005, p.150).⁷³ Concordamos com este posicionamento da autora, pois nos parece que Antonio Tabucchi se encontra em uma zona intersticial, na qual todas as fronteiras se dissolvem, fazendo com que delimitações e enquadramentos definitivos se mostrem incapazes de apreender a complexidade da obra do escritor italiano.

Passando para a questão da tensão entre real e ficção no romance *Noturno Indiano*, percebemos que cada capítulo se passa em um local específico, na sua maioria em hotéis e estações, ou seja, lugares de passagem, o que reforça o caráter fugidivo e vago que perpassa a narrativa. Ao mesmo tempo, o autor parece ter a intenção de conferir um maior caráter de realidade aos espaços que Roux atravessa em sua trajetória ao enumerar, no início do livro, os doze locais em que se desenvolve a narrativa de seu romance. Essa seção se intitula “Índice dos lugares deste livro” e apresenta uma lista de endereços que, segundo o autor, poderiam ser seguidos por um eventual viajante que desejasse se aventurar por eles⁷⁴. Em *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Anna Dolfi⁷⁵ observa que o nome das cidades aparece sempre em segundo lugar na lista de

⁷² LAUSTEN, 2005, p.148.

⁷³ “Tabucchi repensa o moderno através do uso de figuras e motivos pós-modernos.” (Tradução nossa).

⁷⁴ Cf. TABUCCHI, 1991, p.7.

⁷⁵ DOLFI, 2006, p.67.

endereços, quase como um acessório, sendo conferido maior destaque ao lugar em si (hotéis, hospital, estações, etc), o que garante sua individualização e reforça o caráter fragmentário da narrativa.

Ainda na tentativa de conferir caráter de real à trajetória de seu protagonista, Antonio Tabucchi o mune de um guia de viagens intitulado *India, a travel survival kit*. Esse livro, publicado pela Lonely Planet Publications, apresenta ao leitor uma visão alternativa da Índia em contraposição aos roteiros turísticos tradicionais que buscam transmitir a imagem de uma Índia exótica e exuberante. Trata-se de um guia contendo cerca de 1100 páginas, feito por uma equipe anglo-indiana de viajantes profissionais e contém informações preciosas sobre a vida prática de um viajante, sendo um suporte real de viagens.⁷⁶

A partir de tais considerações, é importante ressaltar não apenas o fato de Antonio Tabucchi deixar claro que faz uso de um guia de viagens como referência para a construção de seu texto, como ainda insere várias citações retiradas deste em seu *Noturno Indiano*. Isso confirma ainda mais o caráter de real que o escritor busca transparecer em seu livro, chegando a afirmar que ele próprio seria o protagonista de *Noturno Indiano*, tendo também percorrido o mesmo trajeto de seu personagem. Essa afirmação está presente na nota introdutória do romance, em que diz: “eu também tive de percorrer os mesmos lugares que o protagonista desta história percorreu” (TABUCCHI, 1991, p.7).

Dessa forma, o autor busca confundir o leitor, envolvendo-o em uma trama na qual não consegue mais discernir o que é real daquilo que não é. Quando declara, na nota introdutória, que a viagem narrada em *Noturno Indiano* se trata de um percurso real, Antonio Tabucchi joga com o leitor. As notas e prólogos de seus textos, ao invés de fornecerem explicações que clarifiquem a narrativa a que se referem, acabam por aumentar ainda mais a dúvida que geralmente se impõe ao final de suas obras.

De qualquer forma, tratando-se ou não de uma viagem real efetuada pelo escritor italiano à Índia, resta a impressão de que o guia de viagens, *India, a travel survival kit*, constitui um importante meio de conhecimento deste país para Antonio Tabucchi, ocorrendo o mesmo a seu protagonista. Segundo Anna Dolfi⁷⁷, a viagem representada em *Noturno Indiano* se faz, portanto, mediada por um texto, o guia de viagens, que possui a função de ancorar a narrativa ao real, mas que, ao mesmo tempo, filtra a

⁷⁶ Cf. DOLFI, 2006, p.70.

⁷⁷ DOLFI, 2006, p.97-98.

“diretta percezione della realtà che la finzione del romanzo propone” (DOLFI, 2006, p.98).⁷⁸

Antes de entrarmos, especificamente, na discussão sobre a viagem em *Noturno Indiano*, enfocaremos o tema da viagem na literatura.

1.2 A viagem na literatura

O tema da viagem é recorrente na literatura universal. As narrativas de viagem remontam aos gregos, tendo no Ulisses, da *Odisseia* de Homero, um modelo do típico viajante que narra suas aventuras. A *Odisseia* narra os acontecimentos vivenciados pelos guerreiros que lutaram em Troia, em seu retorno à terra natal. Segundo a crítica Silvana de Oliveira⁷⁹, Ulisses, principal personagem dessa epopeia, representa o explorador insaciável, em constante deslocamento e interação com o estrangeiro, a qual, muitas vezes, se dá de forma hostil. De fato, Ulisses é alguém que invade, saqueia, conquista e destrói o território do outro, seguindo a lógica expansionista de acumulação de bens e riquezas.

Durante a Idade Média, o tema da viagem também se fez presente, por exemplo, na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, em que o protagonista empreende uma viagem mística de autoconhecimento e purificação através de seu percurso que passa pelo Inferno e Purgatório até chegar ao Paraíso.

Por volta da mesma época, surge Marco Polo com seus relatos fantásticos, eternizados em seu *Livro das Maravilhas*, o qual viria influenciar muitos outros viajantes/narradores até a atualidade. Durante o período histórico das grandes navegações, a literatura recebeu, mais uma vez, grande influência dos relatos de viajantes que contavam as histórias de seres fantásticos que alegavam ter visto durante suas viagens à América recém-descoberta ou às Índias, o que contribuiu para o estabelecimento dessa forma narrativa na tradição literária.

Desse modo, podemos verificar como, durante toda a história da literatura, o homem buscou inspiração e motivação no tema da viagem seja através de relatos reais de viajantes (os quais são, muitas vezes, permeados pela maravilha), seja por meio de viagens imaginárias, vividas por seu autor em rotas de papel. Essa grande quantidade de textos, que trazem o tema da viagem para a literatura, gera uma enorme diversidade de

⁷⁸ “direta percepção da realidade que a ficção do romance propõe.” (Tradução nossa).

⁷⁹ OLIVEIRA, 1995, p.11.

motivos e formas, oferecendo uma heterogeneidade de escritos, englobados no subgênero “literatura de viagens”.

Sob o ponto de vista literário, vários foram os críticos que abordaram o tema da viagem, dentre os quais destacamos Maria Alzira Seixo e Fernando Cristóvão, ambos professores e pesquisadores da Universidade de Lisboa. A viagem na literatura também foi enfocada pelos historiadores Karen Macknow Lisboa e Guillermo Giucci.

De acordo com Karen Macknow Lisboa, para que um texto seja considerado como pertencente ao subgênero “literatura de viagens” é “condição *sine qua non* (...) o deslocamento físico do autor pelo espaço geográfico, por tempo determinado, e a transformação do observado e do vivido em narrativa” (LISBOA, 1997, p.34). Nesse mesmo contexto, Maria Alzira Seixo⁸⁰ atenta para o fato de que o deslocamento ocupa um papel central no que se refere à viagem na literatura. De acordo com a autora, é a passagem de um lugar ao outro que caracteriza a viagem enquanto tal. No entanto, muitas vezes, esse movimento realizado pelo sujeito não é o objeto propriamente dito da obra literária. Isso ocorre porque, frequentemente, o período de deslocamento do sujeito entre sua origem e seu destino é omitido para conferir maior relevo à paragem, momento em que o sujeito se encontra já no local ao qual se dirigia, ou seja, chega a seu destino. “Então, viagem não é só o movimento, é também, e por vezes de modo acentuadamente preferencial, o acto acabado e concluso de viajar” (SEIXO, 1998, p.13).

Em *Condicionantes culturais da literatura de viagens*, Fernando Cristóvão discute justamente a abrangência do tema da viagem na literatura e a consequente dificuldade de se encontrar uma definição para a “literatura de viagens” enquanto subgênero literário. De fato, como nos lembra o autor, uma possível confusão pode advir ao nos depararmos com os termos “literatura de viagens” e viagem na literatura. Por esse motivo, segundo Fernando Cristóvão, é necessário termos em mente que o primeiro se refere ao subgênero literário, o qual possui individualidade própria e estatuto reconhecido (embora tardiamente), enquanto o segundo, apesar de apresentar uma viagem como tema, poderia, muitas vezes, melhor se enquadrar em outros subgêneros como, por exemplo, a ficção histórica e de costumes. Por esse motivo, nem todos os textos em que uma viagem é relatada pertenceriam à “literatura de viagens”, assim como não seria premissa básica para o pertencimento ao referido subgênero literário narrar uma viagem.

⁸⁰ SEIXO, 1998, p.13.

Fernando Cristóvão salienta que a diversidade de classificações a que estes textos se submetem é resultado da divergência de posicionamentos em relação ao próprio conceito de literatura e da confusão entre gêneros e subgêneros literários. Isso faz com que, como nos adverte o autor, designações variadas para os textos que tratam da viagem surjam em uma mesma obra crítica como, por exemplo, “literatura de viagens-itinerante, descritiva, informativa”, “literatura de viagens e ficção romanesca”, “relações de naufrágio”, “literatura náutica e de inspiração científica” ou, ainda, “historiografia cronística e ultramarina”, “narrativas épicas”, “crônicas biográficas e panegíricas”, “epistolografia ultramarina: acção política e missionária dos portugueses”.⁸¹

Dessa forma, muitas vezes, a crítica distinguiu os autores de acordo com a qualidade de seus textos, como é o caso da distinção que encontramos entre “literatura de viagens” e “literatura de descobrimento”.⁸² De todo modo, esse era um gênero literário que surgia e se impunha, reivindicando seu espaço no cânone da literatura e o reconhecimento do estatuto literário de vários dos textos que o compunham.

Também Maria Alzira Seixo nos fornece um quadro ocupado pela poética da viagem segundo o qual esta poderia ser agrupada em três grandes zonas: a viagem imaginária, a literatura de viagens e a viagem na literatura. A primeira corresponderia aos mitos e lendas da Antiguidade e da Idade Média, além de “todos os relatos de viagem da literatura mais recente sem referência de acontecimento circunstancial” (SEIXO, 1998, p.17), enquanto a segunda se refere aos textos resultantes de relatos de “viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidam exprimir por escrito as suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados” (SEIXO, 1998, p.17). Já no caso da viagem na literatura, o que temos é o tema da viagem utilizado como “ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização efabulativa” (SEIXO, 1998, p.17).

No entanto, a dificuldade de classificações e abordagens se deve sobretudo à extensão e diversidade do tema, o qual se faz presente ao longo dos séculos, se manifestando das mais variadas formas. Diante desse problema, Fernando Cristóvão⁸³ ressalta que, em se tratando da preocupação com a viagem na literatura, a crítica

⁸¹ Cf. CRISTÓVÃO, 1999, p.22-23.

⁸² Cf. CRISTÓVÃO, 1999, p.24.

⁸³ CRISTÓVÃO, 1999, p.24.

costuma apontar como marco inicial as peripécias de Ulisses relatadas na *Odisseia*, de Homero. Por outro lado, parece ser mais plausível à crítica a delimitação do período histórico das expansões ultramarinas do século XV como o momento em que surge o subgênero literário “literatura de viagens”.

Com a invenção da imprensa, nesse mesmo período, surge um novo tipo de leitor, ávido por aventuras e novidades advindas das excursões às terras do “Novo Mundo”, estas envoltas em exotismo e maravilha. Os editores se sentiram pressionados a oferecer a seu público o que este ansiava. Para tanto, não hesitaram em manipular e alterar vários dos relatos de viajantes, conferindo a estes mais emoção e aventura. Foi assim que muitos textos de caráter historiográfico e antropológico passaram a apresentar características de cunho literário.

Em meio a várias controvérsias e diferentes propostas de classificação, Fernando Cristóvão conceitua a “literatura de viagens” como “subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de caráter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas” (CRISTÓVÃO, 1999, p.35).

No entanto, como apontado anteriormente, em se tratando do tema da viagem na literatura, este se faz muito mais abrangente, sendo seu marco cronológico a Antiguidade Greco-Romana. A épica produzida nesse período, tendo como principal ponto de referência os textos de Homero, está fortemente relacionada ao maravilhoso, estando repleta de seres fantásticos e divinos, os quais se manifestam em terras remotas e, portanto, desconhecidas dos gregos. Segundo Guillermo Giucci, essas representações de seres fantásticos que habitam mundos desconhecidos, “testemunham a projeção do imaginário de uma sociedade que gera prodígios nos espaços distantes a seu próprio entorno” (GIUCCI, 1992, p.25).

Ao explorar essas terras desconhecidas pelos gregos, Ulisses, personagem de Homero, entra em contato com vários seres fabulosos. No entanto, como ressalta Giucci⁸⁴, o remoto se mostra ao viajante grego um palco de aberrações, irracionalidade, anarquia e ferocidade. Ao aportar na ilha dos ciclopes, por exemplo, atribui a estes toda sorte de traços negativos, símbolos da barbárie destes monstros, ao mesmo tempo em que se distancia dos mesmos, afirmando seu estatuto de homem civilizado.

⁸⁴ GIUCCI, 1992, p.27.

De acordo com Giucci⁸⁵, Ulisses é o estrangeiro que, movido pela curiosidade e insaciedade, busca conhecer a vida e os costumes de outros povos apenas para averiguar se estes se moldam ao exemplo de civilidade do povo aqueu. Assim, Ulisses “não quer conhecer, e sim comprovar; comprovar se os ciclopes observam as regras dos aqueus, verificar se os códigos de conduta do aborígene se ajustam ao modelo exemplar do estrangeiro” (GIUCCI, 1992, p.26). Com isso, Homero celebra os valores da sociedade aqueia e sua superioridade em relação aos povos que habitam as regiões mais remotas, fora do alcance da cultura grega civilizatória.

Dando um salto temporal, nos deparamos na Idade Média com as lendas de santos navegantes, cujos relatos eram tidos como forma de peregrinação ao Ocidente. Como nos lembra Giucci⁸⁶, uma das lendas mais difundidas no período medieval foi a de São Brandão, a qual se estrutura, de acordo com a ideologia cristã então vigente, em torno da busca pela terra prometida e da visão do paraíso. Nesse contexto, o espaço em que se dá a viagem desloca-se do Mediterrâneo para o Oceano Atlântico, muito pouco explorado à época. Neste estão abrigadas maravilhas que a outros cristãos permanecem ocultas, como castelos e abadias repletos de ouro e pedras preciosas, além de jardins magníficos, frutas abundantes e rios de leite.

Dessa forma, muitas são as surpresas que aguardam o leitor, que se vê diante de descrições de regiões extraordinárias que parecem se revelar como o paraíso prometido aos cristãos. Além disso, a capacidade de se apoderar de tantas riquezas e transportá-las à Europa faz com que o viajante seja identificado como santo e sua estada no paraíso, indiscutivelmente comprovada.

A partir desses relatos, verificamos que um aspecto fundamental, presente já na tradição Greco-Romana, persistiu durante a Idade Média, se mantendo intacto no imaginário medieval: a correspondência entre remoto e maravilha. Em ambos os casos, aquelas regiões que estão fora do âmbito considerado por esses povos como “civilizado” são, por um lado, palco de inúmeros prodígios e monstrosidades e, por outro, fonte inesgotável de riquezas e sortilégios.

É ainda no período medieval, mais precisamente da Baixa Idade Média, que surgem importantes narrções sobre o Oriente como espaço de maravilhas, riquezas e grandes impérios, um outro mundo inimaginável aos europeus. Esse é um momento de revitalização do comércio com o Oriente, em que emerge uma classe de mercadores que

⁸⁵ GIUCCI, 1992, p.26.

⁸⁶ GIUCCI, 1992, p.36.

passam a cruzar rotas para as Índias em busca de enriquecimento. Surgem, assim, várias representações da Ásia nos relatos dos viajantes medievais, as quais “contribuíram para reproduzir, confirmar e perpetuar a visão do que está distante da Europa como palco de híbridos pavorosos, impérios deslumbrantes, enclaves cristãos e riquezas inverossímeis” (GIUCCI, 1992, p.17).

É nesse contexto que se situam os relatos de Marco Polo a respeito de sua viagem para o Oriente e de seus dezessete anos de experiência como mensageiro no reino do Grande Khan. O resultado dessa viagem extraordinária é o *Livro das Maravilhas*, texto em que Marco Polo relata sua história com o principal intuito de informar o leitor sobre esse “outro mundo”, repleto de maravilhas, com o qual estabeleceu contato. Nesse sentido, se, por um lado, o discurso de Polo permanece atrelado ao imaginário de até então, já que o viajante veneziano descreve a Ásia como recanto de seres monstruosos e aberrações, por outro, nos fornece um incrível mapa dos costumes e riquezas do império de Khan.

Nesse relato de Marco Polo, podemos observar uma mudança fundamental no discurso em relação ao outro: os seres humanos deixam de ser selvagens e passam a ser civilizados, a desordem é substituída pela ordem imperial e as riquezas imaginárias pintadas por seus antecessores se convertem em riquezas reais. Isso faz com que o europeu reconheça a existência de uma outra civilização, o que, como nos lembra Giucci, se constitui em um importante passo no sentido de se moldar uma postura crítica em relação aos valores europeus, “pois se o ‘outro’ mundo se humaniza, isso indica que as sociedades que o compõem são comparáveis à europeia” (GIUCCI, 1992, p.93).

Mais ou menos dois séculos depois, durante o período das Grandes Navegações, o ímpeto europeu em busca de riquezas na forma de ouro e prata levou inúmeros viajantes a cruzarem o Oceano Atlântico em direção ao Novo Mundo na esperança de um enriquecimento rápido, fruto da exploração dos recursos naturais daquelas terras recém-descobertas. Por outro lado, novas rotas eram traçadas em direção às Índias, para onde o homem europeu se dirigia em busca das mais variadas especiarias para serem comercializadas na Europa. Em meio a tantas viagens e descobertas, surgem os relatos das experiências vivenciadas, os quais são, muitas vezes, permeados pela maravilha e encantamento, em que seres fantásticos são descritos e acontecimentos extraordinários, relatados.

Em relação a esses aspectos, Silvana de Oliveira, em sua tese *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*, aponta que a “poética de viagens”

emerge do entrecruzamento de formas narrativas “preconizadas pela fantasia e pelo devaneio”, tendo “na maravilha um de seus principais pontos de articulação” (OLIVEIRA, 1995, p.14). Isso faz com que o homem europeu volte o seu olhar para o desconhecido, o exótico e o misterioso, muitas vezes representado pelo Oriente. Dessa forma, é também a partir desse movimento e câmbio proporcionados pela viagem que se passa a delinear a concepção do outro como marca da diferença.

É justamente em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* que Edward Said discute a visão do Oriente como um espaço misterioso, exótico e enigmático. Segundo o autor, o “Oriente era praticamente uma invenção europeia”, sendo visto, ao longo da história, como um lugar “de seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p.27). Dessa forma, é através dessa imagem contrastante que o europeu estabelece em relação ao oriental que se delinea a questão da alteridade, na medida em que o Oriente representa para a Europa “uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro” (SAID, 2007, p.28).

Em relação à América, a expansão ultramarina também significou um período de revelação da geografia desse novo continente, bem como da exploração de seus territórios e ocupação das novas terras com o subjugo e, até mesmo, o extermínio dos povos nativos. São inúmeros os textos que relatam esse encontro, muitas vezes violento e traumático, em que se constata o choque entre culturas com a afirmação da supremacia do europeu, o qual estende seu domínio com o uso da força e se impõe frente aos nativos, que se veem oprimidos pelo poder do conquistador. Impõe-se aos reinos europeus desse período a tarefa de anexar as terras recém-descobertas aos seus territórios e, com isso, surge uma modalidade diversa de viagem, ou seja, aquela cujos fins é a tomada de posse. A essas incursões está associado o anúncio de guerras e o início da ordem colonial.

Ao expansionismo português e espanhol do período está associada a justificativa da necessidade de civilizar os povos que habitavam as terras recém-descobertas, bem como lhes doutrinar segundo a fé cristã. No entanto, para além desse discurso religioso, o que o conquistador europeu pretendia era se apossar dos novos territórios, subjugar os povos que ali viviam e se apoderar da maior quantidade de ouro e prata que pudesse encontrar nessas novas terras. Referindo-se ao texto *Historia de las Indias*, de Bartolomé de Las Casas, a respeito da empreitada de Cristóvão Colombo pelo

Atlântico, Giucci⁸⁷ nos lembra que o principal atrativo utilizado pelo mercador genovês para justificar sua empresa aos possíveis patrocinadores de sua viagem era a promessa de grandes tesouros que poderiam ser encontrados.

Dessa forma, a imagem do maravilhoso no continente americano esteve sobretudo relacionada a riquezas materiais, as quais eram vistas como promessa de enriquecimento rápido, sendo a busca insaciável e desenfreada por metais preciosos o elemento impulsionador dos expedicionários que se aventuraram pela América. No entanto, de acordo com Tzvetan Todorov⁸⁸, essa ânsia do europeu em dominar, usurpar e conquistar, foi responsável pelo extermínio dos povos que habitavam o continente, provocando um dos embates mais sangrentos da história.

Já no século XIX, nos deparamos com outro tipo de relatos: os textos dos naturalistas viajantes. Esta foi uma forma de viagem amplamente difundida na época e buscava ampliar o conhecimento que se tinha do mundo até então, além de desvendar alguns mistérios em torno da existência de seres fantásticos e maravilhosos. Dentre as expedições realizadas na época, destacamos a viagem dos naturalistas Spix e Martius pelo Brasil a fim de explorar, conhecer e catalogar a fauna e a flora brasileiras, respectivamente. Essa expedição, solicitada pelo rei Maximiliano José I, da Baviera, estendeu-se pelo período de 1817 a 1820, resultando nos três volumes da *Viagem pelo Brasil*. Nesse contexto, as viagens em nome da ciência tornam-se recorrentes devido à necessidade de reunir dados sobre a natureza ainda pouco ou nada explorada e de trabalhar tais aspectos cientificamente ao gosto do saber enciclopedista de então.

Nesse período, muitos se aventuraram pelo Novo Mundo, desde comerciantes até artistas e acadêmicos. No intuito de catalogar a natureza e os costumes, inúmeros viajantes observaram não só a fauna e a flora, mas também “a vida social, tanto rural quanto urbana, avaliaram as relações de trabalho, de produção, a economia e se interessaram pelas questões escravocratas e indígenas” (LISBOA, 1997, p.33). Como nos atesta Karen Macknow Lisboa, os relatos resultantes de tais expedições devem ser incluídos no subgênero “literatura de viagens”, já que se trata de descrições dos lugares visitados, produzidas a partir do deslocamento geográfico dos autores de tais textos.

Em relação à viagem, Fernando Cristóvão⁸⁹ atenta para uma mudança que ocorre no século XX. Devido à facilidade dos meios de transporte e a evolução dos meios de

⁸⁷ GIUCCI, 1992, p.104-105.

⁸⁸ TODOROV, 1993, p.6.

⁸⁹ CRISTÓVÃO, 1999, p.28-29.

comunicação, os relatos de viagem, que antes entretinham leitores ávidos por aventuras, perdem seu encantamento, pois no mundo contemporâneo parece não haver mais espaço para o desconhecido. O “maravilhoso”, que por muito tempo alimentou a imaginação dos leitores, perde lugar em meio ao mundo massificado da informação. Nesse mundo contemporâneo, impõe-se o turismo de massa, por meio do qual a viagem perdeu seu mistério e encantamento, já que o narrador sente-se “desencorajado a narrar o que os outros podiam observar” (CRISTÓVÃO, 1999, p.29) nos jornais, na televisão e nos demais meios midiáticos, devido à facilidade com que se passa a ter acesso à informação. Além disso, “os grandes meios de comunicação social, com equipes percorrendo o mundo à procura dos últimos paraísos, mataram a expectativa e a narração maravilhosa” (CRISTÓVÃO, 1999, p.29).

O turista do século XX dispõe de várias comodidades que propiciam o seu deslocamento para os locais mais remotos, como a rapidez dos meios de transporte, a facilidade do câmbio de moeda, sem falar no cartão de crédito internacional, além da grande oferta de pacotes de viagem, muitas vezes, dispondo de guias profissionais, os quais estabelecem um roteiro mais ou menos fixo das principais atrações a serem visitadas. A viagem torna-se, portanto, uma sucessão de etapas obrigatórias ao viajante que pretende conhecer os principais pontos turísticos do local por ele visitado e registrar tais momentos através da fotografia, “de preferência indiciando a presença do viajante articulada com pontos de referência exóticos ou históricos, a sinalizar percursos de existência banal que a viagem redime” (SEIXO, 1998, p.14).

Segundo Fernando Cristóvão⁹⁰, essa banalização da viagem, proporcionada pelo turismo de massa, causou o empobrecimento da “literatura de viagens”, sendo que poucos são os textos que se salvam a essa esterilidade, fazendo com que a capacidade produtiva desse subgênero chegue a seu fim. Com isso, verificamos a retomada pelos autores do tema da viagem na literatura em detrimento da “literatura de viagens”.

Entretanto, em oposição a esse posicionamento um tanto pessimista de Cristóvão, constatamos a ocorrência de importantes narrativas de viagem de escritores contemporâneos. Pensando na especificidade da viagem à Índia, o que nos remete ao romance *Noturno Indiano*, destacamos quatro escritores italianos do século XX que visitaram esse país, deixando seus relatos em forma de diários.⁹¹ Dentre estes, podemos

⁹⁰ CRISTÓVÃO, 1999, p.29.

⁹¹ Para esta seleção, me reporto às críticas literárias Anna Dolfi (2006) e Giuliana Benvenuti (2008). Esclareço, ainda, que além de me valer dos textos das referidas autoras, também me baseio em minha

citar Guido Gozzano, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia e Giorgio Manganelli. Todos esses autores empreendem sua viagem à Índia com espírito crítico e tomados pela curiosidade em relação a esse outro mundo com o qual iriam entrar em contato. No entanto, partem para a Índia com olhar ocidental e carregados de uma vasta bagagem de leituras de textos europeus sobre aquele país. Desse modo, antes da partida, compartilham a concepção de uma Índia da religião, da imobilidade e da ausência de história.⁹²

De acordo com a crítica Giuliana Benvenuti⁹³, é possível perceber que a escrita desses autores se mostra contaminada por traços de exotismo e primitivismo, em uma palavra e, mais precisamente, de elementos de “orientalismo”. Isso não significa, porém, que esses escritores não tenham se posicionado criticamente em relação a seus próprios valores e convicções. De toda forma, a autora aponta dois grandes motivadores para todos esses escritores: a curiosidade em relação a um “outro mundo” – fortemente marcado no imaginário ocidental como espaço do vago e do fugidio – e o desejo de entrar em contato com essa outra realidade – o qual está associado à expectativa de ampliação do conhecimento de si pelo abandono temporário da própria cultura.

Segundo Benvenuti⁹⁴, a viagem de Guido Gozzano à Índia se dá entre 1912 e 1913, tendo como principal motivo a saúde frágil do escritor. Seus escritos sobre essa viagem foram primeiramente publicados em jornais italianos, aparecendo como volume completo apenas após sua morte com o título *Verso la cuna del mondo: lettere dall'India*. Apesar da coerência e verossimilhança com que sua obra é construída, foi constatado pela crítica que o autor não visitou realmente muitos dos lugares que o mesmo afirma ter percorrido. Com efeito, seu texto se mostra, muitas vezes, produto de leituras retiradas da vasta bibliografia europeia sobre a Índia, o que nos leva a concluir que o percurso traçado por Gozzano combina a experiência com o real e a viagem por outros textos.

Também Giorgio Manganelli se vale da tradição literária para compor seu relato sobre sua experiência na Índia. Essa viagem se dá em 1975 e resulta no volume intitulado *Esperimento con l'India*, obra fortemente marcada pela ironia e pela paródia. Nesse livro, Manganelli não só joga constantemente com a intertextualidade, evocando

própria leitura das obras de três dos quatro autores citados, a saber: *Verso la cuna del mondo*, de Guido Gozzano; *Un'idea dell'India*, de Alberto Moravia e *L'odore dell'India*, de Pier Paolo Pasolini.

⁹² Cf. BENVENUTI, 2008, p.11.

⁹³ BENVENUTI, 2008, p.41-42.

⁹⁴ BENVENUTI, 2008, p.67.

outros textos e criando distorções, como também se posiciona criticamente em relação a si mesmo, demarcando

la propria posizione, il proprio sguardo, la cultura, i pregiudizi, gli stereotipi, il suo essere turista, professore, scrittore, lasciando percepire al lettore con costanza e assiduità da dove provengono valutazioni e considerazioni, ovvero la localizzazione di chi dice “io”, il suo essere “situato” (BENVENUTI, 2008, 192).⁹⁵

O tom irônico e a atitude lúdica de Manganelli se contrapõem à escrita de Gozzano, de caráter nostálgico, a qual evoca um passado, muitas vezes, representado pelas ruínas de monumentos milenares, apontando, ainda, para a concepção do autor de uma Índia estática e imutável. Segundo Benvenuti, a atração de Gozzano pela Índia se deve ao exotismo associado ao país, o que está relacionado “al fascino dell’antichità, perché è il luogo misterioso nel quale tutto è nato, la cuna del mondo, che promette un’immersione in un’origine che si perde nella notte dei tempi” (BENVENUTI, 2008, p.74).⁹⁶

A intertextualidade é também um traço característico da escrita de Gozzano. Isso faz com que Giuliana Benvenuti⁹⁷ enquadre a obra do escritor no que Edward Said denomina “textualização” do Oriente. Segundo esse conceito, a representação que se tem do Oriente em escritos europeus se refere mais à cultura na qual esses textos estão inseridos que ao próprio objeto de que estes se ocupam. Nessa concepção, o discurso europeu sobre o Oriente se constitui como uma rede de citações que passa por vários autores, sendo que esse aspecto, na obra de Gozzano, aponta para uma viagem através dos textos.

Outra experiência a ser destacada é a viagem que juntos empreenderam Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia, cuja visita à Índia, em 1961, resultou nas obras *L’odore dell’India* e *Un’idea dell’India*, respectivamente. No entanto, apesar de visitarem os mesmo lugares e partilharem das mesmas experiências, a reação de ambos os autores diante daquele país teve como resultado textos muito divergentes. Se, por um lado, Pasolini volta sua atenção para o aspecto físico e sensual dos elementos com os quais entra em contato, por outro, Moravia assume uma atitude racional, apresentando

⁹⁵ “a própria posição, o próprio olhar, a cultura, os preconceitos, os estereótipos, sua condição de turista, professor, escritor, deixando perceber ao leitor com constância e assiduidade de onde provêm avaliações e considerações, ou mesmo a localização de quem diz ‘eu’, o seu estar ‘situado’.” (Tradução nossa).

⁹⁶ “ao fascínio da antiguidade, porque é o lugar misterioso, no qual tudo nasceu, o berço do mundo, que promete uma imersão em uma origem que se perde na noite dos tempos.” (Tradução nossa).

⁹⁷ BENVENUTI, 2008, p.73.

um tom decidido e assertivo. Essa diferença de posicionamento já está anunciada no próprio título de ambas as obras: se Pasolini pretende nos fornecer um “odor”, Moravia nos oferece uma “ideia”.

Segundo Benvenuti, *L'odore dell'India* é um texto fortemente marcado pela subjetividade, a qual exprime o estado de excitação de seu autor diante da fascinação provocada pela vida indiana, fazendo com que o escritor busque a fusão e a incorporação a esse mundo. De acordo com a autora, esse traço de subjetivismo, presente na obra de Pasolini, faz com que sua escrita assuma um registro não realístico e, até mesmo, lírico, ainda que documentário. Dessa forma, não é a intenção do autor apresentar uma descrição objetiva da realidade, mas uma experiência subjetiva e de caráter testemunhal. O oposto se dá em relação a *Un'idea dell'India*, o qual pretende fornecer ao leitor um guia seguro e confiável, de caráter documental, contendo explicações e comentários a respeito de temas e assuntos concernentes a este país. A partir de suas constatações, Moravia estabelece uma relação de contraste entre a Índia e a Europa, sendo a primeira definida como espaço da religião, da alteridade e da diferença.

Ao estilo racional e objetivo de Moravia, contrapõem-se a subjetividade e o lirismo de Pasolini. Por outro lado, a experiência que permite a Moravia melhor compreender sua condição de “ser europeu” é compartilhada por Manganelli, ainda que, nesse autor, essa constatação seja permeada pela ironia. Este último ainda divide com o autor de *L'odore dell'India* certa atenção à questão da corporeidade, elemento capaz de provocar sensações diversas, como a percepção dos odores indianos de vida e morte. No entanto, o posicionamento de Manganelli diante do relato de sua experiência se mostra, a todo o momento, irônico e paródico, contendo o traço da alteridade que o atravessa devido à incorporação de vários outros textos ao seu, através de um trabalho intertextual, o mesmo ocorrendo à escrita de Gozzano, ainda que nesta prevaleça um tom melancólico e nostálgico próprio a esse escritor.

Nesse contexto, o fato de Antonio Tabucchi escolher a Índia como espaço para a ambientação de seu romance e colocar seu narrador como um viajante que entra em contato com o outro o aproxima dos quatro escritores italianos anteriormente citados, inserindo, portanto, o autor de *Noturno Indiano* nessa tradição, o que não significa repetir caminhos anteriores.

1.2.1 A viagem em *Noturno Indiano*

Alguns autores trataram o tema da viagem em *Noturno Indiano* tanto no Brasil quanto na Europa. Na Itália, salientamos o trabalho da crítica literária Anna Dolfi (2006). A tese de doutorado de Silvana Pessoa de Oliveira (1995) é um texto que se destaca no Brasil por trabalhar o tema da viagem no referido romance.

A crítica italiana Anna Dolfi⁹⁸ corrobora a hipótese segundo a qual o texto de Antonio Tabucchi se constitui como uma narrativa ao segundo grau, já que é possível imaginar que esta seja derivada não da realidade, mas das páginas de um livro. Segundo a autora, a viagem descrita em *Noturno Indiano* se trata de um produto textual, já que concebida por meio de outras leituras. Nesse sentido, o guia de viagens, *India, a travel survival kit*, se configura como importante fonte de informações sobre a cultura e a geografia indianas tanto para o protagonista do romance quanto para o escritor. No entanto, apesar de concordarmos com a autora no que se refere à importância do guia de viagens para a construção da narrativa em questão, nos parece problemática a afirmação de que o texto de Antonio Tabucchi consiste de uma narrativa ao segundo grau. Todo texto é um construto, um produto da relação com outros textos, porém o romance do escritor italiano aponta também para outras dimensões, relativas à tensão entre real e ficção, as quais não devem ser ignoradas.

Em *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*, Silvana Pessoa de Oliveira insere o romance de Antonio Tabucchi justamente na categoria de textos que tratam de viagens imaginárias. Essas correspondem às jornadas que se dão através da imersão do narrador na língua e na literatura, fazendo uso da descrição de outras viagens contidas em outros textos para, assim, elaborar o seu próprio percurso, o qual é produto do discurso, da linguagem. De acordo com Silvana de Oliveira, o romance *Noturno Indiano* pode ser considerado “um périplo pelas bibliotecas ocidentais”, já que trata de uma “viagem encenada”, a qual é construída “no interior da sua própria textualidade” como “produto imaginário de um sujeito que vaga pelas bordas do papel” (OLIVEIRA, 1995, p.25-26).

A autora divide os narradores-viajantes em dois tipos: “aqueles que efetivamente viajam (na História e na geografia real) e outros que só o fazem na imaginação, pelos caminhos de papel e tinta” (OLIVEIRA, 1995, p.203). Ao se referir aos narradores das

⁹⁸ DOLFI, 2006, p.97-98.

viagens imaginárias, Silvana Pessoa de Oliveira os coloca, antes de tudo, como leitores. Mais à frente, afirma, ainda, que a narrativa de Antonio Tabucchi, dentre aquelas de outros autores, “assume de forma transparente a opção pela ficção, pelo fingimento, pela consciência do artifício. A sua é uma viagem simbólica de um narrador apenas existente nas margens da página” (OLIVEIRA, 1995, p.209). Assim, parece que as considerações de Silvana Pessoa de Oliveira reforçam a análise de Anna Dolfi, segundo a qual a narrativa de *Noturno Indiano* é resultado da relação entre vários textos, sendo as viagens imaginárias entendidas como um produto textual.

Concordando com ambas as autoras, pensamos que *Noturno Indiano* seja um produto da textualidade manipulada por Antonio Tabucchi, o qual se vale de uma ampla bibliografia na literatura italiana a respeito do tema da viagem à Índia⁹⁹, reescrevendo-a a seu modo. Dessa forma, enquanto vários autores italianos que estiveram na Índia, como Pasolini, Manganelli e Moravia, relatam sua experiência por meio de um “diário de viagem”, em que descrevem a paisagem e a vida indianas (ainda que em tons narrativos), Antonio Tabucchi tece uma narrativa intrincada, na qual autor e narrador se confundem e se espelham.

O escritor italiano busca conferir um tom de realidade à sua obra. Para isso, traça um percurso real e possível para o seu protagonista, tomando o cuidado de enumerar, no início do livro, todos os lugares (por sinal, existentes) por onde este passa. Ao fazê-lo, consegue envolver ainda mais o leitor em sua teia em que realidade e ficção se mesclam e se entrelaçam.

Corroborando e estendendo a perspectiva de Silvana Pessoa de Oliveira, podemos pensar que, no livro *Noturno Indiano*, há uma tensão entre real e ficção. Com efeito, Antonio Tabucchi busca confundir o leitor, fazendo com que as fronteiras entre real e ficcional se dissolvam. Como evidenciado na primeira seção deste capítulo, o escritor italiano afirma que ele mesmo seria o protagonista de seu romance. Quando perguntado em uma entrevista ao jornal *Corriere della sera* sobre a veracidade de sua viagem à Índia, Antonio Tabucchi confirma:

Notturmo Indiano è un libro che, sotto molti e importanti aspetti, è direttamente autobiografico (io ho fatto quel viaggio in India, io ho visitato quei luoghi, io ho compiuto quel percorso, l'io narrante di *Noturno Indiano*, che per tutto il libro

⁹⁹ Cf. DOLFI, 2006, p.76-91.

dice “io”, sono io, o lo sono stato in un determinato momento della mia vita) (TABUCCHI Apud DOLFI, 2006, p.76).¹⁰⁰

Salientamos que nossa intenção não é, em absoluto, entrar em uma discussão a respeito da veracidade ou não da viagem de Antonio Tabucchi à Índia, a qual teria resultado na composição de seu romance. O que pretendemos é, portanto, atentar para o fato de que, se consideramos a narrativa de Antonio Tabucchi como unicamente produto de uma viagem imaginária ou textual, podemos perder uma outra dimensão da obra em questão que é aquela em que se dá a tensão entre real e ficcional. Com efeito, chegando a uma conclusão definitiva de que *Noturno Indiano* trata de uma viagem que se dá apenas através de outros livros, ou seja, pela linguagem, ignoramos todo o esforço do autor em construir aquela tensão entre real e ficcional, a qual tem como intenção criar a suspeita no leitor quanto à veracidade ou não dos fatos narrados.

Desse modo, não é à toa que o autor mune seu protagonista de um guia real de viagens e enumera lugares realmente existentes, no início da narrativa. Em se tratando de Antonio Tabucchi, jamais podemos chegar a conclusões definitivas ou buscar um fechamento para seus textos. A dúvida sempre perpetuará, devido a essas estratégias de ficcionalidade utilizadas pelo autor, as quais provocam ora certeza, ora incerteza no leitor.

1.3 A questão da identidade na contemporaneidade

No fim do século XX e início do XXI, o mundo vive um momento de trânsito em que, segundo Homi Bhabha, “espaço e tempo se cruzam para produzir estruturas complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2010, p.19). Nesse contexto, Bhabha argumenta que é preciso superar as “narrativas de subjetividades originárias e iniciais” e dar ênfase aos “momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 2010, p.20). Assim, o que se tem é a formação de “entre-lugares”, os quais tornam possível o aparecimento de novos “signos de identidade”.

Segundo Bhabha, um exemplo disso é a crítica pós-colonial, que lança mão de seu hibridismo cultural devido à sua condição ambígua e fronteiriça para “traduzir” o

¹⁰⁰ “*Noturno Indiano* é um livro que, sob vários e importantes aspectos, é diretamente autobiográfico (eu fiz aquela viagem para a Índia, eu visitei aqueles lugares, eu percorri aquele percurso, o narrador de *Noturno Indiano*, que por todo o livro diz “eu”, sou eu, ou fui eu em um determinado momento da minha vida).” (Tradução nossa).

imaginário cultural da sociedade como um todo. Essa é a forma com que se exprime a condição de estar na fronteira, nesse espaço intermediário: espaço de intervenção no presente, em que é possível reinscrever a cultura contemporânea. Esse movimento exige, portanto, o contato com o “novo”, para que, desse modo, seja possível renovar o passado, inserindo-o no espaço do “entre-lugar”.

Sendo assim, de acordo com Bhabha, é nesse interstício fecundo que formas modernas de cultura são criadas, justamente nesse espaço em que são gerados novos signos de identidade. Partindo-se desse “entre-lugar”, espaço da tradução e da negociação, parece ser mais adequado conceituar a cultura não a partir do multiculturalismo – de caráter exótico – ou da diversidade, mas do hibridismo cultural.

Verificamos, portanto, uma discussão sobre mudanças que ocorreram em relação às identidades nas últimas décadas, o que teria ocasionado um processo de “crise da identidade”. Porém, para entender o que essa afirmação significa e como ela é sustentada é necessário investigar como as identidades são formadas e indagar em que medida elas são fixas ou cambiantes. Ocorre que, de acordo com Woodward¹⁰¹, na atualidade, as novas circunstâncias sociais e econômicas propiciam o surgimento de novas posições e identidades. Segundo Mercer, a problemática da identidade apenas aparece quando esta está em crise, “quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER apud WOODWARD, 2000, p.19).

A “crise da identidade” está relacionada ao conceito de deslocamento, criado por Ernesto Laclau¹⁰², o qual aponta para a ausência, nas sociedades modernas, de qualquer centro ou núcleo que possa constituir identidades fixas. Segundo Laclau, o que há é uma pluralidade de centros, os quais são continuamente deslocados. Um exemplo disso seria o deslocamento da classe social como “o centro” estruturador da sociedade, tal como vista pela análise marxista. Dessa forma, a classe social passa a ser apenas mais uma força que influi nas relações sociais em meio a uma multiplicidade de outros centros.

De acordo com Stuart Hall¹⁰³, o mundo contemporâneo tem visto, cada vez mais, a tomada de consciência da condição fragmentária do sujeito, o que faz com que o tema seja foco de inúmeros debates. Nesse contexto, a “crise de identidade”, pela qual está passando o indivíduo, é parte de um amplo processo de mudança em que este se vê

¹⁰¹ WOODWARD, 2000, p.19.

¹⁰² LACLAU apud WOODWARD, 2000, p.29.

¹⁰³ HALL, 2002, p.9.

fragmentado, assumindo identidades diversas e, muitas vezes, contraditórias entre si. Assim, o sujeito sofre um duplo deslocamento, sendo descentrado tanto de seu lugar no mundo social quanto de si mesmo, perdendo o sentido estável de si.

Dessa forma, o sujeito se vê diante de uma multiplicidade de identidades possíveis, às quais este poderia se identificar em um dado momento. Segundo o senso comum, somos sempre “a mesma pessoa” em todas as nossas interações sociais, porém o que muitas vezes não percebemos é que nos posicionamos de modos diversos dependendo do lugar e do momento em que estamos interagindo com outras pessoas. Em diferentes situações, somos posicionados de acordo com os papéis sociais que estamos desempenhando.

Esse sujeito não possui uma identidade fixa, única e imutável, mas um conjunto de identidades as quais são continuamente deslocadas. Desse modo, “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2002, p.13). Pode-se dizer que isso se deva aos processos de mudanças profundas, constantes e rápidas que caracterizam a sociedade em que esse sujeito está inserido, uma sociedade em que tudo é instável e cambiante, em que os indivíduos se unem pela quebra de barreiras de várias espécies, porém, ao mesmo tempo, são mergulhados em um processo de “permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 2007, p.24).

Segundo Hall¹⁰⁴, um dos mais importantes descentramentos ocorridos no século XX, contribuindo para a percepção do sujeito enquanto ser fragmentado, foi a formulação da teoria do inconsciente por Freud e seus desdobramentos. A grande contribuição da psicanálise foi revelar que nós somos seres cindidos, cujo “eu” é formado a partir de processos psíquicos inconscientes. Segundo a leitura de Lacan a respeito da teoria freudiana, a imagem unificada do “eu” é sempre uma ilusão, sendo algo que a criança precisa aprender com grande dificuldade, pois esta ideia de unidade e integridade não é inerente a ela, mas algo que é formado a partir de sua relação com os outros.

Durante a “fase do espelho”, a criança se vê refletida em um espelho real ou no espelho do “olhar” do outro como uma pessoa inteira e unificada. O “eu” é, portanto, formado a partir do “olhar” do Outro, desencadeando um processo pelo qual o sujeito

¹⁰⁴ HALL, 2002, p.36.

entra em contato com os diversos sistemas de representação simbólica. Porém, esse primeiro momento é marcado pela irrupção de sentimentos contraditórios e conflituosos que acompanharão o indivíduo durante toda a vida. Esses conflitos, que se constituem em parte da “formação inconsciente do sujeito”, fazem com que este permaneça dividido e fragmentado desde o início. Porém, o indivíduo não tem consciência de sua condição fragmentária, vivendo na ilusão de possuir uma identidade fixa e unificada. Isso faz com que a identidade seja algo em constante processo de formação, o que torna mais conveniente o uso do termo identificação ao invés de identidade.¹⁰⁵ Segundo essa abordagem, “a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade” (BHABHA, 2010, p.85).

Nesse sentido, a identidade não deve ser considerada uma instância plena que habita o indivíduo, mas uma falta de completude. Para preencher essas lacunas em seu interior, o sujeito se vale do mundo exterior, buscando construir sua autoimagem a partir das formas pelas quais considera ser “visto” pelos outros. Dessa forma, o indivíduo busca sua identidade, construindo ilusões de unidade ao tentar fundir os vários “eus” que o habitam para que, assim, possa mais uma vez viver o prazer da plenitude fantasiada na infância. A teoria da psicanálise exerceu um grande impacto no século XX, influenciando o pensamento e, de forma especial, a literatura produzida no período.

Outro descentramento fundamental para a compreensão da “crise de identidade” verificada na contemporaneidade está relacionado ao trabalho do linguista Ferdinand de Saussure e à sua posterior influência nas teorias de Jacques Derrida sobre a linguagem. A importância do trabalho de Saussure está no argumento de que não somos “os ‘autores’ das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua” (HALL, 2002, p.40). Isso ocorre porque a língua possui regras que preexistem a nós e que estão ancoradas nos sistemas de significado da nossa cultura.

Além disso, as relações entre significante e significado não são fixas e estáveis dentro da língua e nem estabelecem uma relação direta com o mundo. O significado é criado no interior do código linguístico a partir de relações de similaridade e diferença entre as palavras. Partindo dessas ideias, Derrida argumenta que é impossível para o sujeito fixar qualquer significado, incluindo sua identidade. Isso ocorre porque as

¹⁰⁵ Cf. HALL, 2002, p.37.

palavras sempre carregam em si outros significados que entram em movimento quando nós as pronunciamos e sobre os quais não temos controle. A respeito desse pensamento de Derrida, Hall conclui que:

o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis (HALL, 2002, p.41).

No intuito de melhor exprimir a essência de sua teoria sobre a linguagem, Derrida¹⁰⁶ criou o conceito de *différance*, o qual revela que o significado não só é sempre diferido ou adiado, nunca sendo fixo e completo, como também sempre traz em si a marca da diferença. Apesar disso, temos a ilusão de ver no signo a presença do referente (a coisa em si). Isso é fundamental para o funcionamento do signo, já que este é a representação de algo que está ausente. Sendo assim, o signo pode ser entendido em parte como a promessa de presença daquilo que ele representa, sendo esta presença, porém, sempre adiada. Utilizando-se desse conceito, Woodward¹⁰⁷ nos lembra que a identidade é fluida, pois sempre existe algum espaço de deslizamento, como acontece com o significado na linguagem.

De acordo com Luís Alberto Brandão Santos, em relação ao conjunto dos discursos sociais, a tendência da literatura é substituir “o conceito de identidade – um estado – pelo conceito de identificação – um processo. Enquanto na identidade ressalta-se a constância daquilo que é idêntico (...), na identificação ressalta-se a dinâmica das negociações entre interesses comuns e antagonicos” (SANTOS, 1996, p.187).

Ainda em relação a essa problemática, Bhabha atenta para a existência de três condições para a compreensão do processo de identificação. Primeiramente, “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade” (BHABHA, 2010, p.76), se direcionando para um objeto externo. Além disso, é preciso ter em mente que o lugar da identificação já se constitui como espaço de cisão e, finalmente, deve-se considerar que no processo de identificação nunca se terá uma identidade pré-dada, pois o que ocorre é a “produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (BHABHA, 2010, p.76). Dessa forma, de acordo com Bhabha, “a demanda da identificação (...) implica a representação do sujeito na ordem

¹⁰⁶ DERRIDA apud WOODWARD, 2000, p.28.

¹⁰⁷ WOODWARD, 2000, p.28.

diferenciadora da alteridade. A identificação (...) é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem” (BHABHA, 2010, p.76-77).

Nesse sentido, a questão da alteridade se coloca como elemento crucial para a compreensão do processo de formulação pelo sujeito da própria identidade. A esse respeito, destacamos que, nas palavras de Tzvetan Todorov,

pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim (TODOROV, 1988, p.3).

Como nos lembra Silvana de Oliveira, “a unidade (ou a crença nela) revela-se uma ficção passível de ser relativizada, pois o problema se desloca da busca de uma identidade para o cultivo da diferença” (OLIVEIRA, 1995, p.18). Assim, além da ideia de unicidade da identidade ser uma ilusão, esta é ainda abalada em sua integridade, já que constituída pela marca indispensável do Outro e, portanto, a partir da diferença.

Trata-se, pois, de uma identidade contaminada de diferenças, pois que esta, como espaço de constituição do Uno, da unidade e do semelhante, se apresenta sob a forma de uma miragem, uma busca (destinada ao fracasso) das credenciais da origem. A identidade passa assim a ser vista como o lugar possível da inscrição da diferença. A alteridade é então aquilo que permite a problematização da identidade, que deixa de ser pensada como espaço reservado ao Uno, à semelhança (OLIVEIRA, 1995, p.18-19).

A identidade é formada, portanto, pela marcação da diferença. Assim, é apenas a partir do “outro” que se faz possível delimitar o “eu”, o qual, ainda, vive a ilusão de unidade e estabilidade que a ideia de identidade una e imutável garante para si. Porém, o que se constata é a gradativa tomada de consciência do sujeito contemporâneo de sua condição de ser fragmentado. Este se vê em meio a uma diversidade de identidades possíveis, as quais são continuamente deslocadas e descentradas, em um processo permanente de criação de novos signos identitários.

1.3.1 A busca da identidade em *Noturno Indiano*

Antonio Tabucchi, ao compor seu protagonista, enfoca questões relativas à problemática vivenciada pelo sujeito contemporâneo, como a questão da fragmentação, dos descentramentos e da perda de unidade e totalidade do ser, conforme a discussão de Stuart Hall, apresentada anteriormente. Em meio à sua busca, Roux acaba por refazer a trajetória de Xavier, o qual parece estar sempre um passo à frente, como alguém que foge, não querendo ser encontrado. No entanto, apesar de, no início do romance, termos a impressão de se tratar de uma simples procura por um amigo perdido, ao longo da narrativa, observamos que essa alteridade começa a se mesclar com o próprio “eu” do protagonista, o qual se confunde com o outro procurado. Esse movimento revela que a busca na qual Roux está envolvido não se resume ao simples encontro com seu amigo Xavier, estendendo-se à procura do próprio “eu”:

– E ele, por que é que está procurando você com tanta insistência?
 – Quem pode saber? – eu disse –, é difícil, isso nem eu que escrevo o livro sei. Talvez procure um passado, uma resposta para alguma coisa. Talvez queira agarrar algo que tempos atrás deixou escapar. De qualquer modo está a procura de si mesmo (TABUCCHI, 1991, p.92-93).

Essa temática da busca do outro está intrinsecamente relacionada à experiência de cisão interna e inquietude existencial vivenciadas pelo sujeito, sendo que o outro existe somente na interioridade do indivíduo, se manifestando através da memória ou dos sonhos deste. A identidade se mostra conectada à alteridade de maneira indissociável: “l’incontro con l’altro o l’assenza dell’altro vengono rappresentati come elementi costitutivi per l’identità” (LAUSTEN, 2005, p.11).¹⁰⁸

Em relação à estrutura da própria narrativa, esta permanece em aberto, já que, a partir da cena ambígua e sugestiva que nos é apresentada ao final do romance, não temos elementos suficientes para afirmar se Roux encontra ou não seu amigo no restaurante do Hotel Oberoi, obtendo, assim, as respostas que procurava. De fato, um enigma se impõe ao fim do romance, o qual se mantém insolúvel e indecifrável. É justamente essa impossibilidade de estabelecer sentido e ideia de inconclusão o que faz com que o mistério se perpetue. No entanto, parece ser essa a intenção do autor. Com efeito, para Antonio Tabucchi, a “verdade” é inalcançável. O que permanece, portanto,

¹⁰⁸ “o encontro com o outro ou a ausência do outro são representados como elementos constitutivos da identidade.” (Tradução nossa).

parece ser a impossibilidade de qualquer revelação em relação a essa busca por si mesmo, o que é traduzido pelo anticlímax conferido por Roux ao desfecho do romance que narra a Christine:

– E depois? – disse Christine –, o que é que acontece?

– Que um de nós dois termina de beber o café, dobra o guardanapo, ajeita a gravata, suponhamos que use gravata, chama o garçom com um sinal, paga a conta, levanta, puxa educadamente a cadeira da senhora que lhe faz companhia e que levanta com ele, e vai embora. Chega, o livro terminou.

Christine olhou para mim desconfiada.

– Parece-me um fim um pouco insípido – disse, colocando a xícara na mesa.

– É, a mim também – disse colocando também a xícara na mesa –, mas não encontro outras soluções (TABUCCHI, 1991, p.96).

Ao longo da narrativa, o percurso do protagonista se torna cada vez mais obscuro e misterioso. No começo do livro, este ainda se preocupa em se localizar através de seu guia *India, a travel survival kit* e um mapa de Bombaim. Porém, à medida que penetra nos mistérios da Índia, estes também penetram nele. Dessa forma, o guia é dispensável e Roux continua seguindo o rastro de Xavier, utilizando apenas as instruções que recebe de alguns dos personagens com os quais se encontra, além da sua própria intuição.

A partir dessas considerações, observamos a ocorrência de uma mudança no protagonista ao longo do romance. Em um primeiro momento, este parece estar simplesmente à procura de um amigo, porém, aos poucos, assume a alteridade como parte de si e se reconhece como sendo outro ao mesmo tempo em que não deixa de ser ele mesmo. Nesse contexto, podemos dizer que a escolha da Índia por Antonio Tabuchi como cenário para a sua narrativa se explica pelo fato desse país, como já evidenciado, ocupar um lugar significativo no imaginário ocidental enquanto representação do Outro, caracterizando-se como o estereótipo da alteridade. Nesse sentido, a Índia é tida para o Ocidente como um lugar do sonho e do devaneio. Por se tratar de um lugar distante, que habita a imaginação, torna-se indistinto e impalpável.

Apesar de a Índia apresentada em *Noturno Indiano* não ser o espaço do exótico, do maravilhoso e do encantado, imagens que, muitas vezes, estão associadas ao imaginário construído em torno daquele país, o escritor italiano se vale dessa atmosfera vaga e fugidia atribuída à Índia para auxiliá-lo, em *Noturno Indiano*, na construção de um espaço labiríntico e enigmático. Como afirma um dos personagens do livro: “Na

Índia, muita gente se perde (...) é um país feito de propósito para isso” (TABUCCHI, 1991, p.20). É nesse sentido que, em *Noturno Indiano*,

a Índia surge como um espaço onde todas as referências – sociais, econômicas, políticas e, sobretudo, culturais e simbólicas – são fugidias. Buscar uma sombra, mover-se nesse espaço indefinido significa, assim, instaurar uma discussão sobre as possibilidades de delineamento de uma identidade (SANTOS, 1996, p.11).

O romance *Noturno Indiano* tem a busca como substância constitutiva da narrativa, sendo ponto central e desencadeador da história narrada. No entanto, para que a busca seja possível, é necessário o deslocamento do sujeito, o que se dá pela viagem através da Índia. Partindo desse ponto de vista, verificamos que, nesse romance, o elemento crucial é a procura, é o processo e não o fim: o que realmente importa é buscar e não encontrar. Assim, o que compõe a matéria de *Noturno Indiano* é o movimento que caracteriza tal processo, é a apreensão do deslocamento empreendido pelo narrador/protagonista em sua incessante busca.

CAPÍTULO II

JOGOS FICCIONAIS E CONSTRUÇÃO DE ESPELHOS EM ANTONIO TABUCCHI

*Viviamo questa vita come se fosse un revés,
per esempio stanotte, tu devi pensare che
sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia,
io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia.*¹⁰⁹

Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*

2.1 A literatura enquanto jogo

Os processos de construção textual têm sido objeto de indagação pela crítica relacionada à modernidade e à pós-modernidade. Dessa forma, é possível retomar um dos aspectos teóricos que associa a ficção ao jogo. Para Davi Arrigucci Jr., “em diversas épocas da história da literatura, sobretudo em momentos de transição ou crise de um determinado código ou sistema técnico-expressivo, se fez patente o jogo literário, através do desmascaramento irônico dos procedimentos de construção da obra” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p.168). Sendo assim, “a literatura procura hoje se desfazer de sua máscara, perguntando por si mesma, buscando a si mesma, apresentando seu próprio jogo como principal espetáculo” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p.168). Isso revela

a tendência da literatura para adquirir uma aguda consciência de si própria (um ver-se fazendo que tornará, muitas vezes, sua realização problemática), para se apresentar enquanto tal, para denunciar suas próprias convenções, explicitar as regras do jogo, indagando acerca de seu próprio ser (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p.168).

¹⁰⁹ “Vivamos esta vida como se fosse um revés, por exemplo esta noite, você deve pensar que sou eu e que está se apertando em seus braços, eu penso que sou você e que estou me apertando em meus braços.” (Tradução nossa).

No posfácio de *Aula*, Leyla Perrone-Moisés ressalta a importância do jogo para a teoria de Barthes. O conceito está ligado ao teatro e ao fingimento, sendo que “o fingimento, a encenação, são os únicos meios de o sujeito se processar na escritura” (PERRONE-MOISÉS, 2002, p.83).¹¹⁰ Ainda em relação a essa mesma concepção, Barthes afirma que a força da literatura

consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los em uma maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas (BARTHES, 2002, p.28-29).

Ao refletir sobre a questão do jogo na obra de Haroldo Maranhão, em sua tese *Fios da Memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*, Sérgio Afonso Alves se reporta aos escritos de Barthes e Arrigucci Jr. Sob essa perspectiva, o autor evidencia que a teoria de Barthes sobre o jogo se estrutura em torno de dois aspectos fundamentais: teimar e deslocar. Em relação ao primeiro elemento, Sérgio Alves aponta que, de acordo com o pensamento do semiólogo francês, o escritor não deve se colocar como “o mantenedor ou o servidor de uma arte, mas se posicionar na encruzilhada de todos os discursos, se manter contra tudo, teimar a força de uma deriva e de uma espera” (ALVES, 2006, p.109). Já o segundo aspecto estruturador da teoria de Barthes a respeito do jogo se refere à ideia de “transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda e mais radicalmente, *abjurar* o que se escreveu (mas não, forçosamente, o que se pensou), quando o poder gregário o utiliza e serviliza” (BARTHES apud ALVES, 2006, p.109). O escritor precisa, portanto, se posicionar criticamente diante de sua própria produção.

Quanto ao estudo de Davi Arrigucci Jr. sobre o jogo na obra de Julio Cortázar, Sérgio Alves salienta que este se dá a partir de um movimento escorpióide, no qual o texto se dobra sobre si mesmo e se enrosca diversas vezes, “tocando em pontos distantes para depois retornar ao local de partida, como se houvera a intenção de criar espaços que não se esgotam em si, mas se necessitasse ir sempre além para abordar um sentido esquecido do signo” (ALVES, 2006, p.110). Ainda com base nas considerações do autor de *O escorpião encalacrado*, Sérgio Alves mostra que o desdobramento do texto sobre si mesmo “é responsável pelos motivos recorrentes que constituirão as vias de

¹¹⁰ Esse texto aparece como posfácio do livro *Aula*, de Roland Barthes.

acesso – os vasos comunicantes – que proporcionarão a abertura para atingir o acesso à ‘outra’ realidade” (ALVES, 2006, p.111).

Em *Noturno Indiano*, o jogo pode ser percebido na própria construção textual, a partir de espelhamentos e inversões de identidades. Um exemplo disso é a intrigante cena final do romance, em que Roux pede a Christine, que o acompanhava em um jantar, que ela imaginasse ser ele um escritor e estar escrevendo um livro. Ao narrar a sua acompanhante a história desse suposto romance, reconta toda sua trajetória pela Índia até aquele ponto da narrativa. Entretanto, ao fazê-lo, se coloca no lugar de Xavier, assumindo a perspectiva do perseguido e não do perseguidor.

O livro, supostamente escrito por Roux, coincide com o romance de Antonio Tabucchi que o leitor tem em mãos, sendo este, no entanto, narrado segundo uma perspectiva invertida. É nesse movimento, em que a narrativa se volta sobre si mesma, que o jogo é instaurado, fazendo com que o personagem Roux e o autor se confundam, pois resta a sugestão de que Antonio Tabucchi seja ele próprio o protagonista de seu romance: “suponhamos que eu esteja escrevendo um livro” (TABUCCHI, 1991, p.89). No entanto, ao inserir seu discurso em uma esfera hipotética, o protagonista deixa em aberto todas as possibilidades apontadas anteriormente em relação à coincidência entre autor e personagem, sendo mesmo impossível sustentar afirmações incondicionais ou verdades absolutas. Dessa forma, o que a narrativa de *Noturno Indiano* faz é prender o leitor em um labirinto do qual este jamais poderá sair sem a certeza da dúvida.

Para tornar a ficção mais complexa, Roux afirma que Xavier é um escritor. Esse dado reforça o argumento de que Roux e Xavier são não apenas a imagem especular um do outro, mas também a possível representação do próprio autor dentro de sua obra. Como será discutido com maior detalhamento mais adiante, essa sugestão também está dada no conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, de Antonio Tabucchi, presente no livro *Os voláteis do beato Angélico*.

No conto mencionado, Antonio Tabucchi (personagem) escreve, em uma de suas cartas a Xavier, que “os escritores são, freqüentemente, pessoas nas quais não podemos confiar até quando afirmam praticar o mais rigoroso realismo. Pelo que me diz respeito, mereço, portanto, a máxima desconfiança” (TABUCCHI, 2003b, p.53). Dessa forma, o leitor é envolvido em uma narrativa na qual real e ficcional se encenam, sendo gerados na trama textual. Diante da complexidade da ficção, o leitor entra nessa dimensão lúdica do universo tabucchiano, se embrenhando por seus labirintos repletos de espelhos e sombras e se mantendo, no entanto, dentro e fora do jogo.

Sob essa perspectiva do jogo, *Noturno Indiano* sugere uma reflexão sobre o próprio ato de narrar. Existe uma leitura possível do romance de Antonio Tabucchi como a busca do escritor pela própria narrativa. O fato de Xavier e Roux serem supostos escritores corrobora a ideia de que existe uma dimensão metalinguística dentro do romance, dedicada à reflexão crítica do próprio fazer literário. Isso se deve ao fato de ocorrer, em *Noturno Indiano*, uma busca da construção da narrativa, a qual se dá de forma simultânea à procura de Roux por Xavier.

O livro de Antonio Tabucchi parece se configurar como a narrativa da busca de uma narrativa, a qual, no entanto, permanece em aberto devido à impossibilidade de se encontrarem soluções para seu desfecho. Esse aspecto pode estar relacionado à convicção de que o sujeito é incapaz de entrar em contato com o real absoluto e com a essência das coisas. Nesse sentido, é impossível ao indivíduo alcançar a *verdade*.

Em *O escorpião encalacrado*, Davi Arrigucci Jr. comenta sobre a busca da narrativa na obra de Julio Cortázar, palavras que poderiam muito bem ser estendidas à obra de Antonio Tabucchi em questão:

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer, acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca da sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p.21).

Em Antonio Tabucchi, a própria construção textual da narrativa aponta para o jogo. A busca incessante de Xavier, empreendida por Roux, em *Noturno Indiano*, comprova isso. Essa pode ser lida como a atitude do escritor que se debruça sobre a própria obra, refletindo sobre a mesma de forma crítica. Essa faceta do lúdico, na obra de Antonio Tabucchi, aponta para uma experiência potencialmente reveladora de outras dimensões do real, que se constrói pelo jogo de ilusões.

2.2 O jogo de espelhos e a construção do duplo em *Noturno Indiano*

A ideia de jogo está constantemente presente na obra de Antonio Tabucchi seja lançando pistas para um roteiro de leituras, seja tentando confundir o leitor com jogos de espelhos e inversões de identidade de seus personagens. A metáfora do espelho, bem

como a da fotografia, é recorrente nos textos do escritor italiano como forma de representação e constituição do duplo.

Fazendo um breve panorama do fenômeno da duplicação na história da literatura, percebemos que o mito do duplo remonta a épocas muito antigas, estando presente em lendas nórdicas e germânicas, alcançando as representações de divindades pré-colombianas. Além disso, a ideia de duplicidade se apresenta, ainda, na concepção de união primitiva, do estado de perfeição representado pelo andrógino, mito presente em *O banquete* de Platão (discurso de Aristófanes). Segundo esse mito, os homens viviam em estado de plenitude até desafiarem os deuses e serem, por isso, castigados com a bipartição e a consequente busca constante pelo duplo, ou seja, a outra metade.

O tema do duplo se consagra com o romantismo a partir do conceito de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter, o qual pode ser interpretado como “segundo eu” ou “aquele que caminha do lado” (RICHTER apud BRAVO, 2000, p.261). O duplo é, pois, uma cópia do “eu”, sua imagem formada na superfície de um espelho: o outro é um reflexo de si mesmo. O encontro com o duplo se traduz em uma experiência subjetiva de encontro consigo mesmo, sendo que, na literatura, esse sentimento ambíguo de subjetividade e duplicidade foi traduzido de maneira exemplar por meio da fórmula “je est en autre” (“eu é um outro”) (RIMBAUD apud BRAVO, 2000, p.261).

No entanto, essa dimensão puramente subjetiva não esteve desde o início associada ao conceito de duplo. Esta está relacionada a uma concepção moderna do problema, a qual se consolidou no século XVII. Da Antiguidade ao século XVI, o mito do duplo se relaciona àquilo que é idêntico e homogêneo, representado, muitas vezes, pela figura do irmão gêmeo. Nesse caso, a literatura explora, frequentemente, o tema da usurpação da identidade do herói por esse seu sócia, o que gera confusão e intriga no interior da narrativa. De todo modo, é importante ressaltar que, nesse momento, apesar da semelhança física verificada entre o herói e seu duplo, ambos possuem identidade própria.¹¹¹

Devido às transformações vivenciadas no século XVII, no que se refere sobretudo à relação do sujeito com o mundo, também a concepção do duplo sofre uma mudança fundamental: o “eu” é cindido, chegando a fragmentar-se infinitamente, como poderá ser verificado no século XX, passando o duplo a representar não mais o

¹¹¹ Cf. BRAVO, 2000, p.263-264.

homogêneo e o idêntico, mas o heterogêneo.¹¹² Tal mudança se deve à rejeição da ideia de que o homem é detentor de uma identidade única, imutável e transparente, fazendo com que, já no século XIX, o dilaceramento do ser chegue a assumir aspectos patológicos. Esse último caso ocorre devido ao choque que se dá no interior do sujeito entre o desejo e uma imagem imposta pela sociedade.

A heterogeneidade do duplo se relaciona, portanto, à fragmentação (ou à multiplicidade) do sujeito moderno. Isso se deve à perda da ilusão, ocorrida com o advento da modernidade, de que o homem constituiria um todo indivisível com a natureza. Esta constatação é um dos acontecimentos mais significativos que levam ao fenômeno de desdobramento do sujeito, o qual vem acompanhado da perda da essência do ser. A crise de identidade pela qual passa o sujeito, esvaziado de sua substância, leva à concepção de que o indivíduo se constitui de uma sobreposição de máscaras: ao se retirar a primeira, sempre haverá outra logo abaixo e, assim por diante, fazendo com que seja frustrada a tentativa de se alcançar um centro ou essência desse indivíduo.

O mito do duplo está intrinsecamente relacionado ao tema da busca pela identidade, que ocorre através do mergulho do sujeito em seu próprio interior. Ao buscar o outro, era a si mesmo que o sujeito procurava. Segundo Nicole Bravo¹¹³, a ambivalência desse projeto está, porém, no fato de o duplo ser, ao mesmo tempo, aquele que permitiria ao sujeito realizar seu objetivo e aquele que representaria um obstáculo em seu caminho. Isso se deve ao fato de que a única possibilidade apresentada ao sujeito de penetrar em si mesmo é ir ao encontro do outro, porém esse outro também pode desviá-lo de seu propósito, fazendo-o se perder em sua própria busca.

Em *Noturno Indiano*, a viagem pode ser vista como forma de encontro e contato com o “outro”. No entanto, a geografia e a cultura indianas, representação da alteridade dentro do romance, e as falsas pistas deixadas por Xavier fazem com que Roux saia do rastro do amigo em diversos momentos durante grande parte da narrativa. Temos a impressão de que algo está sempre tentando desviar o protagonista de seu objetivo, fazendo com que ele se perca no labirinto representado pela Índia. De toda forma, o deslocamento físico do sujeito se faz necessário para que se dê, paralelamente, sua trajetória interior.

Se o desejo de apreender o duplo se mostra, por um lado, como a possibilidade de restituição da própria identidade, sob outra perspectiva, revela a necessidade de

¹¹² Cf. BRAVO, 2000, p.264.

¹¹³ BRAVO, 2000, p.275.

encarar a si mesmo e a seus fantasmas. Mais uma vez, como verificado em *Noturno Indiano*, o par Roux/Xavier constitui dois lados da mesma moeda, ou uma multiplicidade de lados: aquele que se revela ao leitor na figura do protagonista e o outro que permanece como uma sombra ou um espectro que atormenta o primeiro. Nesse sentido, eles são, ao mesmo tempo, semelhantes e opostos, apresentando uma relação contraditória de complementação e antagonismo. O “outro” representa, assim, a imagem do “eu”, invertida por um espelho.

Em se tratando da proximidade verificada entre os personagens, esta é comprovada, inclusive, pela semelhança física entre eles, como sugerido pelo próprio protagonista que, ao descrever os traços de Xavier, parece descrever a si mesmo. Essa cena, apresentada logo no início do livro, já nos fornece os indícios necessários à constatação de que o fenômeno de duplicação se faz presente no romance: “- É um homem alto como eu, magro, de cabelos lisos, tem perto da minha idade (...)” (TABUCCHI, 1991, p.22).

No entanto, o jogo de identidades entre os dois personagens vai além da aparência física de ambos. Observamos que, no decorrer da narrativa, Roux e Xavier vão se mesclando cada vez mais um no outro à medida que o primeiro se embrenha pelos labirintos enigmáticos da Índia. A um certo ponto, Roux e Xavier se fundem um ao outro de tal maneira que passam a possuir o mesmo nome: Rouxinol (cuja abreviação nos fornece o apelido do protagonista, o qual lhe foi atribuído pelo próprio Xavier muitos anos antes do presente da narrativa) e Mr. Nightingale (a tradução de “rouxinol” para o inglês). No entanto, o aspecto mais surpreendente nessa passagem é o fato de Roux deduzir a nova identidade de Xavier partindo de seu próprio nome: “Pensei num nome, Roux, e de repente naquelas palavras de Xavier: tornei-me um pássaro noturno; e então tudo me pareceu tão evidente e até mesmo estúpido. E depois pensei: por que não pensei nisso antes?” (TABUCCHI, 1991, p.80).

Roux parte de si para encontrar a pista fundamental que o levaria ao outro. Consequentemente, é nesse momento que o protagonista parece entrar na pista certa de seu amigo perdido, deixando de perseguir falsos indícios. Esta parece ser mais uma evidência de que Roux e Xavier constituem o par único/duplo, o que estabelece uma relação de tensão entre eles enquanto figuras, ao mesmo tempo, complementares e antagônicas. Com base no conceito tabucchiano de “jogo do reverso”, o qual será discutido mais adiante, Xavier pode ser considerado o outro lado da moeda, a outra face de Roux.

Ao problematizar o conceito de real, em *O real e seu duplo*, Clément Rosset teoriza sobre a questão da duplicação, criticando indiretamente as filosofias que pretendem dar ao real um sentido, interpretando-o. Seguindo esta linha, assinala que a ilusão seria uma forma de recusa do real, sendo que aquela possui um vínculo profundo com a duplicação, com o duplo. Isso ocorre porque

a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece (ROSSET, 2008, p.23).

A recusa do real está na origem do tema do duplo. Segundo Rosset¹¹⁴, a base para esta afirmação está no fato de que a faculdade humana de admitir a realidade é falha, o que acarreta uma *tolerância* mais do que um direito do real de ser percebido. Nossa tolerância em relação ao real pode ser suspensa a qualquer momento, já que esta existe até certo ponto: quando o real não me agrada, eu simplesmente o recuso.

No que se refere à ilusão, Rosset¹¹⁵ salienta que o que nós temos é o deslocamento do objeto indesejável mais do que sua negação. Nesse sentido, a ilusão consiste justamente em dividir um único fato em dois, sendo que o primeiro traz consigo aquilo que é indesejado e desagradável enquanto o segundo apresenta uma ideia muito diferente da situação, pois consiste naquilo que o iludido *quer ver*. Partindo-se desse pressuposto, podemos afirmar que existe uma grande relação entre a ilusão e a duplicação, ou seja, o duplo. Com efeito, o iludido não se caracteriza por ser cego, mas por ver os acontecimentos do mundo duplicados. A pessoa que se encontra sob os efeitos da ilusão enxerga muito bem os fatos, mas os desdobra de tal forma a ponto de criar uma cisão da qual emergem duas ideias divergentes.

De acordo com Rosset, também o oráculo é capaz de provocar uma ilusão similar. Este anuncia o acontecimento antecipadamente para que o sujeito possa se preparar para vivenciá-lo ou até mesmo tentar impedi-lo. No entanto, o curioso é que o fato ocorre exatamente como tinha sido previsto, apesar de, paradoxalmente, não corresponder à expectativa primeira. Para o filósofo francês, “o acontecimento esperado ocorreu, mas percebemos, então, que aquilo que era esperado não era este

¹¹⁴ ROSSET, 2008, p.14.

¹¹⁵ ROSSET, 2008, p.21.

acontecimento aqui, mas um mesmo acontecimento sob uma forma diferente” (ROSSET, 2008, p.45).

Para ilustrar seu raciocínio, Rosset nos dá o exemplo de uma fábula de Esopo, *O rapaz e o leão pintado*. Essa história nos conta que, certa vez, um ancião muito rico, após sonhar que seu filho morreria nas garras de um leão, mandou construir um palácio para abrigar o rapaz longe de qualquer perigo. Para distraí-lo, mandou pintar a figura de vários animais nas paredes, dentre eles um leão. Um dia, muito irritado com o seu destino, o rapaz bateu com a mão na parede na tentativa de arrancar o olho do leão, motivo de seu infortúnio. No entanto, se feriu com um prego, o qual causou uma inflamação que o levou à morte. Assim, como era esperado, o leão foi o motivo da morte do rapaz, porém, a forma *como* os acontecimentos se deram é o que nos causa surpresa. A expectativa frustrada nos faz pensar que a realização do acontecimento eliminou outra versão, essa sim esperada, do mesmo acontecimento: “pensava-se esperar o mesmo, mas na realidade esperávamos o outro” (ROSSET, 2008, p.45). É justamente nesse “outro acontecimento” que reside a estrutura fundamental do duplo: ser o mesmo e o outro simultaneamente. Dessa forma, o acontecimento que era esperado acaba anulado pela realização do acontecimento real.

Porém, no fenômeno da duplicação, quem é o outro e quem é o único? Rosset responde a essa pergunta dizendo que, na verdade, o acontecimento real é o duplo do acontecimento esperado. A consequência disso é que este mundo que para nós é o real não passa de uma duplicata do “verdadeiro” real, o qual sempre dissipa e nos escapa: o acontecimento que realmente ocorreu nada mais é que uma imitação do real.

No entanto, a percepção da duplicação é, por outro lado, enganosa, já que o “eu” e o duplo são a mesma pessoa, sendo que o desdobramento não existe senão dentro do próprio sujeito. Como nos lembra, ainda, o filósofo, um clássico exemplo disso aparece na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles quando o protagonista se desdobra em dois: nele próprio e no outro que ele procura. A essência dessa peça está justamente no fato de o novo rei e o assassino do antigo governante coincidirem na mesma pessoa.

Existe, ainda, uma forma de ilusão que provoca a duplicação do real de maneira tal que o mundo que conhecemos adquire sentido apenas quando em relação a um outro mundo, do qual o primeiro não passa de uma duplicata. Com esse pensamento, assumimos que este mundo ocupa o lugar do duplo e que, assim, o real sempre está em outro lugar.

Como parte dessa discussão, Rosset retoma o conceito hegeliano de “mundo invertido”. Segundo essa teoria, existiriam, na verdade, três mundos: aquele das aparências sensíveis, o primeiro mundo supra-sensível e o segundo mundo supra-sensível. O “mundo invertido” de Hegel seria justamente este terceiro mundo, o qual consiste na inversão do primeiro mundo supra-sensível sobre ele mesmo. Este movimento de reversão faz com que o “mundo invertido” se constitua como o duplo do único sem deixar de ser o próprio único, ou seja, o mundo sensível. Assim, partindo deste mundo, que não passa de simples aparências sensíveis e “mera crosta do real”, após o movimento de reversão do primeiro mundo supra-sensível (mundo inteligível), nos encontramos na essência das coisas. Isso significa que o primeiro mundo supra-sensível deixa de ser uma simples réplica do fenômeno para se tornar o próprio fenômeno.

Em outras palavras, este mundo-aqui é o outro de um outro mundo que é justamente o mesmo que este mundo-aqui: porque este itinerário misterioso, durante o qual o fenômeno se mediatiza a si mesmo em si mesmo para se tornar manifestação da essência, não é outro senão o caminho que conduz de A até A passando por A. Esta estranha coincidência deste mundo e do outro mundo (que exprime apenas a coincidência do único e de seu duplo) não escapa a Hegel, que nela vê a última palavra do mistério filosófico, isto é, do mistério que faz com que as coisas sejam justamente o que são, e não outras (ROSSET, 2008, p.72).

Para Hegel, a invisibilidade desse outro mundo é explicada pela equivalência entre a aparência e o real por ela ocultado, já que este “mundo-aqui”, enquanto duplicação desse outro mundo nos impede de vê-lo, o torna invisível diante de nós. Dessa forma, segundo Hegel, o real é garantido por outro real, já que aquele não dá conta de si mesmo, precisando buscar o sentido em outro lugar. É justamente essa a causa do fenômeno de duplicação, que nada mais é do que o desdobramento do acontecimento em sua manifestação imediata e seu sentido. Isso nos leva à conclusão de que o sentido é sempre fornecido pelo outro, nunca por ele mesmo.

Porém, trazendo a discussão para o nível do humano, esta se torna ainda mais complexa. Cada indivíduo, como todas as coisas no mundo, é singular, o que lhe confere seu valor e sua finitude. Como argumenta Rosset, cada objeto ou sujeito do mundo é único e, por isso mesmo, insubstituível. Nesse ponto, temos uma forma particular do fenômeno de duplicação: este não trata mais do desdobramento de um objeto ou acontecimento do mundo, mas do próprio sujeito, ou seja, do “eu”.

No início do século XX, Otto Rank¹¹⁶ já apontava duas possíveis explicações para o fenômeno da duplicação. A primeira hipótese se baseia em uma interpretação psicanalítica, estando esta relacionada ao mito de Narciso. Segundo essa teoria, os personagens que experimentam o fenômeno do desdobramento sofrem de uma incapacidade de amar, pois sua disposição amorosa é projetada sobre o próprio “eu”. O duplo, que atormenta o sujeito, é criado, portanto, por uma projeção da subjetividade do personagem devido a esse conflito de ordem íntima. Já a segunda tese de Rank, como será retomado mais adiante, aponta para o medo da morte e o desejo de se alcançar a imortalidade. Possuindo um duplo imortal, o sujeito garantiria vida eterna. Como ressalta Clément Rosset¹¹⁷, esse sentimento intrínseco ao sujeito vai além do medo da morte iminente, estando mais diretamente relacionado ao medo de sua não-realidade, de sua não-existência.

Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, ideia pela qual o eu se protege da destruição completa, o que não impede que o duplo seja percebido como um “assustador mensageiro da morte”, do que resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça (BRAVO, 2000, p.263).

A relação do “eu” com o duplo baseia-se em sentimentos contraditórios de identificação e oposição, de atração e aversão. Em *Noturno Indiano*, o protagonista Roux, ao mesmo tempo em que busca o outro, não deseja encontrá-lo. Isso se torna evidente ao final do livro em meio ao diálogo entre Roux e Christine:

– Enfim, o homem que o procurava conseguiu encontrá-lo – disse Christine.
 – Não exatamente – eu disse –, não é assim. Procurou-me tanto, e agora que me encontrou não tem mais vontade de me encontrar, desculpe-me o jogo de palavras, mas é assim mesmo. E eu também não tenho vontade de ser encontrado. Ambos pensamos exatamente a mesma coisa, limitamo-nos a olhar (TABUCCHI, 1991, p.95-96).

No conto epistolar “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, de Antonio Tabucchi, o membro da sociedade teosófica, com quem o escritor/personagem troca algumas cartas, adverte que *Noturno Indiano* é um livro que trata do tema da morte:

¹¹⁶ RANK apud BRAVO, 2000, p.262-263.

¹¹⁷ ROSSET, 2008, p.88.

Não tenho nenhuma dúvida que *Noturno Indiano* fala da aparência, e isso quer dizer da morte. É um livro inteiro sobre a morte. Sobretudo as partes que fala da fotografia e da imagem, da impossibilidade de se encontrar o que já passou: o tempo, as pessoas, a própria imagem, a História (TABUCCHI, 2003b, p.49).

O trecho acima nos adverte sobre a presença da temática da morte no romance de Antonio Tabucchi. Conforme o teósofo de Madras, na citação acima, o autor de *Noturno Indiano* aproxima, em seu texto, fotografia e morte. Nesse sentido, a imagem representada sobre o papel sinaliza para um tempo passado, o qual foi congelado pelo ato do fotógrafo, e que jamais poderá ser apreendido ou retomado. A esse respeito, de acordo com Susan Sontag, “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p.26).

Além disso, o ato de se deixar fotografar faz com que o sujeito fotografado passe por uma espécie de reificação, fazendo este a passagem para um estado de imobilidade, o qual equivale à experiência de morte: o sujeito torna-se uma imagem, uma representação do próprio ser. Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes reflete sobre essa dimensão que perpassa o ato fotográfico, concluindo que,

imaginariamente, a Fotografia (...) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 1984, p.27).

Em *Noturno Indiano*, a presença da fotografia relacionada à morte se associa à discussão sobre o real e a aparência do mundo. O medo da não-existência ou do esvaziamento do ser (pela perda de sua substância) está relacionado ao conflito do protagonista em busca de sua identidade. Associada a essa discussão, no romance de Antonio Tabucchi, encontramos a referência ao corpo humano como uma mala – a qual corresponde à aparência das coisas – que carrega a verdadeira essência do ser humano. Podemos verificar esse aspecto no trecho que se segue:

– O que fazemos dentro destes corpos – disse o senhor que se preparava para deitar na cama perto da minha.
Sua voz não tinha um tom interrogativo, talvez não fosse uma pergunta, era apenas, a seu modo, uma constatação; de qualquer forma seria uma pergunta a que eu não poderia responder. (...)
– Talvez viajemos dentro deles – eu disse. (...)

- Como disse? – ele falou.
- Referia-me aos corpos – eu disse –, talvez sejam como malas, nos transportamos a nós mesmos (TABUCCHI, 1991, p.36).

O corpo não passa de uma habitação temporária, já que aquilo que importa é a capacidade de habitar o ser. O problema que se coloca ao assumirmos essa concepção está relacionado a duas visões distintas em relação ao corpo humano. De acordo com a primeira, o corpo é apenas a aparência que oculta a realidade do ser. Essa visão se opõe a certa concepção presente na cultura ocidental, a qual confere ao corpo humano uma posição privilegiada, no sentido de que nos identificamos e tomamos consciência de “ser um corpo”.

Também o sexto capítulo de *Noturno Indiano* se inicia com uma reflexão sobre o real e o aparente, a luz e a sombra. O teósofo de Madras cita um trecho de *Les travailleurs de la mer*, de Victor Hugo: “Le corps humain pourrait bien n’être qu’une apparence (...). Il cache notre réalité, il s’épaissit sur notre lumière ou sur notre ombre” (HUGO apud TABUCCHI, 1991, p.47).¹¹⁸ De acordo com esse pensamento, a luz ou a sombra de nossa realidade estaria escondida sob o nosso corpo.

Em *Noturno Indiano*, quando Roux fazia uma viagem noturna a caminho de Goa, se encontra, em uma das paradas do ônibus, com um menino que carregava no colo o irmão que tinha uma deformidade. Este era um “*arhant*” (profeta jainista), ou seja, uma pessoa que pode adivinhar tanto o passado quanto o futuro. O protagonista pede a ele que leia o seu “*karma*” (“destino”).

Naquele momento, é feita uma reflexão sobre a condição humana pelo menino que trazia o irmão no colo. Dirigindo-se a Roux, diz que aquilo que importa é o “*atma*” (“alma individual”) e não o “*maya*” (“aparência”). O irmão/adivinho, no entanto, não consegue ler o “*karma*” do protagonista, pois Roux era só “*maya*”, já que seu “*atma*” estava em outro lugar, como em estado de suspensão – representado pela metáfora do barco, conforme o trecho:

- Desculpe – ele disse –, meu irmão diz que não é possível, você é um outro.
- Ah, sim – eu disse –, quem sou? (...)
- Isso não importa – relatou-me o garoto – é só *maya*.
- E o que é *maya*?
- É a aparência do mundo – respondeu o garoto –, mas é só ilusão, o que conta é o *atma*. (...)

¹¹⁸ “O corpo humano poderia muito bem não passar de uma aparência (...). Ele esconde nossa realidade, se torna compacto sobre nossa luz ou sobre nossa sombra.” (Tradução nossa).

- E o *atma* o que é?
- O garoto sorriu da minha ignorância.
- *The soul* – disse –, a alma individual.
- E então se sou um outro, gostaria de saber onde está o meu *atma*, onde se encontra agora. (...) pergunte-lhe quem sou agora (...).
- Diz que você está num barco – sussurrou-me por sua vez o garoto. (...)
- Num barco? – eu disse. – Pergunte-lhe onde, rápido, em que barco.
- O garoto encostou o ouvido na boca sussurrante do irmão.
- Vê muitas luzes. Mais não vê, é inútil insistir (TABUCCHI, 1991, p.60-63).

Nessa passagem, é constatado que a essência do protagonista está ausente, já que seu “*atma*” está em outro lugar – em um barco à deriva, como sugere o adivinho. O que temos, portanto, é o desdobramento do sujeito, em que Xavier aparece como um espectro que persegue Roux, ou vice-versa: “‘Eu’ é ‘um outro’; a ‘verdadeira vida’ está ‘ausente’” (RIMBAUD apud ROSSET, 2008, p.89).

Segundo Rosset¹¹⁹, o problema do duplo está relacionado, pois, à dúvida quanto à existência do sujeito. Surge, assim, a questão fundamental que perturba o protagonista de *Noturno Indiano*: quem eu sou? De acordo com Rosset, conseguimos perceber a unicidade dos objetos do mundo, pois somos capazes de enxergá-los e manipulá-los. Já em relação ao “eu”, isto se torna impossível devido ao fato de que ao indivíduo não é permitido que se veja como “realmente” é. Mesmo se olhando em um espelho, o sujeito terá apenas uma imagem invertida de si, um mero reflexo, um “outro”, apesar de ser o espelho uma das melhores possibilidades que temos de tentar nos apreender. Segundo o autor de *O real e seu duplo*:

É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato. A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano (ROSSET, 2008, p.90-91).

Em *Noturno Indiano*, Roux, em meio a sua busca, acaba por refazer a trajetória de Xavier, que parece estar sempre um passo à frente, como alguém que foge, não querendo ser encontrado. Como foi mostrado anteriormente, no momento em que Roux descobre ou, antes mesmo, intui que Xavier estava usando um nome falso, é criado um jogo de identidades entre Roux (abreviação de Rouxinol) e Xavier (ou Mr. Nightingale).

¹¹⁹ ROSSET, 2008, p.90.

No entanto, esse jogo atinge o seu ápice ao final do romance quando acontece uma inversão de papéis. Roux vê a imagem de Xavier refletida como se fosse sua própria imagem. Isso ocorre quando o protagonista descreve a Christine um casal que ocupava uma mesa diante daquela em que estavam. Ao leitor parece que Roux está finalmente frente a frente com Xavier e, ao mesmo tempo, resta a impressão de que, na verdade, se trata de nada mais que um espelho onde estão refletidas as imagens do protagonista e de Christine. Resta-nos a ambiguidade construída na cena:

(...) Eu estou à mesa como uma bela mulher, uma moça como você, com um tipo de estrangeira, estamos numa mesa do lado oposto ao que nos encontramos agora, (...) estamos conversando amavelmente, a mulher ri de vez em quando, vê-se pelas suas costas, exatamente como você. A certa altura...
 Calei-me e olhei para a varanda, fazendo meu olhar percorrer as pessoas que jantavam nas outras mesas. (...)
 – A certa altura? – perguntou. – O que acontece a certa altura?
 – A certa altura eu o vejo. Está numa mesa do fundo, do outro lado da varanda. Está na mesma posição que eu, estamos cara a cara. Ele também está com uma mulher, mas de costas para mim e eu não posso saber quem é. Talvez a conheça ou pense conhecê-la, me lembra uma pessoa, até mesmo duas pessoas, podia ser tanto uma como a outra (TABUCCHI, 1991, p.95).

Devemos, ainda, salientar que Christine desempenha um importante papel na construção do “espelho” descrito. Não só Roux e Xavier são a imagem especular um do outro, como também Christine participa do jogo de identidades, se configurando como o reflexo de Magda e Isabel – as duas mulheres do passado de Roux e Xavier. É justamente a elas que o protagonista se refere quando diz a Christine que a mulher sentada na mesa diante deles poderia ser duas mulheres, “tanto uma como a outra”. O que temos na cena transcrita anteriormente é, portanto, um duplo espelhamento, já que Christine reflete duas imagens ao mesmo tempo, ou melhor, uma imagem duplicada. Isso ocorre porque Magda e Isabel já são o desdobramento uma da outra, sendo Christine a peça fundamental que supre a ausência de ambas, garantindo a formação do espelho ao projetar, ao mesmo tempo, a imagem das duas mulheres.

A referência a Isabel e Magda aparece muito antes no livro, no terceiro capítulo, quando Roux recorda cenas de seu passado junto às duas mulheres e Xavier. Porém, o fato de elas serem a imagem uma da outra fica mais claro quando Roux, ao escrever uma carta para Isabel, percebe que, na verdade, esta deveria ser endereçada a Magda. Dessa forma, ambas as mulheres se confundem, já que, à maneira de Roux e Xavier, constituem o par único/duplo.

Esse jogo de identidades, obtido através da construção de espelhos, está relacionado à teoria tabucchiana de “jogo do reverso”. Xavier é o inverso de Roux, uma das faces do real que permanece na sombra e que podemos vislumbrar apenas pelo movimento de reversão. Parece que é isso o que ocorre na cena final do romance, quando se dá o jogo de espelhos entre Roux e Xavier, causando a inversão de identidades, como foi evidenciado. Porém, é preciso estar atento ao fato de que o espelho é também enganador, nos fornecendo apenas um reflexo, uma imagem da qual devemos desconfiar, já que esta pode se tratar de apenas uma ilusão causada por possíveis distorções. De qualquer forma, a enigmática cena final de *Noturno Indiano* não nos fornece uma solução definitiva para o mistério que perpassa toda a narrativa, permanecendo esta em aberto.

O jogo de espelhos que ocorre na cena final do romance não se limita à duplicação e inversão de identidade dos personagens, estendendo-se à própria narrativa. Roux, ao recontar toda a trama de *Noturno Indiano* a Christine, o faz de forma invertida, como se a narrativa fosse refletida por um espelho:

- A substância é que nesse livro eu sou alguém que se perdeu na Índia – repeti –, digamos assim. Há um outro que está me procurando, mas eu não tenho nenhuma intenção de me deixar encontrar. Eu o vi chegar, segui-o dia após dia, poderia dizer. Conheço suas preferências e seus sofrimentos, seus impulsos e suas desconfianças, suas generosidades e seus medos. Tenho-o praticamente sob controle. Ele, ao contrário, não sabe nada de mim. Tem algumas vagas pistas: uma carta, testemunhos confusos ou reticentes, um bilhetinho muito genérico: sinais, pedaços que tenta laboriosamente encaixar (TABUCCHI, 1991, p.92).

Ao retomar esses “pedaços” e “sinais”, dispersos pelo livro, Roux refaz sua trajetória através da linguagem, o que causa a duplicação e o espelhamento da narrativa. Trata-se de um livro inserido dentro de outro, como se um fosse o reflexo do outro. Este aspecto permite uma reflexão sobre a *mise en abyme*.

Em *Le récit spéculaire*, a *mise en abyme* é relacionada a uma ideia bifurcada que se faz eco dela mesma¹²⁰. Consiste em um texto inserido na narrativa, o qual dialoga com a obra que o contém, tornando-se um espelho que reflete, de várias formas, a narrativa principal. É nesse sentido que o espelho é construído na cena final de *Noturno Indiano*. Ao narrar a Christine a própria trajetória, a qual coincide com a história do livro que o leitor tem em mãos, Roux torna-se o instrumento desencadeador que permite à narrativa debruçar sobre si mesma.

¹²⁰ Cf. RICARDOU apud DÄLLENBACH, 1977, p.16.

Sob o ponto de vista teórico, a *mise en abyme* consiste, justamente, na inserção de uma micro-história no texto principal, sendo que aquela se caracteriza por ser um resumo deste.¹²¹ De acordo com Dällenbach, a *mise en abyme* do enunciado¹²², que é aquela que parece ocorrer em *Noturno Indiano*, pode ser definida como “*une citation de contenu ou un résumé intertextuels*” (DÄLLENBACH, 1977, p.76).¹²³ Nesse sentido, pode-se dizer que

en tant qu’elle condense ou cite la matière d’un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé – et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu’elle est partie intégrante de la fiction qu’elle résume, elle se fait en elle l’instrument d’un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne (DÄLLENBACH, 1977, p.76).¹²⁴

No entanto, a narrativa que se insere no texto principal não se resume à mera reprodução de fragmentos deste, mas sim evoca o texto que a contém de forma a revelar, ainda que parcialmente, o que nele está ausente, ou seja, as outras faces do real. Podemos dizer que a *mise en abyme* representa a tomada de consciência da narrativa sobre si mesma, expondo sua própria estrutura.¹²⁵

Como evidenciado no início deste capítulo, no romance de Antonio Tabucchi, algo surpreendente acontece: a narrativa que se insere na trama principal reflete esta última de forma invertida, já que o narrador se desloca do plano do perseguidor para o plano do perseguido. Esse movimento permite que, pelo “jogo do reverso”, seja possível ao leitor vislumbrar a narrativa sob a perspectiva de Xavier. Tal artifício é comum na obra do escritor italiano, pois consiste em uma forma de se ter acesso a uma outra face da realidade, a qual permanece na sombra. Dessa forma, no momento em que nos é permitido entrar em contato com a história sob o ponto de vista de Xavier a respeito dos fatos narrados no romance, verificamos que se dá uma “dobra” do real sobre si mesmo, nos permitindo vislumbrar uma outra face da realidade.

¹²¹ Cf. RICARDOU, 1967, p.189.

¹²² Em *Le récit spéculaire* (1977), Lucien Dällenbach distingue três formas de *mise en abyme*: do enunciado, da enunciação e do código.

¹²³ “uma citação do conteúdo ou um resumo intertextual.” (Tradução nossa/grifo do autor).

¹²⁴ “como ela condensa ou cita a matéria de uma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a um outro enunciado – e, portanto, um traço do código metalinguístico; como ela é parte integrante da ficção que ela resume, ela se faz um instrumento de retorno e dá lugar, conseqüentemente, a uma repetição interna.” (Tradução nossa).

¹²⁵ Cf. RICARDOU, 1967, p.182-183.

2.2.1 As várias faces do real: sonho, alucinação e insônia em *Noturno Indiano*

Noturno Indiano é um romance construído em torno de mistérios e enigmas, os quais são proporcionados pela atmosfera vaga e imprecisa que paira sobre o livro. O simples fato de a narrativa se passar em um país distante como a Índia, a qual povoa o imaginário ocidental como o espaço do devaneio e do sonho, cria condições para que isso seja possível. Assim, Antonio Tabucchi conduz o leitor por esse labirinto estonteante, no qual este, muitas vezes, não consegue mais distinguir o que, para o protagonista, é real ou ilusão.

Como apontado neste capítulo, o desdobramento labiríntico, presente na obra do escritor italiano, se dá, ao final do romance, em forma de *mise en abyme*. Em *O Escorpião Encalacrado*, Davi Arrigucci Junior tece um comentário interessante sobre o fenômeno, caracterizando-o pelo encadeamento de sucessivas narrativas, em que uma ficção remete a outra e assim por diante. Segundo o autor, essa cadeia de aparências então formada acaba por “prender” o que se entende por realidade. A partir desse raciocínio, Arrigucci Junior nos fornece uma intrigante conclusão a respeito da obra de Jorge Luís Borges, a qual nos remete ao constante jogo entre realidade e ficção, o qual está fortemente presente também na obra de Antonio Tabucchi:

uma narrativa como essa tem por alvo explícito a dissolução da oposição entre o real e o irreal: assim como se sugere que a ficção possa ser realidade, também se insinua que a realidade possa ser ficção. Conforme a visão idealista, tão cara a Borges, essa cadeia de irrealidades confirmaria o caráter “alucinatorio” do mundo (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p.186-187).

O jogo estabelecido entre real e ficcional instaura a ambiguidade no interior da obra literária, sendo que, a partir desse movimento, “não só se desmascara o efeito realista da ficção, mas também se impregna a realidade de imaginação, diluindo fronteiras” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p.187). É nesse sentido que o mundo acaba por ser incluído no “círculo ilusório do jogo literário, tomado como campo de provas de uma ilusão maior: a da nossa própria existência” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p.189). Esse é um dos motivos que levam à recorrência do sonho e da alucinação nas obras de Antonio Tabucchi na medida em que o real não passa de ilusão.

Essas armadilhas preparadas pelo escritor italiano estão, mais uma vez, relacionadas à teoria do “jogo do reverso”. O mundo presente nas obras de Antonio Tabucchi é o espaço em que real e ficcional se encenam, por meio de um jogo

constante, pois “raccontare significa estrarre l’esistente dal non-esistente, suggerire alla realtà ciò che essa deve fare” (TABUCCHI, 2003a, p.71).¹²⁶ Segundo o escritor italiano, narrar consiste em buscar o real na imaginação, já que, a qualquer momento, aquilo que é produto da invenção do escritor pode se materializar, tornando-se realidade. A partir dessas reflexões, constatamos que há um questionamento permanente na obra de Antonio Tabucchi no que se refere à questão dos limites entre o real e o ficcional, o verdadeiro e o falso, o autêntico e o artificial.

Em *Noturno Indiano*, durante sua viagem, Roux encontra-se com um carteiro da Filadélfia na praia de Calangute. Este lhe conta um episódio surpreendente. Na Filadélfia, ao entregar uma correspondência, vê a imagem de uma praia pintada sobre o muro de um beco escuro. Apesar de não se tratar de uma praia real, sendo apenas uma representação, esta aparece, contraditoriamente, como mais verdadeira que as ruas frias e nada convidativas por onde o carteiro passava diariamente. O trecho que se segue ilustra este aspecto:

E naquele dia fazia um frio do cão, estava tudo cheio de neve suja. Assim, me aproximei bem devagar, atraído por aquele mar, com vontade de mergulhar nele, mesmo fazendo frio, porque aquele azul era um convite, as ondas cintilavam, o sol as iluminava. (...) Eu estava a dois palmos daquele mar no muro, com minha bolsa a tiracolo, no fundo do beco o vento fazia redemoinhos e por baixo da areia dourada rodopiavam papéis, folhas secas, um saquinho de plástico. Praia suja, a de Filadélfia (TABUCCHI, 1991, p.75).

A rua suja e a pintura da praia paradisíaca representada no muro se mesclam, não sendo possível estabelecer o limite entre elas. Dessa forma, a representação (da praia) é tomada como se fosse uma paisagem real. Podemos dizer, portanto, que a imagem sobre o muro ocupa um lugar privilegiado de interseção entre dois mundos, o qual permite ao carteiro da Filadélfia entrar em contato com essa outra realidade, contrária àquela que conhecia. Tal experiência se deve ao desdobramento de uma das faces do real, a partir do “jogo do reverso”.

Baseando-nos em Anna Dolfi, podemos observar que “le virtualità del possibile hanno nella vita un valore analogo a quello dell’‘onesto’ viaggio proposto per la letteratura; in ambedue i casi una leggera correzione del vero, un irreale che avrebbe

¹²⁶ “contar significa extrair do existente o não-existente, sugerir à realidade o que essa deve fazer.” (Tradução nossa).

potuto esistere” (DOLFI, 2006, p.15-16).¹²⁷ A partir das palavras de Anna Dolfi, podemos estabelecer um paralelo entre a literatura e um real possível. Isso aproxima o real do ficcional, colocando-os como as duas faces de uma mesma medalha. A proposta da literatura seria, portanto, proporcionar ao leitor uma viagem por esses outros mundos, em que o real e a ficção se mesclam. No exemplo da pintura da praia sobre o muro, o mundo ficcional se apresenta como uma alternativa para o real, se assumindo como seu duplo. O desdobramento do real nos permite vislumbrar esse outro mundo, o qual apresenta pontos de contato com o primeiro, ambos se conectando de forma intrínseca.

No que diz respeito, ainda, ao questionamento entre o real e o ficcional, ressaltamos que a fotografia pode ficcionalizar o real, pois aquela destitui o mundo experimentado pelos sentidos, conforme observamos no fragmento:

O “Bairro das Gaiolas” era muito pior do que eu imaginara. Conhecia-o por certas fotos de um fotógrafo célebre e pensei estar preparado para a miséria humana, mas as fotografias encerram o visível num retângulo. O visível sem moldura é sempre outra coisa. E depois aquele visível tinha um cheiro muito forte. Ou melhor, muitos cheiros (TABUCCHI, 1991, p.13).

A respeito da fotografia e de sua capacidade de simular o real, Beth Brait, ao fazer algumas observações sobre os retratos três por quatro, aponta que mesmo esse tipo de fotografia, o qual tem a intenção de ser a representação mais objetiva possível de uma pessoa, não pode ser tomado pela pessoa retratada. A autora nos lembra que a “semelhança [da fotografia] com o real reside no registro de uma imagem, flagrada num dado momento, sob um determinado ângulo e sob determinadas condições de luz. Esse produto diz muito pouco, ou quase nada, da complexidade do ser humano retratado” (BRAIT, 1990, p.13). Dessa forma, devemos estar atentos para o fato de que a fotografia é uma forma de representação da realidade, não sendo a realidade em si. Além disso, outro aspecto a ser considerado em relação à fotografia é sua capacidade de criar a ilusão de real pela manipulação dos recursos de que dispõe. Conforme Susan Sontag:

as fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem,

¹²⁷ “as virtualidades do possível têm na vida um valor análogo àquele da “honesta” viagem proposta pela literatura. Em ambos os casos, uma ligeira correção da verdade, um irreal que poderia existir.” (Tradução nossa).

afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas (SONTAG, 2004, p.15).

Uma fotografia resulta da combinação de vários elementos que podem ser manipulados, como enquadramento, ângulo e luminosidade. É, ainda, produto de um ponto de vista particular, aquele do fotógrafo. Esses aspectos fazem com que as fotos sejam “indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo” (SONTAG, 2004, p.105). Nesse sentido, é impossível que haja duas fotografias idênticas de um mesmo objeto, pois os fatores dos quais depende a fotografia não são fixos, mas mutáveis e cambiantes. A partir de tais considerações, percebemos que:

ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos (SONTAG, 2004, p.17).

Ao nos depararmos com uma fotografia, devemos estar atentos para o fato de que esta pode nos iludir, fazendo com que acreditemos, por exemplo, que um objeto seja maior ou menor do que realmente é. Também podemos ser induzidos a tomar um dado objeto fotografado por outro completamente diferente. É o que pode ser observado a partir de dois exemplos de Susan Sontag¹²⁸. Como explica a autora, existe uma foto, tirada por Weston, em que, devido a condições específicas de ângulo e enquadramento, uma folha de repolho é confundida com um pano pregueado. Outro exemplo similar é a famosa fotografia de Harold Edgeton em que um respingo de leite parece tratar-se da imagem de uma coroa. Nos casos exemplificados, experimentamos a surpresa causada pela revelação de que o objeto fotografado não é aquilo que aparenta ser, sendo este justamente o elemento capaz de conferir à fotografia seu valor.

A discussão sobre a capacidade de a fotografia criar uma ilusão de realidade é retomada na cena final de *Noturno Indiano* quando Christine descreve a Roux um livro de fotografias que tinha publicado. Durante seu diálogo com Roux, Christine discorre a respeito de duas fotos presentes nesse livro. A primeira é a ampliação da fotografia de um homem, cuja expressão do rosto dava a impressão de ter este acabado de fazer um grande esforço, como se estivesse passando pela linha de chegada de uma corrida. Por

¹²⁸ Cf. SONTAG, 2004, p.109.

se tratar da ampliação de uma parte da cena, o rosto do homem e seus braços erguidos tomavam todo o espaço da fotografia. Porém, a foto que vinha logo em seguida, no livro de Christine, mostrava a cena por inteiro, sendo surpreendente o fato de se tratar, na realidade, de um homem no instante da sua morte, vítima de um policial. Sob a foto ampliada, havia uma legenda que dizia: “*Méfiez-vous des morceaux choisis*” (TABUCCHI, 1991, p.91).¹²⁹ A mensagem nos diz que é preciso desconfiar dos fragmentos de realidade que nos são oferecidos, pois estes podem nos levar a falsas conclusões.

Segundo Pia Lausten¹³⁰, a fotografia em Antonio Tabucchi pode ser vista como metáfora da duplicação e da pluralidade da identidade, bem como ser compreendida como crítica ao conceito tradicional de verdade, já que jamais se mostra como fonte segura e confiável, deixando sempre algo em aberto, como uma dúvida que não pode ser sanada. A autora salienta que “la fotografia può falsificare la realtà che rappresenta, esattamente come la memoria, o può metterla in dubbio, soprattutto se si strappa un frammento dalla sua unità (...). Tutto dipende dal punto di vista, che sarà sempre soggettivo e relativo” (LAUSTEN, 2005, p.70).¹³¹

No caso das duas fotografias de Christine, devemos atentar para o fato de que a foto ampliada ocultou uma parte da cena, fazendo com que tivéssemos uma certa impressão a respeito do evento fotografado. Concluímos, assim, que o homem vencia uma corrida. No entanto, quando vemos a foto por inteiro, logo em seguida, percebemos que a realidade nela representada não era de fato aquela que nossos olhos tinham julgado diante da fotografia ampliada.

No entanto, a revelação fornecida pela segunda fotografia de que, na verdade, o homem estava morrendo devido ao disparo de um policial não pode tampouco ser tomada como a mais pura expressão do real. Grande parte da cena ainda permanece oculta ao olhar do espectador, já que este tem acesso apenas àquela parcela dos acontecimentos retratados na segunda fotografia de Christine. Da mesma forma como somos surpreendidos ao percebermos que a nossa primeira interpretação para a cena (retratada pela fotografia ampliada) não correspondia ao evento real, poderíamos muito bem ser tomados por um segundo assombro ao constatarmos (diante de uma terceira

¹²⁹ “Tenha cuidado com os fragmentos selecionados.” (Tradução nossa).

¹³⁰ LAUSTEN, 2005, p.70.

¹³¹ “a fotografia pode falsificar a realidade que representa, exatamente como a memória, ou pode colocá-la em dúvida, sobretudo se se extrai um fragmento da sua unidade (...). Tudo depende do ponto de vista, que será sempre subjetivo e relativo.” (Tradução nossa).

fotografia) que o disparo partiu, na verdade, de outro policial ou que outro evento teria sido a causa da morte daquele homem.

O romance de Antonio Tabucchi constrói-se em torno da reunião de fragmentos que correspondem aos doze capítulos de que é composta a narrativa. Conforme Roux diz a Christine, “é um pedaço aqui e outro lá, não tem sequer uma história de verdade, são apenas fragmentos de uma história” (TABUCCHI, 1991, p.90). Por essa citação, cada capítulo pode ser considerado uma cena recortada de algum ponto da trajetória de Roux em busca do amigo perdido. A mudança de um capítulo ao outro, correspondendo ao deslocamento no espaço, ocorre sem grandes explicações, como se fossem fotografias de viagem.

Ao recontar sua trajetória na cena final do romance, o protagonista confessa a Christine que vários detalhes importantes à compreensão da narrativa estão “fora da moldura do livro”, levando a personagem feminina ao questionamento sobre o “dentro” e o “fora” da moldura: “– Ufa – disse Christine –, mas nesse livro tudo está fora da moldura? É capaz de me dizer o que é que está dentro da moldura?” (TABUCCHI, 1991, p.93).

O diálogo entre os personagens remete à representação do real, ao fragmento e à fotografia. *Noturno Indiano* recusa a ideia de totalidade, de unicidade, reiterando a ilusão do real. No decorrer da narrativa, Antonio Tabucchi ora ilumina ora esconde o “fora” e o “dentro” da moldura de seu romance. Sob a perspectiva adotada no texto, não é explicitado o motivo da viagem de Xavier à Índia e, ainda, não são fornecidos indícios a respeito da relação dos dois personagens com Magda e Isabel. As duas mulheres nos são apresentadas durante um sonho do protagonista, que parece remeter a um passado distante. Desse modo, resta a dúvida quanto ao papel desempenhado por estas personagens femininas e a relação destas com o desaparecimento de Xavier, razão da viagem de Roux. De toda maneira, ambas parecem representar um eco do passado que volta para assombrar ou atordoar o protagonista.

No exemplo do trabalho de Christine, a foto ampliada nos levou à reflexão sobre a questão do enquadramento. Fazendo uma analogia entre a fotografia de Christine e *Noturno Indiano*, podemos dizer que também o romance de Antonio Tabucchi está relacionado a questões semelhantes. A narrativa de *Noturno Indiano* se configura como apenas uma parte da trajetória de Roux, já que vários elementos importantes à compreensão da história estão “fora da moldura” do livro. Da mesma forma que a segunda foto descrita por Christine ampliou o campo de visão do espectador ao revelar

parte da cena ocultada pela primeira fotografia (versão ampliada), também seria necessário que alargássemos nosso campo de visão sobre a narrativa para que nos fosse possível apreender, ao menos em parte, outras dimensões do romance que permanecem na sombra, ou seja, “fora da moldura”. Nesse sentido, existe uma relação entre a narrativa de *Noturno Indiano* e a fotografia ampliada por Christine. Ambas, devido a uma questão de enquadramento, ocultam parte do real.

Todos esses elementos, incluindo o diálogo entre Roux e Christine, estão relacionados à questão da iluminação e da penumbra, do mistério e do caráter noturno do romance de Antonio Tabucchi. Este último aspecto está associado ao tema essencial da insônia, enunciado já na nota inicial do livro – “Este livro, além de uma insônia, é uma viagem” (TABUCCHI, 1991, p.7) –, bem como em sua epígrafe, retirada de um pensamento de Maurice Blanchot: “As pessoas que dormem mal parecem ser mais ou menos culpadas. O que fazem? Tornam a noite presente” (BLANCHOT apud TABUCCHI, 1991, p.5). O romance de Antonio Tabucchi se constrói, portanto, em torno da imagem desse sujeito no qual a noite penetra com seus mistérios, fazendo com que sua existência passe a ser uma insônia sem fim.

A atmosfera criada pelo escritor italiano em seu livro é, portanto, de incerteza, sendo marcada pela impossibilidade de apreensão dos objetos do mundo, já que tudo é fugidio, como o amigo que sempre escapa ao alcance de Roux. Essa sensação de indefinição, proporcionada pela falta de luz e excesso de penumbra, se manifesta no romance, não sendo possível ao protagonista ver com clareza os objetos à sua volta. Isso nos mostra que Roux está seguindo um rastro incerto deixado por Xavier, como se estivesse Tateando no escuro, sendo que a dúvida prevalece sobre qualquer promessa de resolução do mistério do desaparecimento do amigo. Nesse sentido, o protagonista de *Noturno Indiano* se envolve, cada vez mais, nessa atmosfera onírica da Índia noturna, se embrenhando em um labirinto mal iluminado.

Além disso, mais do que imprecisão e indefinição, a falta de luz propicia o engano e a ilusão, pois a formação de imagens vagas e não delimitadas abre espaço para o campo do sonho e da alucinação, como pode ser percebido na passagem em que Roux se encontra na biblioteca do mosteiro de Goa:

A escada era de madeira escura e dava numa grande galeria mal iluminada (...), peguei dois livros ao acaso e sentei-me na poltrona junto à porta da entrada (...) quando, sem saber por que, tive a sensação de não estar sozinho. (...) Numa poltrona entre as duas janelas, do outro lado da sala, a massa escura que quando eu entrei me parecera uma roupa atirada em desordem no encosto da cadeira

virou-se lentamente, como se esperasse o momento de ser olhada, e me fixou (TABUCCHI, 1991, p.64-66).

Esse episódio é marcado por uma alucinação/sonho, em que Roux é abordado por um homem misterioso que se diz Alfonso de Albuquerque, vice-rei das Índias. Esse personagem, tomado pela fúria e loucura, exige que Roux revele o verdadeiro motivo de sua viagem: a procura de Xavier. No início da cena, parece que o protagonista de *Noturno Indiano* está diante de um louco que o interpela e, cuja presença, Roux não tinha percebido de imediato. Porém, algumas linhas à frente, o leitor tem a sensação de que se trata de uma alucinação do protagonista, perturbado pela busca por Xavier, a qual parecia, cada vez mais, perder seu sentido. Por fim, para a surpresa do leitor, em meio à alucinação, Roux é acordado por padre Pimentel, prior do mosteiro, revelando que tudo não se passava de um sonho. Essa cena demonstra como sonho e alucinação se mesclam no romance de Antonio Tabucchi, envolvendo o leitor em uma rede de incertezas. No entanto, o que realmente nos surpreende nesse trecho é o comentário feito a seguir pelo mesmo personagem/alucinação:

- Xavier não existe – disse –, é só um fantasma. – Fez um gesto abarcando a sala. – Estamos todos mortos, não percebeu ainda? Estou morto, e esta cidade está morta, e as batalhas, o suor, o sangue, a glória e o meu poder: tudo está morto, nada serviu para nada (TABUCCHI, 1991, p.68-69).

Roux está perseguindo um fantasma, uma ilusão. Ele persegue algo que não é real, que não tem materialidade. Algo fugidivo, que não é palpável. Mais do que isso, o protagonista de *Noturno Indiano* é ele mesmo perseguido pelo fantasma do passado, o fantasma de si mesmo, o que faz com que ele busque algo que ficou para trás ou que está oculto em seu próprio interior. Xavier é o fantasma que o assombra e do qual precisa se libertar, encontrando-o. No entanto, a busca por Xavier se revela inútil e despropositada, pois o enigma se afirma ao final da narrativa, como algo impossível de ser solucionado.

Desse modo, tudo é ilusão (ou alucinação), como sugere Alfonso de Albuquerque: “estamos todos mortos”. Como ocorre a Roux em sua busca, “nada serviu para nada” – nunca se terá uma resposta ao fim de tudo. Isso nos leva à conclusão de que tudo o que existe tem um lado aparente e outro oculto. A vida não passa de um sonho, sendo nossa própria existência a maior de todas as ilusões.

A partir dessa constatação, verificamos que o único recurso que talvez possa nos proporcionar, em certa medida, a “apreensão do real” é o “jogo do reverso”, o qual propicia a inversão da realidade aparente para que, assim, seja possível vislumbrar as diversas faces do real. Nas obras de Antonio Tabucchi, percebemos que, certas vezes, seus personagens se mostram aptos a efetuar tal movimento, sendo capazes de, ao menos de relance, vivenciar essa experiência.

2.3 O jogo e a construção de espelhos em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”

No conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”¹³², presente em *Os voláteis do beato Angélico*¹³³, são apresentadas ao leitor quatro cartas trocadas reciprocamente por Antonio Tabucchi – se fazendo, portanto, personagem – e Xavier Janata Monroy, o qual se apresenta como o membro da Sociedade Teosófica com quem Roux trava um diálogo no sexto capítulo de *Noturno Indiano*.

Ao assinar as referidas cartas, Antonio Tabucchi ficcionaliza a si mesmo, se assumindo como personagem do conto epistolar. Além disso, confirma que fez uma viagem à Índia, fornecendo, inclusive, alguns detalhes da mesma, como sua visita ao templo de Shiva Horripilante, o qual teria fotografado, mesmo sendo a entrada no local interdita a não-hinduístas. Tais aspectos sugerem que o protagonista de *Noturno Indiano* seria uma representação do próprio Antonio Tabucchi no interior da obra. No romance, não nos é fornecido o nome do protagonista, mas apenas o seu apelido – Roux – o que deixa sua identidade em aberto. Para aumentar as suspeitas do leitor sobre a correspondência entre autor e personagem, Antonio Tabucchi afirma ter conhecido o interlocutor de sua correspondência na Sociedade Teosófica, local que o personagem Roux visita em busca de pistas sobre seu amigo Xavier. O autor de *Noturno Indiano* teria pedido licença a Xavier Monroy para usar alguns de seus traços na composição de um personagem, o que resultou na criação, nas palavras de Tabucchi, do “romanesco (...) teósofo de Madras” (TABUCCHI, 2003b, p.53). Nesse sentido, tais indicações consistem em pistas lançadas pelo escritor italiano, essenciais ao jogo entre o real e a ficção.

¹³² Título original: “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera”.

¹³³ Título original: *I volatili del beato Angelico*.

Tratando-se de um jogo, devemos ter em mente que quem assina as cartas de “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira” não é o autor empírico, mas Antonio Tabucchi ficcionalizado. É nessa medida que se torna possível a sugestão da existência de uma sobreposição entre Roux (protagonista de *Noturno Indiano*) e Antonio Tabucchi (personagem que assina as cartas do conto epistolar). No entanto, a intenção do autor parece ser, de todo modo, confundir o leitor ao conduzi-lo por esse emaranhado de sugestões, fazendo com que este tome por real a correspondência trocada com o teósofo de Madras e, conseqüentemente, a narrativa de *Noturno Indiano*.

Também é nesse contexto que será fornecido o fato mais curioso desse jogo, então estabelecido: a similaridade entre os nomes do membro da Sociedade Teosófica e do amigo de Roux, Xavier Janata Pinto, perdido na Índia. Na primeira da série de cartas, Xavier Janata Monroy comenta, inclusive, sobre o fato de Antonio Tabucchi ter utilizado seu nome no romance, mesmo sendo de forma camuflada. Esclarece, ainda, que, em sua última viagem à Europa, teria comprado um exemplar de *Noturno Indiano*, bem como alguns jornais contendo críticas ao mesmo. Pretendia, com isso, verificar que fim havia levado a história que Antonio Tabucchi estava escrevendo na Índia, a qual resultou em um romance. Sua curiosidade se justifica pelo fato de que o escritor italiano teria visitado a Sociedade Teosófica em Madras e, ainda, revelado ao teósofo que estava à procura de uma pessoa ao mesmo tempo em que escrevia um “pequeno diário indiano” (TABUCCHI, 2003b, p.47).

O fato de Antonio Tabucchi revelar ao teósofo de Madras que estava à procura de alguém na Índia faz com que o leitor se pergunte qual a relação entre a pessoa procurada pelo escritor italiano e o amigo buscado incessantemente por Roux em *Noturno Indiano*. Além disso, os escritos de Antonio Tabucchi, que resultariam no romance em questão, são referidos em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira” como pertencentes a um diário, o que nos remete à sugestão de uma autobiografia. Tais afirmações são outras peças desse quebra-cabeça, se constituindo como mais algumas pistas de que Roux representaria o próprio autor do romance no interior de sua obra. No entanto, salientamos, mais uma vez, que estes indícios da equivalência entre Antonio Tabucchi e o protagonista de *Noturno Indiano* fazem parte do jogo entre o real e a ficção estabelecido pelo escritor italiano, o qual pretende confundir o leitor, fazendo com que este tome por real o romance *Noturno Indiano*, bem como a correspondência trocada entre Tabucchi e o teósofo de Madras.

A partir do diálogo estabelecido entre Antonio Tabucchi e Xavier Janata Monroy, temos uma intrigante reflexão sobre *Noturno Indiano*. O conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira” consiste em uma discussão sobre o romance em questão, em que os interlocutores debatem sobre a temática e o conteúdo do livro.

Ao tecer suas considerações sobre *Noturno Indiano*, o teósofo de Madras sugere que a chave para a compreensão do romance está em seu último capítulo. Segundo Xavier Monroy, esse trecho foi mal-interpretado pela cultura ocidental. Sob o ponto de vista do teósofo de Madras, *Noturno Indiano* deve ser lido a partir de um olhar oriental, afirmando ser seu autor um profundo conhecedor do hinduísmo. Antonio Tabucchi, por sua vez, nega que conheça o *mandala* (representação do símbolo da totalidade e da circularidade na religião hinduísta) e humildemente observa que seu interlocutor atribui um significado a seu romance muito maior daquele pretendido pelo autor.

Ao criar esse embate entre os interlocutores, Antonio Tabucchi desconstrói a crítica sobre seu romance, já que, ao mesmo tempo em que corrobora com uma leitura considerada ocidental, a qual se volta para a questão do duplo, dos espelhos e do jogo, aponta para outras leituras possíveis, como a relação de *Noturno Indiano* com o hinduísmo. Esta última é a posição de Xavier Monroy, que busca convencer Tabucchi e também o leitor de que o referido romance deve ser lido de acordo com a cultura oriental. Com isso, o escritor italiano coloca seu texto em aberto a várias interpretações. Verificamos, portanto, que Antonio Tabucchi nos envolve em um jogo intrincado, no qual nos dá uma informação apenas para negá-la logo em seguida, não nos sendo possível afirmar que um dos posicionamentos seja verdadeiro e o outro falso. Percebemos que, a todo o momento, o escritor italiano cria e destrói, faz e desfaz, sendo justamente esse movimento um dos traços do pós-moderno que se encontra presente em sua obra.

Como parte desse jogo, o teósofo de Madras insiste em afirmar a relação entre o sentido intrínseco à narrativa de *Noturno Indiano* e a cultura hinduísta. Para isso, tece uma explicação para o *mandala*, salientando que este representaria o “globo” ou “anel”, os quais podem ser metaforizados, segundo sua cultura, pelo “zero” e pelo “espelho”. Assim, explica que, segundo a concepção indiana, o zero simboliza o Brama e o Nirvana, sendo “matriz do todo e do nada, luz e treva” (TABUCCHI, 2003b, p.51). Em relação ao espelho, o teósofo de Madras apresenta um intrigante comentário que discorre sobre os efeitos de um jogo criado a partir de uma combinação de reflexos:

Tomemos, portanto, um espelho na mão e olhemos. Esse nos reflete idênticos invertendo as partes. O que está à direita se transpõe à esquerda e vice-versa, de modo que *quem* nos olha somos nós, mas não os mesmos nós que um outro vê. Restituindo-nos a nossa imagem invertida no eixo frente-costas, o espelho produz um efeito que poderá até aludir a um sortilégio: olha-nos de fora, mas é como se nos examinasse por dentro, a nossa própria visão não nos é indiferente, intriga-nos e perturba-nos mais que a de qualquer outra pessoa. Os filósofos taoístas chamam-na de *o olhar devolvido* (TABUCCHI, 2003b, p.51).

Essa divergência de posicionamentos cria certa tensão no diálogo travado entre Tabucchi e Xavier, tendo como objetivo deixar em aberto as interpretações sobre o livro. Apesar de Antonio Tabucchi negar ser conhecedor do hinduísmo, Xavier Monroy argumenta que a chave de leitura de *Noturno Indiano* está na cultura oriental. No entanto, no momento em que o leitor está praticamente convencido da veracidade das palavras de Tabucchi, este, nas linhas finais de sua segunda carta, adverte o teósofo de que “os escritores são, frequentemente, pessoas nas quais não podemos confiar” (TABUCCHI, 2003b, p.53). Essa afirmação corrobora a suspeita de que Xavier Monroy poderia ter razão em seu argumento, negado por Tabucchi. No entanto, o diálogo não propõe que um dos interlocutores esteja certo e o outro errado, ou que Antonio Tabucchi mente ou diz a verdade ao afirmar que não conhece a cultura indiana.

Nesse sentido, não podemos chegar a conclusões definitivas ou a verdades absolutas ao final da leitura de “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”. Tal impossibilidade está manifesta no próprio título do conto, o qual contém uma afirmação que anula a si mesma, já que as duas sentenças de que é composta são a imagem especular uma da outra, sendo a primeira o reverso da segunda e vice-versa, ambas fechando-se em um círculo. Como afirma Xavier Monroy, “é uma cobra que morde a própria cauda” (TABUCCHI, 2003b, p.58). Não nos é possível, portanto, julgar tal afirmação como verdadeira ou falsa, já que esta admite ambas as possibilidades ao mesmo tempo. O que temos nesse conto são, mais uma vez, a dúvida, a incerteza e a inversão de ideias.

Partindo desses elementos, pode-se constatar, portanto, que o escritor italiano problematiza o conceito de “verdade” em suas obras. Utilizando-se do paradoxo presente no título do referido conto, Antonio Tabucchi questiona a dicotomia lógica segundo a qual uma afirmação deve ser necessariamente verdadeira ou falsa, postulando a inexistência de uma “verdade” única e imutável.

Em Antonio Tabucchi, a linha que separa o real e a ficção é, às vezes, muito tênue. Existe em sua obra um constante jogo entre essas duas instâncias, o que faz com

que o leitor se pergunte o tempo todo o que é real e o que é ficção. Sobre a relação entre texto e autobiografia, Tabucchi se pergunta quanto da vida do escritor permanece em seus escritos e comenta que “con questo dobbiamo venire alla noiosa questione della verità, che in letteratura non significa niente, perché la letteratura è una realtà parallela” (TABUCCHI, 2003a, p.98).¹³⁴

No livro *A invenção da verdade*, Olímpio Pimenta aborda o mesmo problema ao refletir sobre as obras de Nietzsche e Mann, os quais questionam a ideia da existência de uma verdade definitiva e transcendental ao mesmo tempo em que reorientam “a pesquisa da verdade sob a direção da criação e da incorporação” (PIMENTA, 1999, p.125). Seguindo essa linha de pensamento, esses autores negam o caráter imutável e definitivo da “verdade” e sua superioridade em relação ao falso. Pimenta segue explicitando que

isso não se dá em nome de um discurso ainda mais verdadeiro que eles estariam proferindo, mas justamente através de uma mudança de perspectiva que despoja a verdade de uma superioridade de princípio em relação ao erro ou ao falso. É o espaço clássico da verdade que é posto em xeque a favor da introdução de um registro distinto para seu processo – nomeadamente, o registro da ficção (PIMENTA, 1999, p.125).

Como nos lembra Anna Dolfi¹³⁵, o problema posto por Antonio Tabucchi nos remete à clássica charada que conta a história de um prisioneiro que está dentro de uma cela na qual se abrem duas portas, sendo que cada uma delas é guardada por uma sentinela. Uma das sentinelas diz somente a verdade, enquanto a outra sempre mente. Uma das portas conduz à liberdade, ao passo que a outra leva o prisioneiro à morte. Este poderá fazer apenas uma pergunta a uma das sentinelas na tentativa de se salvar. Assim, basta que o prisioneiro pergunte a qualquer das sentinelas qual porta a outra sentinela indicaria como aquela da salvação e, após a indicação, escolher a saída contrária. O prisioneiro deve tomar essa atitude porque, em ambos os casos, a sentinela indicará a porta que o conduzirá à morte. É preciso, pois, percorrer o caminho inverso àquele obtido através da resposta da sentinela para que, neste caso, se possa alcançar a salvação.

De forma semelhante, o “jogo do reverso” nos instrui a percorrer o labirinto em sentido contrário na tentativa de vislumbrarmos outras realidades possíveis. Isso é o

¹³⁴ “com isso devemos entrar na tediosa questão da verdade, que em literatura não significa nada, porque a literatura é uma realidade paralela.” (Tradução nossa).

¹³⁵ DOLFI, 2006, 62-63.

que faz Roux no último capítulo de *Noturno Indiano*, ao subverter a ordem, colocando-se no lugar do outro no momento em que reconta sua própria trajetória. Porém, nesse caso, o enigma não se resolve, ficando o texto em aberto, sem soluções. Como ressaltado anteriormente, na obra de Antonio Tabucchi, a verdade absoluta não pode ser alcançada, não existindo certo ou errado, verdadeiro ou falso, como o paradoxo presente no título do conto epistolar “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, o qual nos prende em um labirinto sem fim, já que ao saltarmos de uma frase para a outra, estamos, na verdade, percorrendo o caminho inverso àquele fornecido anteriormente, o que faz com que sempre voltemos ao mesmo lugar, ou seja, à dimensão da incerteza ou da certeza do paradoxo.

CAPÍTULO III

INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIA TEXTUAL

*A realidade passada é sempre
menos má do que foi efetivamente:
a memória é uma formidável falsária.
Certas contaminações são feitas, mesmo sem querer.*

Antonio Tabucchi, *Noturno Indiano*

3.1 O jogo intertextual em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”

Retomando a discussão iniciada nos capítulos precedentes, reafirmamos a importância de se pensar o jogo na obra de Antonio Tabucchi. Buscamos, igualmente, apresentar outras facetas do lúdico nos textos do escritor italiano, as quais revelam, inclusive, a conexão existente entre alguns de seus escritos. Nesse contexto, o conto epistolar “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, presente em *Os voláteis do beato Angélico*, se constitui como o eixo que irá articular tais relações, dando continuidade às reflexões anteriores.

É justamente no conto mencionado que Antonio Tabucchi, ficcionalizado, sugere a Xavier Monroy que leia dois de seus livros para que possa compreender melhor seu *Noturno Indiano*, a saber: *Il gioco del rovescio*¹³⁶ e *Piccoli equivoci senza importanza*¹³⁷. Dessa forma, se instaura o jogo intertextual, que poderá ser acompanhado pelo leitor.

Segundo Kristeva, a respeito da intertextualidade, todo texto se constrói a partir da transformação e absorção de outros textos, constituindo-se em um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p.64). Desse modo, quando o autor cita outros de seus

¹³⁶ *O jogo do reverso*. (Tradução nossa).

¹³⁷ *Pequenos equívocos sem importância*. (Tradução nossa).

textos em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, não só estabelece uma conexão entre eles, como também cria um mosaico textual.

Em “O jogo do texto”, Wolfgang Iser associa o conceito de jogo à representação. Com isso, pretende abarcar todas as operações envolvidas no processo textual. Segundo Iser, “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2002, p.107). Nesse sentido, o leitor, para Iser, assume um papel ativo na medida em que deve imaginar e interpretar o mundo esboçado pelo texto. Isso faz com que o mundo contido no texto sofra, inevitavelmente, modificações, pois todas as formas trazidas pelo leitor transgridem e alteram o mundo referencial que o texto contém, expandindo seus sentidos. Sendo esse mundo ficcional, é estabelecido um contrato entre o autor e o leitor. Este pacto institui que o mundo textual não deve ser concebido pelo leitor como realidade, mas como se fosse realidade.

A partir dessa concepção, de acordo com Compagnon, Iser usa a imagem do viajante para descrever o leitor, sendo que “a leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma viagem através do texto” (COMPAGNON, 2006, p.152). Dessa forma, o ponto de vista do leitor sobre o texto está em constante movimento:

(...) como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos [do texto], mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem do seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então (COMPAGNON, 2006, p.152).

De forma semelhante ao assinalado por Antoine Compagnon, o leitor de Tabucchi é convidado a empreender essa viagem lúdica através de suas obras, em que a intertextualidade se faz fortemente presente. Em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, Antonio Tabucchi cria uma rede que estabelece a conexão com seu passado literário, o que torna possível traçar a memória textual do escritor italiano a partir da sugestão de que algumas de suas obras estariam interligadas. Como afirmado anteriormente, o próprio escritor guia o leitor por esses caminhos na medida em que sugere a este, mesmo que de forma indireta, o roteiro de leituras que deve traçar para compreender o romance *Noturno Indiano* de forma mais ampla.

Segundo Paul Ricoeur¹³⁸, a memória é a única forma de se estabelecer uma relação com o passado, conferindo o caráter de passado para tudo aquilo que está em nossas lembranças. Por esse motivo, tentamos representar o passado no presente por meio dos resquícios desse mesmo passado, o que é feito pela memória e pelo processo de escrita e leitura da história. Para o filósofo, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p.40). A memória pressupõe uma experiência anteriormente adquirida, já que “nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou aprendemos em determinada circunstância particular” (RICOEUR, 2007, p.42).

Das duas coletâneas indicadas por Antonio Tabucchi¹³⁹ em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, a saber, *Il gioco del rovescio* e *Piccoli equivoci senza importanza*, selecionamos três contos para compor esta análise: “Il gioco del rovescio”¹⁴⁰, presente na primeira coletânea, “Piccoli equivoci senza importanza”¹⁴¹ e “I treni che vanno a Madras”¹⁴², ambos encontrados na segunda. Em relação aos dois primeiros contos, a escolha se deve ao fato destes textos serem aqueles que, em nossa opinião, representam os conceitos tabucchianos de “jogo do reverso” e “equivoco” de forma mais significativa, já que são os textos introdutórios de tais elementos no universo do escritor italiano. Já o conto “I treni che vanno a Madras” foi destacado devido à sua relação intrínseca com o romance *Noturno Indiano*, como será explicitado mais adiante.

Nos itens a seguir, mostraremos como se dá a articulação dos referidos contos entre si e destes com o romance *Noturno Indiano*. Para isso, selecionamos alguns aspectos relevantes, presentes nesses textos, apresentando pontos convergentes e divergentes entre eles. Alguns dos elementos apresentados nos capítulos precedentes serão mais uma vez enfocados, porém, segundo esse novo prisma. Dessa forma, nos reportaremos à presença da intertextualidade dentro da própria obra do escritor italiano, demonstrando que, ao indicar a leitura de dois de seus livros em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, Antonio Tabucchi pretende resgatar sua memória literária ao estabelecer ele mesmo a conexão existente entre seus textos e sugerir ao

¹³⁸ RICOEUR, 2007, p.40.

¹³⁹ Conforme apontado anteriormente, o escritor italiano aparece ficcionalizado no conto.

¹⁴⁰ “O jogo do reverso”. (Tradução nossa).

¹⁴¹ “Pequenos equívocos sem importância”. (Tradução nossa).

¹⁴² “Os trens que vão a Madras”. (Tradução nossa).

leitor que siga por esse caminho na tentativa de retomar alguns de seus conceitos e temas fundamentais.

Dessa forma, “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, conto presente em *Os voláteis do beato Angélico*, coletânea publicada em 1987, é o eixo articulador desse passado literário, já que remete a três obras de Antonio Tabucchi publicadas anteriormente: *Noturno Indiano* (1984), *Il gioco del rovescio* (1981) e *Piccoli equivoci senza importanza* (1985). Seguindo a orientação de nosso estudo, é preciso percorrer este caminho para darmos continuidade às indagações mencionadas.

3.2 A temática da viagem

A recorrência ao tema da viagem se faz patente em Antonio Tabucchi. Com efeito, vários de seus textos se constroem a partir do deslocamento do protagonista em busca de respostas para suas indagações, de um passado perdido e impossível de ser resgatado ou mesmo de sua própria identidade. Sob essa perspectiva, salientamos a presença desse elemento em dois dos contos selecionados neste trabalho, além do romance *Noturno Indiano*, objeto principal desta pesquisa.

Em “I treni che vanno a Madras”, conto encontrado em *Piccoli equivoci senza importanza*, nos deparamos com um personagem estranhamente similar ao protagonista de *Noturno Indiano*. De fato, ambos são viajantes que empreendem uma busca misteriosa no interior da Índia. Além disso, à semelhança do que ocorre no romance de Antonio Tabucchi, o protagonista do conto em questão afirma estar a caminho da Sociedade Teosófica de Madras, onde poderia obter uma informação muito importante, cuja natureza não é revelada ao leitor.

Nesse conto, podemos ter acesso a uma parte do percurso desse personagem, o qual se dá em um vagão de trem que percorre um itinerário de Bombaim a Madras. Também Roux, protagonista de *Noturno Indiano*, faz uma visita à Sociedade Teosófica em busca de pistas que o conduzam a seu amigo Xavier. Além disso, outro aspecto que aproxima os personagens é o fato de ambos se orientarem pelo mesmo guia de viagens: *India, a travel survival kit*. Dessa forma, é possível perceber a correspondência entre os personagens, restando a sugestão de que “I treni che vanno a Madras” seria mais um capítulo da trajetória de Roux em busca de seu amigo Xavier.

Tal coincidência se deve ao fato de que o texto que compõe o conto em questão teria sido concebido como parte do romance *Noturno Indiano*, sendo que o autor

resolveu deslocá-lo de seu contexto original, isolando-o em um conto, pois seu tom, segundo o escritor italiano, diferia muito da atmosfera vaga e imprecisa do romance: “la drammaticità di quel pezzo era sembrata a Tabucchi turbare le tinte tenui, i mezzi toni, il sussurrato che caratterizzava l’insieme” (DOLFI, 2006, p.42).¹⁴³

Segundo Anna Dolfi¹⁴⁴, o conto “I treni che vanno a Madras” consiste em um caso de paralelismo textual que pode ser tido como único na obra do escritor italiano devido à sua natureza, ou seja, por ter sido concebido, originalmente, como um capítulo de *Noturno Indiano*. No entanto, o paralelismo é um fenômeno que, em maior ou menor grau, pode ser verificado em toda a obra de Antonio Tabucchi, fazendo com que, frequentemente, o conhecimento de outros de seus textos nos ajudem a melhor compreender leituras anteriores de suas obras.

Em “I treni che vanno a Madras”, o protagonista nos informa, nas linhas iniciais do conto, ter escolhido percorrer a distância entre Bombaim e Madras de trem, ao invés de utilizar o avião, porque, de acordo com seu guia turístico, em uma viagem de avião, o passageiro teria toda a comodidade e chegaria pontual ao seu destino, porém perderia a verdadeira Índia: “l’India dei villaggi e dei paesaggi indimenticabili” (TABUCCHI, 2009, p.107).¹⁴⁵ Escolhendo o trem como meio de transporte, o viajante poderia ter um atraso de até um dia em seu programa, o que, segundo o guia do protagonista, valeria a pena, já que em uma viagem de trem pela Índia poderiam ocorrer os encontros mais imprevisíveis.

E é justamente o que ocorre ao protagonista do conto em questão, o qual vivencia um encontro com um personagem misterioso, profundo conhecedor da arte dravídica, com quem tece um enigmático e intrigante diálogo. Também em *Noturno Indiano*, Roux tem encontros misteriosos e inesperados, proporcionados pela sua condição de viajante, os quais contribuem para que ele alcance seu objetivo ou o desviem de sua busca.

“Il gioco del rovescio”, conto presente no livro homônimo, é outro texto de Antonio Tabucchi em que a viagem se faz presente. Com efeito, a narrativa se desenrola, em sua quase totalidade, durante a viagem do protagonista em direção a Lisboa após receber a notícia da morte de sua amiga Maria do Carmo.

¹⁴³ “a dramaticidade daquele trecho pareceu a Tabucchi perturbar as cores tênues, os meio-tons, o sussurrar que caracterizava o conjunto.” (Tradução nossa).

¹⁴⁴ DOLFI, 2006, p.42.

¹⁴⁵ “a Índia das vilas e das paisagens inesquecíveis.” (Tradução nossa).

Em relação à presença dessa temática no referido conto, destacamos a relação estabelecida entre viagem e memória. Com efeito, o protagonista recorda, ao longo de seu percurso, cenas de seu passado, as quais permitem ao leitor compreender em parte a relação entre este e Maria do Carmo. É justamente a viagem de trem, a qual havia feito várias vezes antes para se encontrar com a amiga, que traz à tona lembranças desta, proporcionando o fluxo de memória, o qual se mescla ao presente do personagem.

3.3 Memória, ausência, saudade

No momento em que o protagonista de “Il gioco del rovescio”, perdido em pensamentos, observa o quadro *As meninas*, de Velázquez, no início do conto, Maria do Carmo morre em Portugal. Durante sua viagem em direção a Lisboa, surgem recordações da amiga, que proporcionam ao protagonista um momento de autorreflexão. Dessa forma, presente e passado se intercalam ao longo das doze seções de que é composto o conto, fazendo com que este seja permeado pela memória.

Cenas do passado invadem o presente da narrativa de “Il gioco del rovescio”, fazendo com que aquele se mostre mais concreto e real que o próprio presente, apesar de termos consciência de que esse passado, como ocorre a qualquer rememoração, é reinventado e reinterpretado pela memória. De toda forma, o passado assume o primeiro plano da narrativa, mostrando-se como uma forma de o sujeito compensar a ausência da amiga perdida.

A temática da ausência é recorrente nos textos de Antonio Tabucchi, o que confere a estes um tom melancólico e nostálgico. Quase sempre a perda de um parente ou amigo, muitas vezes pela morte, já está dada fora da “moldura da narrativa”¹⁴⁶, sendo que esta acaba por evocar a pessoa perdida. A memória constitui uma estratégia para que se estabeleça uma relação entre o sujeito e a pessoa perdida, que, no entanto, jamais poderá ser encontrada, já que existente apenas na memória do sujeito de um passado distante. No entanto, esse movimento de evocação do outro não deve ser entendido como uma reconstrução do passado ou da imagem da pessoa que se procura, mas antes

¹⁴⁶ Recuperamos o sentido atribuído por Antonio Tabucchi à expressão “moldura da narrativa”, a qual corresponde à parcela do texto a que o leitor tem acesso. Estar “fora da moldura da narrativa” significa, portanto, não estar dado no texto.

“una rappresentazione dell’assenza stessa, delle tracce lasciate dall’altro che si trovano nella coscienza dell’io” (LAUSTEN, 2005, p.60).¹⁴⁷

Isso é o que ocorre em *Noturno Indiano*. Roux empreende uma busca por seu amigo ausente que existe em sua memória:

Era uma pergunta simples e prática, mas tropecei na resposta, porque eu também senti o peso da memória e ao mesmo tempo sua inadequação. No fundo, o que a gente lembra de um rosto? Não, não tinha uma fotografia, tinha só uma lembrança: e minha lembrança era só minha, não era descritível, era a expressão que eu tinha do rosto de Xavier (TABUCCHI, 1991, p.22).

Xavier se mostra como a imagem de um passado impossível de ser retomado que, apesar disso, é perseguido pelo protagonista. No entanto, seu amigo, no presente da narrativa, é apenas uma lembrança desse outro tempo. Isso é o que ocorre ao protagonista de “O jogo do reverso”, que também evoca a todo o momento a imagem de Maria do Carmo já morta.

Este constitui também um aspecto do conto “Piccoli equivoci senza importanza”, presente no livro homônimo. Nesse texto, o protagonista Tonino relembra alguns acontecimentos do passado, uma época de sonhos e ideais, na tentativa de compreender o presente, tempo marcado pelo vazio e artificialidade das relações. A narrativa se constrói a partir da intercalação de dois tempos, na medida em que o presente é a todo o momento invadido pelas lembranças do protagonista de um passado em que este e um grupo de amigos da faculdade costumavam se reunir para discutir política e filosofia ou apenas se divertir.

No presente da narrativa, o protagonista assiste a um julgamento em que Leo e Federico, seus amigos dos tempos de faculdade, representam cada um o seu papel, obedecendo às convenções inerentes ao processo que ali se desenrola. Estando Leo no banco dos réus e Federico assumindo o papel de juiz, ambos os amigos se opõem como ocorreu uma vez no passado quando disputaram, mesmo que de forma velada, o amor de Madalena. Esta era apaixonada por Federico, o qual jamais teve a coragem de assumir que o sentimento era recíproco, deixando que a vida o desviasse por outros caminhos. Porém, este foi apenas um dos tantos “pequenos equívocos sem importância” que delineiam o conto.

¹⁴⁷ “uma representação da ausência em si, dos traços deixados pelo outro que se encontram na consciência do sujeito”. (Tradução nossa).

Em *Olhares sobre o contemporâneo: o universo narrativo de Antonio Tabucchi*, Cátia Inês de Andrade¹⁴⁸ evidencia o mecanismo utilizado pelo protagonista para resgatar o passado na tentativa de compreensão do presente. A memória desempenha um importante papel nesse conto, na medida em que acontecimentos passados se mesclam ao presente do protagonista devido ao resgate por parte deste personagem de cenas de seus tempos de faculdade em que ele e seus amigos Federico, Leo e Madalena eram jovens repletos de sonhos e ideais.

O conto “Piccoli equivoci senza importanza” é permeado pela nostalgia do passado e pela saudade dos tempos de juventude. O conceito de “saudade” constitui um elemento essencial nas obras de Antonio Tabucchi. Está relacionado à temática da ausência nostálgica do outro, bem como à impossibilidade de se retomar o passado ou reaver o ente querido, ou porque este está morto no presente da narrativa ou porque o protagonista desconhece seu paradeiro ou, ainda, devido ao fato de que o outro não é mais aquele que costumava ser. Este último é o caso de Madalena, que perdeu em muito seu brilho da juventude, ainda mais, após sofrer uma cirurgia de retirada dos seios, devido a um câncer.

A nostalgia de outros tempos, mas também a “saudade” são temas centrais em vários textos de Antonio Tabucchi. Como se pode observar, tais conceitos podem ser associados a uma problemática existencial ou, até mesmo, estética, como faz a personagem Maria do Carmo, de “Il gioco del rovescio”, ao se referir à concepção do poeta português Fernando Pessoa sobre o tema: “la Saudade, diceva Maria do Carmo, non è una parola, è una categoria dello spirito, solo i portoghesi riescono a sentirla, perché hanno questa parola per dire che ce l’hanno” (TABUCCHI, 2006b, p.12).¹⁴⁹

Em “Piccoli equivoci senza importanza”, o calor e a alegria do passado são substituídos pela frieza e rigidez do presente, em que as pessoas são ditadas pelas regras e convenções sociais. No contexto do conto, os comportamentos de Federico e Leo no tribunal parecem absurdos ao protagonista. No entanto, quaisquer esforços de sua parte no sentido de mudar o presente são em vão. Por esse motivo, o protagonista se volta para o passado, pela memória, já que este se mostra mais tranquilizador que a realidade presente, essa sim incompreensível e absurda.

¹⁴⁸ ANDRADE, 2001, p.167.

¹⁴⁹ “a Saudade, dizia Maria do Carmo, não é uma palavra, é uma categoria do espírito e apenas os portugueses são capazes de senti-la, porque possuem essa palavra para dizer que a têm.” (Tradução nossa).

Em uma tentativa desesperada de livrar Leo das acusações e fazer com que tudo voltasse a ser como era antes, entra em contato com Memo, outro colega da faculdade, para que este intercedesse pelo amigo. No entanto, Memo está muito ocupado para atender ao telefone. O protagonista se mostra angustiado diante de sua impotência não só no que se refere ao julgamento de Leo, mas também em face de todos os eventos que acontecem ao seu redor e que não pode evitar ou modificar. É o caso da doença de Madalena, que destitui a personagem de um dos últimos brilhos que lhe restavam daqueles tempos de juventude.

O protagonista de “Piccoli equivoci senza importanza” deseja de todas as formas reaver aquele tempo de sonhos e esperanças que se perdeu no passado. No entanto, a memória se apresenta como a única possibilidade de se ter acesso a esse outro tempo. Sendo assim, é justamente por meio desse recurso que passado e presente se mesclam no decorrer da narrativa. Esse movimento pode ser percebido em várias passagens do conto, nas quais nos são apresentadas imagens repletas de significado, como podemos perceber nos seguintes trechos: “il tempo ha barcollato ed è precipitato verticalmente: e attorniato da bollicine, galleggiando in una pozza di anni, è affiorato il viso di Maddalena” (TABUCCHI, 2009, p.11)¹⁵⁰ e, ainda, “il tempo ha cominciato a fare la giostra senza ordine, tipo foglietti del calendario che volano via e si riappiccicano l’uno sull’altro” (TABUCCHI, 2009, p.13).¹⁵¹ A memória constitui, portanto, a única possibilidade de ligação com o passado.

De alguma forma, esse apelo ao que se passou é um fio que perpassa todos os contos de *Piccoli equivoci senza importanza*. “I treni che vanno a Madras” é outro conto marcado pelo traço da memória, ainda que de maneira diversa. Nesse texto, somos apresentados a um personagem misterioso, que se mostra preso ao passado de forma angustiante, já que não consegue se desvincular daquele tempo em que sofreu sob o julgo do poder alemão, no contexto da guerra. Esse personagem explica ao protagonista do conto em questão que passou os últimos quarenta anos pensando em nada, além da estátua de uma divindade oriental que se encontrava sobre a mesa do médico alemão que o examinara naquele tempo: ““Ci ho pensato ogni giorno, è l’única cosa a cui ho pensato in tutti questi anni.’(...) ‘Si può pensare a una sola cosa per quarant’anni?’”

¹⁵⁰ “o tempo tropeçou e precipitou verticalmente: e envolto em bolhas, flutuando em uma poça de anos, veio à tona o rosto de Madalena.” (Tradução nossa).

¹⁵¹ “o tempo começou a girar de modo desordenado, como folhas de calendário que voam para longe e tornam a se colar umas sobre as outras.” (Tradução nossa).

(TABUCCHI, 2009, p.114).¹⁵² A memória se mostra associada ao tormento desse personagem que passa sua vida à espera de uma oportunidade para se vingar da humilhação do passado.

De forma semelhante ao que ocorre em “I treni che vanno a Madras” e “Piccoli equivoci senza importanza”, muitos personagens de Antonio Tabucchi vivem essa experiência da espera, que pode ser representada pelo retorno de alguém que se perdeu, pelo encontro das respostas para suas indagações ou pela restituição de uma condição passada que ao personagem se apresenta como um tempo de felicidade. Isso é o que ocorre também ao protagonista de *Noturno Indiano*, que vive uma constante e infinita espera por seu amigo Xavier. Em todos os casos ressaltados, esse retorno a um outro tempo e a tentativa de apreender o que se passou ou recuperar uma condição preexistente se mostram uma impossibilidade irremediável.

3.4 Duplo e sombra

Em “I treni che vanno a Madras”, o misterioso personagem com quem o protagonista trava um diálogo enigmático e repleto de sugestões se apresenta como Peter Schlemihl. O protagonista percebe de imediato tratar-se de uma identidade falsa, pois este foi o nome atribuído por Adelbert von Chamisso ao personagem principal de sua novela *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, publicada em 1814.

Na narrativa de Chamisso, Peter Schlemihl vende sua sombra ao “homem cinzento” (representação do diabo) em troca de riquezas, as quais lhe seriam proporcionadas pela bolsa da fortuna, que possuía a incrível capacidade de gerar infinitas moedas de ouro. Peter Schlemihl, de Chamisso, logo percebe que não importava quantos bens e poder possuísse, pois seria inevitavelmente banido da sociedade por ser objeto de escândalo devido à sua falta de sombra. A ausência da sombra corresponde à perda do direito de conviver entre os homens, já que a sombra representa a imagem social de um indivíduo, a qual é mais valorizada que seu poder econômico:

(...) da mesma forma como neste mundo o ouro pesa mais do que os méritos e a virtude, à sombra concede-se um valor superior ao do próprio ouro. E assim

¹⁵² “‘Pensei nisso todos os dias, é a única coisa em que pensei em todos esses anos.’ (...) ‘Pode-se pensar em uma só coisa por quarenta anos?’”. (Tradução nossa).

como outrora eu sacrificara riquezas por uma consciência limpa, havia agora entregado a sombra em troca de reles ouro (CHAMISSO, 2003, p.44).

De acordo com Nicole Fernandez Bravo, a metáfora da sombra corresponde à representação da aparência, a qual é erroneamente tomada pela sociedade como a realidade. A consequência desse posicionamento é a inversão de valores, fazendo com que a honestidade das pessoas seja medida pelo tamanho da sombra destas, ou seja, pela sua aparência.

O duplo, a sombra, tem um sentido alegórico: torna-se dissociável do corpo como um manto. Trocar a sombra imaterial pela bolsa sempre cheia é deixar-se enganar bobamente. A sombra é o símbolo da aparência, que o homem rico não seria capaz de dispensar: aquele com uma bela barriga, o burguês, é o que projeta a mais bela sombra. Schlemihl deseja adquirir uma condição social à custa do único bem que lhe é indispensável (BRAVO, 2000, p.269).

Bravo confere à sombra o atributo de “duplo exterior” ou, mais precisamente, “imagem social”, sendo que àquela se oporia a “alma” ou “identidade profunda”. Isso significa que, ao recusar a proposta do homem cinzento em trocar sua alma pela sombra perdida, Peter Schlemihl não se submete à inversão de valores da sociedade, preferindo passar o resto dos seus dias isolado dos homens.¹⁵³

Em seu famoso ensaio sobre *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*¹⁵⁴, texto ao qual se refere o personagem misterioso de “I treni che vanno a Madras”, Thomas Mann reflete sobre o significado da ausência de sombra por parte do protagonista de Chamisso. De acordo com o escritor, uma primeira analogia possível é feita através da relação segundo a qual ao homem sem sombra corresponderia o homem sem pátria. Essa foi uma interpretação encontrada por vários críticos que viram na condição de despatriado de Chamisso (sua família exila-se em Berlim após ser banida da França pela revolução de 1789) a explicação para a metáfora da ausência de sombra. No entanto, para Mann, essa maneira de interpretar a condição de Peter Schlemihl seria uma forma muito superficial de se abordar o problema. Mann aponta que

a sombra, transformou-se no *Peter Schlemihl* em símbolo de solidez burguesa e agregação humana. Ela é mencionada ao lado do dinheiro, como algo a ser respeitado caso se queira viver entre os homens e do qual só se pode desprender

¹⁵³ Cf BRAVO, 2000, p.269.

¹⁵⁴ Esse texto foi originalmente publicado como prefácio a uma edição alemã de *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, em 1911. O mesmo ensaio aparece como posfácio à edição brasileira da novela de Chamisso.

aquele que esteja disposto a viver exclusivamente para si e para o que há de melhor em seu interior. (...) e o livrinho todo – que nada mais é do que uma descrição profundamente vívida dos sofrimentos de um ser marcado e excluído – demonstra que o jovem Chamisso soube dignificar de forma dolorosa o valor de uma sombra saudável (Mann, 2003, p.157).

Peter Schlemihl não se curva à maldição de seu destino, não cedendo sua alma em troca da aparência material e mundana representada pela sombra, se reconciliando consigo mesmo por meio de um retorno à natureza, proporcionado por mais um fenômeno fantástico que lhe ocorre: o achado das botas de sete léguas, as quais lhe permitem percorrer enormes distâncias em curtos intervalos de tempo. Torna-se um naturalista viajante e um pesquisador erudito, vivendo o resto de seus dias em função da ciência.

Também o personagem misterioso de “I treni che vanno a Madras” é um ser marcado e excluído pela sociedade, tendo vivido o horror da guerra em sua juventude, passando pela humilhação de ser tachado como pertencente a uma “raça inferior”. Este explica ao protagonista do referido conto que o motivo de sua viagem a Madras é conhecer uma estátua cuja réplica havia visto muitos anos antes sobre a mesa de um médico que um dia o havia examinado em nome do “progresso da ciência alemã” (TABUCCHI, 2009, p.113).¹⁵⁵ Assim, ao fazer algumas considerações acerca daquele dia em que se submetera ao abuso do poder alemão, relembra de um fato em especial. Terminado o exame, não se dirigiu imediatamente à sala que lhe era indicada, mas deteve-se por um instante diante do médico com o olhar fixo naquela estátua. Tratava-se da representação de Shiva Dançante que, segundo o médico, representaria o círculo vital, ou seja, o ciclo da reencarnação dentro do qual todos os seres inferiores deveriam entrar para um dia alcançarem a forma superior, ou seja, a beleza¹⁵⁶, conforme se segue:

Era la riproduzione di una divinità orientale, ma io non l’avevo mai vista. Rappresentava una figura danzante, con le braccia e le gambe in posizioni armoniche e divergenti scritte in un circolo. C’erano solo pochi spazi aperti in quel circolo, piccoli vuoti che aspettavano di essere chiusi dall’immaginazione di chi lo guardava (TABUCCHI, 2009, p.113).¹⁵⁷

¹⁵⁵ No original: “progresso della scienza tedesca”.

¹⁵⁶ Cf. TABUCCHI, 2009, p.113-114.

¹⁵⁷ “era a reprodução de uma divindade oriental, mas eu nunca a tinha visto. Representava uma figura dançante, com os braços e as pernas em posições harmônicas e divergentes inscritas em um círculo. Havia apenas alguns poucos espaços abertos naquele círculo, pequenos vazios que esperavam para serem fechados pela imaginação de quem os olhava.” (Tradução nossa).

No entanto, o personagem misterioso explica ao protagonista de “I treni che vanno a Madras” que sua interpretação para aquela estátua não é de forma alguma a mesma daquela fornecida pelo médico alemão. Para Peter Schlemihl, do conto de Tabucchi, a figura de Shiva Dançante não representaria o “círculo vital”, mas simplesmente a “dança da vida”. A essa constatação, explica que a diferença entre as duas interpretações consiste no fato de que “la vita è un cerchio. C’è un giorno in cui il cerchio si chiude, e noi non sappiamo quale” (TABUCCHI, 2009, p.114).¹⁵⁸

É justamente o rápido encontro com o médico alemão e sua explicação para o significado da estátua de Shiva Dançante o momento que marcará para sempre a vida deste personagem de “I treni che vanno a Madras”. As palavras proferidas pelo médico de que aquela estátua simbolizava o ciclo vital, seguidas da expressão de seu desejo de que na próxima vida seu paciente pudesse voltar ao mundo como representante da “raça superior”, fazem com que Peter Schlemihl, de Antonio Tabucchi, se veja marcado e excluído de tal forma do círculo dos homens que, dali em diante, passe a pensar no significado daquela estátua durante todos os dias de sua vida.

O escárnio e o desprezo dos homens simbolizam a marginalização do sujeito que se vê impotente frente aos poderosos. No caso de Peter Schlemihl, personagem de Antonio Tabucchi, a perda da dignidade e a humilhação pela qual teve de passar no campo de concentração nazista equivalem à perda da sombra. No entanto, apenas ao final do conto, o protagonista de “I treni che vanno a Madras” compreende as palavras de seu interlocutor a propósito de sua interpretação para a estátua de Shiva. Isso ocorre pela leitura de um jornal local que noticiou o assassinato de um senhor de idade, aparentemente profundo conhecedor da arte dravídica. A decodificação do enigma de Peter Schlemihl traz o seguinte comentário do narrador:

Che cosa potevo dire? Pensai al ridicolo del mio messaggio. Forse che avevo capito? E che cosa? Che per qualcuno il cerchio si era chiuso? (...) Non escludo che la mia immaginazione abbia lavorato più del consentito. Ma se avessi indovinato quale era l’ombra che il signor Schlemihl aveva perduto; e se mai gli capitasse di leggere questo racconto, per lo stesso strano caso che ci fece incontrare quella sera in treno, vorrei che gli giungesse il mio saluto. E la mia pena (TABUCCHI, 2009, p.117).¹⁵⁹

¹⁵⁸ “a vida é um círculo. Tem um dia em que o círculo se fecha, e nós não sabemos qual.” (Tradução nossa).

¹⁵⁹ “O que eu poderia dizer? Pensei no ridículo da minha mensagem. Talvez que tinha entendido? E o que? Que para alguém o círculo tinha fechado? (...) Não excludo que a minha imaginação tenha trabalhado mais que o consentido. Mas se tivesse adivinhado qual era a sombra que o senhor Schlemihl tinha perdido

Para se vingar da usurpação de sua sombra no passado, Peter Schlemihl teria demonstrado ao médico nazista sua interpretação para a estátua de Shiva Dançante. Ao matar o médico, fecha o círculo da existência deste, promovendo a “dança da vida”. O sentido atribuído pelo médico àquela estátua foi um equívoco que lhe custou a vida.

Podemos constatar que o fantasma do passado assombra os personagens de Tabucchi. Em *Noturno Indiano*, Xavier representa o espectro que atormenta Roux e que remonta a um outro tempo, um passado que não pode ser novamente apreendido. O encontro com Xavier simbolizaria, portanto, o reencontro com um “eu” há muito perdido. Por outro lado, Peter Schelemihl procura se libertar das amarras do passado que o aflige no presente. Para isso, busca sua sombra perdida em um passado remoto.

3.5 A concepção de equívoco em Antonio Tabucchi

Na nota inicial do livro de contos *Piccoli equivoci senza importanza*, Antonio Tabucchi tece algumas considerações sobre os “equívocos” da vida, os quais são frequentemente retratados em sua obra. No entanto, afirma que, ao contrário do que ocorre aos barrocos, tais “equívocos” não lhe são caros. De acordo com Tabucchi¹⁶⁰, os barrocos conferiram ao “equívoco” o *status* de “metáfora do mundo”. Segundo a concepção barroca, como nos explica o escritor italiano, o nosso “equívoco terreno” será esclarecido assim que nos despertarmos do sonho de estarmos vivos. No entanto, Antonio Tabucchi questiona essa convicção, a qual, segundo o escritor, não se distancia muito da afirmação de que a existência é equívoca em si, concepção que, para ele, seria mais consoladora, mas que, por outro lado, poderia, presunçosamente, ser tomada por um axioma.

Em relação ao “equívoco” para o barroco, o poeta e crítico Affonso Ávila¹⁶¹ aponta para a concepção predominante, nesse período, de que, em literatura, não se deve revelar algo por inteiro, mas valer-se do recurso da alusão para tornar certo dado compreensível. A esse respeito, o autor nos lembra do conceito de “dicción equívoca”, de Baltasar Gracián, teórico do conceptismo. Segundo Affonso Ávila, Gracián “vê no recurso da equivocação, no artifício verbal de ambígua leitura semântica, como que

e se alguma vez acontecesse de ele ler este conto, pelo mesmo acaso que nos fez encontrar aquela noite no trem, gostaria que o alcançasse a minha saudação. E a minha pena.” (Tradução nossa).

¹⁶⁰ TABUCCHI, 2009, p.7.

¹⁶¹ ÁVILA, 1994, p.90.

‘una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces’” (ÁVILA, 1994, p.90).¹⁶² Com isso, Gracián estabelece uma relação entre a linguagem equívoca e a ambiguidade própria do discurso literário, a qual, no entanto, se acentua nos textos barrocos.

O escritor italiano toma o barroco em seu aspecto lúdico, em seus jogos de espelhos, em suas formas abertas, em sua recorrência ao sonho e ao ilusório. Além disso, Antonio Tabucchi também se vale do equívoco como os barrocos, no entanto, em um contexto diferente. Em relação aos “pequenos equívocos”, o autor os define como “malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili” (TABUCCHI, 2009, p.7).¹⁶³ São “as coisas fora do lugar” (TABUCCHI, 2009, p.7)¹⁶⁴, os desencontros e enganos que são objeto de reflexão para o escritor italiano. O acaso e as escolhas, aparentemente insignificantes, que fazemos e que mudam completa e irreparavelmente as nossas vidas são, portanto, fonte de inspiração para os escritos deste autor, que tende a fixar seu olhar sobre os momentos na vida de seus personagens em que estradas se cruzam, levando-os a uma reflexão sobre a própria existência.

O protagonista Tonino, de “Piccoli equivoci senza importanza”, lembra que todos os desvios nas vidas dos personagens do conto tiveram início no dia em que, por um erro da Faculdade, Federico foi matriculado no curso de Direito ao invés de ser inscrito naquele de Letras, como seus amigos. Na tentativa de encontrar uma solução para o problema, os amigos se dirigiram à secretaria. Entretanto, o funcionário que os atendeu sentenciou que aquele era um “pequeno equívoco sem remédio”, o que aumentou a fúria e o desespero de Federico. Porém, percebendo o estado em que se encontrava o estudante, o funcionário logo se corrigiu: aquele havia sido apenas um “pequeno equívoco sem importância”.

Para a surpresa de seus amigos, Federico se identificou a tal ponto com o curso de direito que resolveu segui-lo até o fim, modificando seus planos iniciais. A partir de então, os amigos passaram a utilizar a frase pronunciada pelo funcionário da Faculdade para se referirem a algo que se desviava do previsto. A expressão “pequeno equívoco sem importância” tem, para os amigos, um alcance amplo:

¹⁶² “uma palavra de dois cortes e um significar a duas luzes.” (Tradução nossa).

¹⁶³ “mal-entendidos, incertezas, compreensões tardias, pesares inúteis, recordações talvez enganadoras, erros bobos e irremediáveis.” (Tradução nossa).

¹⁶⁴ No original: “le cose fuori luogo”.

(...) una frase che diventò un emblema, la usavamo fino all'abuso perché andava bene per le più svariate circostanze: non trovarsi a un appuntamento, spendere più di quanto avevamo, dimenticare un impegno solenne, leggere un libro ritenuto eccellente e che invece era una noia mortale: tutti gli errori, i malintesi, le sviste che ci capitavano erano “un piccolo equivoco senza importanza” (TABUCCHI, 2009, p.10).¹⁶⁵

Devido a um “pequeno equívoco sem importância”, Federico se tornou advogado e, no presente da narrativa, por ironia do destino, participa do julgamento de Leo. Também o fato de nunca ter se declarado a Madalena foi apenas um “pequeno equívoco sem importância” cometido por Federico, que julgava ser a moça apaixonada por Leo e não por ele próprio. As pequenas escolhas, os mal-entendidos e as incertezas desviaram os percursos desses amigos de forma irreparável.

O protagonista de “Piccoli equivoci senza importanza” procura compreender o presente, buscando um sentido para a existência em meio a tantos desencontros e descaminhos. Dessa forma, reflete acerca da responsabilidade civil dos homens e de seu papel perante a História. Esse posicionamento faz com que Tonino, inclusive, assuma parte da responsabilidade pelo julgamento que presenciava, na medida em que, em sua concepção, todos nós temos uma parcela de culpa em relação a todos os fatos do mundo. Nenhum de nós está isento do que quer que seja, tendo sempre participação, em maior ou menor grau, nos eventos que ocorrem à nossa volta:

(...) ho proprio pensato che tutto era davvero un enorme piccolo equivoco senza rimedio (...) e anch'io, che ero venuto col mio blocchetto per gli appunti, anche il mio semplice guardare loro che recitavano la loro parte, anche questa era una parte, e in questo consisteva la mia colpa, nello stare al gioco, perché non ci si sottrae a niente e si ha colpa di tutto, ognuno a suo modo (TABUCCHI, 2009, p.16).¹⁶⁶

Em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, Xavier Monroy salienta que a definição atribuída por Antonio Tabucchi ao termo “equivoco” possui uma profunda relação com a concepção hinduísta segundo a qual “o equivoco (o erro da

¹⁶⁵ “uma frase que se tornou um emblema. Nós a usávamos de forma exagerada, porque caía bem para as mais variadas circunstâncias: não ir a um encontro, gastar mais do que tínhamos, esquecer um compromisso solene, ler um livro tido como excelente e que, no entanto, era um tédio mortal: todos os erros, os mal-entendidos, os descuidos que nos ocorriam eram ‘um pequeno equivoco sem importância’”. (Tradução nossa).

¹⁶⁶ “(...) de fato pensei que tudo era realmente um enorme pequeno equivoco sem remédio (...) e também eu, que trouxera o meu bloquinho para fazer as anotações, também o meu simples ato de olhar para eles que desempenhavam seus papéis, também este era um papel, e nisso consistia a minha culpa, em fazer parte do jogo, porque em nada se é neutro e tem-se culpa em tudo, cada um a seu modo.” (Tradução nossa).

vida) equivale a uma viagem iniciatória em torno da ilusão do real, isto é, em torno da ilusão da vida humana terrena” (TABUCCHI, 2003b, p.57). Essa afirmação corresponde a considerar o mundo como ilusório e acreditar que a verdade (Braman) poderá ser alcançada apenas com o nirvana.

À semelhança do que ocorre em *Noturno Indiano*, o personagem misterioso de “I treni che vanno a Madras” procura respostas para perguntas que foram deixadas em suspenso em um passado distante. Nesse confronto, Peter Schlemihl está em busca de si mesmo, de sua identidade perdida. Tal como Roux, persegue uma sombra.

Também o protagonista de “Piccoli equivoci senza importanza” está à procura de algo. Busca retomar o passado e as relações humanas como as que tinha com seus colegas de faculdade. O presente, no entanto, se mostra inflexível e a impossibilidade de resgatar o que passou fica patente. Tonino relata que, ao sair do tribunal, vê seus amigos em uma barcaça à deriva no canal. Procura conversar com eles, mas percebe que se trata de estátuas de gesso moldadas em poses inusitadas, flutuando sobre a água como figuras congeladas pela memória. Estas restariam imóveis como imagens de um passado que jamais poderia ser recobrado. Tais imagens suscitam a ideia de fotografia (tema recorrente em Antonio Tabucchi), a qual se relaciona à experiência de morte devido ao fato de a fotografia consistir no congelamento de um instante, tornando imóveis os elementos nela representados.

De maneira semelhante, o protagonista de *Noturno Indiano* busca um passado que se apresenta apenas como uma sombra de um tempo que não poderá mais voltar. Para Roux, o passado assume um caráter onírico, já que recordações e sonhos se mesclam, impossibilitando ao leitor estabelecer quaisquer limites. Em *Noturno Indiano*, Roux sonha com um episódio do passado. Nele aparece acompanhado por Xavier, Magda e Isabel. Trata-se de um piquenique que fez com os amigos em um passado distante e que sua memória traz à tona no presente da narrativa. O clima descontraído e alegre que caracteriza o sonho contrasta com o presente de Roux, marcado pelo aspecto noturno e sombrio.

(...) olhava no escuro do quarto e via aquela cena longínqua que me parecia um sonho porque tinha dormido muitas horas (...). Fiquei muito tempo na cama pensando naqueles tempos, percorri de novo paisagens, rostos, vidas. (...) E quando aquelas lembranças assumiram contornos insuportáveis, nítidos como se fossem projetados na parede por uma máquina, levantei e saí do quarto (TABUCCHI, 1991, p.32).

Tanto nos contos tratados nesta seção quanto em *Noturno Indiano*, nos deparamos com personagens atormentados diante do passado e da impossibilidade de resgatar o que se foi ou de reparar os enganos cometidos: gestos que poderiam ter sido evitados, palavras que não foram ditas e que poderiam ter mudado completamente os rumos de uma vida. Mas tudo não passou de “pequenos equívocos sem importância”.

3.6 A multiplicidade do real

À semelhança de *Noturno Indiano* e “I treni che vanno a Madras”, o conto “Il gioco del rovescio” é um texto em que o jogo de identidades e espelhos se faz patente. Foi justamente nesse texto que o escritor italiano apresentou sua teoria a respeito do “jogo do reverso”, que está presente em toda 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.

Il gioco del rovescio è in sostanza il sospetto che esista nel reale un'altra faccia della medaglia, cioè che il reale si mostri in un aspetto che è immediatamente conoscibile e che celi un altro aspetto, che è forse quello più vero, ma che rimane in ombra. Quindi il libro *Il gioco del rovescio* è il tentativo di esplorare questa zona d'ombra, di guardare oltre l'angolo. Prende lo spunto da un gioco infantile che consiste nel pronunciare le parole all'incontrario, però eleva questo gioco infantile a una sorta di metafora esistenziale (TABUCCHI apud DOLFI, 2006, p.69).¹⁶⁷

Em “Il gioco del rovescio”, a personagem Maria do Carmo explica ao protagonista que a vida é como um jogo que ela jogava em sua infância: o “jogo do reverso”. Nesse jogo, uma pessoa escolhe uma palavra qualquer. Esta é lançada a outro jogador que deverá pronunciá-la de forma contrária em um curto intervalo de tempo. No texto de Tabucchi, a personagem elevou esse simples jogo infantil à metáfora da existência. A esse respeito, no prefácio à segunda edição de *Il gioco del rovescio*, o escritor italiano faz um comentário sobre como concebeu a teoria do “jogo do reverso”, que resultou no referido livro de contos: “ma tutti [i racconti], sia gli uni che gli altri,

¹⁶⁷ “O jogo do reverso é em substância a suspeita de que exista no real uma outra face da medalha, isto é, que o real se mostre em um aspecto que é imediatamente reconhecido e que oculta um outro aspecto, que talvez seja aquele mais verdadeiro, mas que permanece na sombra. Assim, o livro *O jogo do reverso* é uma tentativa de explorar essa zona de sombra, de enxergar mais além. Surge de um jogo infantil que consiste em pronunciar as palavras ao contrário, porém eleva esse jogo infantil a uma espécie de metáfora existencial.” (Tradução nossa).

sono legati a una scoperta: l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era 'così' era invece anche in un altro modo. Fu una scoperta che mi turbò" (TABUCCHI, 2006b, p.5).¹⁶⁸

O conto tem início com uma intrigante cena. O protagonista observa o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, no mesmo momento em que, sem que este tenha conhecimento, sua amiga Maria do Carmo morre em Portugal. A partir disso, se instaura uma tensão entre vida e morte nessa cena. Esta ocorre devido à simultaneidade dos fatos (o olhar do protagonista sobre a pintura e a morte de Maria do Carmo) e também entre o significado de vida (representada pelas meninas do quadro) e o sentido de morte pela pintura que, como a fotografia, corresponde à "vida congelada".

Nesse quadro, temos a representação do próprio Diego Velázquez que pinta uma tela a qual aparece de costas para o espectador, não nos sendo possível ver o seu conteúdo. Ao lado do pintor aparece a filha de Filipe IV, acompanhada de suas damas de companhia e alguns criados. No ponto de fuga do quadro, um homem afasta a cortina, o que garante maior iluminação à cena.

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*¹⁶⁹. O plano que enxergamos de imediato é aquele em que se situam 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. No segundo plano, ao fundo, temos o espelho que reflete a figura dos reis. Ao lado desse espelho, percebemos uma cortina que se afasta, revelando a presença do personagem enigmático que se situa no ponto de fuga do quadro. Este assume uma postura ambígua, pois nos é impossível precisar se está entrando ou saindo do aposento em que se encontram os demais personagens. Por fim, podemos perceber a existência de um terceiro plano no qual ocorre a justaposição de três elementos. Com efeito, este é o local onde se situam os modelos (os reis), ao qual corresponde o lugar ocupado pelo espectador. Podemos supor, ainda, ser este o ponto em que se encontra o espelho que permite a Velázquez ver sua própria imagem, bem como os objetos que estão às suas costas para que, assim, seja possível representá-los em sua tela.

¹⁶⁸ "mas todos [os contos], tanto uns quanto outros, estão ligados a uma descoberta: a minha percepção, um dia, pelas imprevisíveis circunstâncias da vida, que uma certa coisa que era "assim" era também em um outro modo. Foi uma experiência que me perturbou." (Tradução nossa).

¹⁶⁹ Quanto ao conceito de *mise en abyme*, conferir DÄLLENBACH, 1977.

Segundo Foucault, o quadro *As meninas* é a representação de uma representação¹⁷⁰, 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 respeito da ideia de autorrepresentação do pintor em seu quadro, Foucault nos fornece uma interessante consideração. De acordo com o filósofo, o pintor estaria situado em uma zona intersticial, em uma constante tensão entre visível e invisível. Isso se deve ao fato de que, como podemos supor, instantes após ser captado pelo nosso olhar, o qual vislumbra a cena que se desenrola no quadro, Velázquez irá, mais uma vez, se colocar frente a sua imensa tela, sendo, portanto, ocultado por ela. Nesse sentido, Foucault conclui que essa tensão ocorre devido à impossibilidade de o pintor ocupar, simultaneamente, as duas zonas de visibilidade que se colocam no quadro *As meninas*, “como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (FOUCAULT, 1995, p.20).

Como nos lembra Foucault, o pintor dirige seu olhar para nós justamente porque ocupamos o mesmo lugar em que se situam seus modelos. Para o espectador, esse ponto, privilegiado pela visão de Velázquez, é invisível, pois coincide com o local por nós ocupado. Dessa forma, segundo Foucault, o olhar do pintor, dirigido para o vazio que se coloca nesse espaço fora do quadro,

aceita tantos modelos quanto espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito (FOUCAULT, 1995, p.21).

No entanto, a tela pintada por Velázquez, no interior do quadro *As meninas*, se mantém invisível para o espectador, já que temos acesso apenas ao reverso desta pintura. Essa opacidade da grande tela que se impõe à esquerda do quadro de Velázquez “torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo” (FOUCAULT, 1995, p.21).

No conto “Il gioco del rovescio”, a referência ao quadro *As meninas* se deve ao fato de esta pintura representar um jogo de espelhos, que provoca uma inversão de

¹⁷⁰ Cf. FOUCAULT, 1995, p.31.

planos. Isso ocorre porque a cena que nos é apresentada não é o quadro em si, que está sendo pintado por Velázquez na própria tela, mas seus bastidores, o outro lado da cena. Desse modo, é surpreendente, nesse quadro, o artifício utilizado pelo pintor para criar o que Antonio Tabucchi denomina “o jogo do reverso”: ao fundo da tela percebemos o reflexo do rei e da rainha da Espanha na superfície de um espelho. Através desse recurso, o pintor nos permite ter acesso ao outro lado da cena, o qual permaneceria oculto. Com isso, podemos deduzir que o rei e a rainha estão posando para o pintor, que realiza um retrato de ambos, sendo que os outros personagens representados na tela por Velázquez teriam ido até o aposento para ver a pintura dos monarcas espanhóis. O reflexo dos reis ao fundo revela que estes estariam posicionados no mesmo lugar que ocupa o espectador, o que nos integra à pintura e proporciona o jogo entre realidade e aparência. Também podemos supor a provável existência de um segundo espelho mais ou menos na posição em que se situa o espectador, que permitiria a Velázquez pintar a si mesmo e a cena que se desenrola à sua volta.

Esse recurso utilizado pelo pintor espanhol nos permite ter acesso ao outro lado do real, aquele que permaneceria na sombra ao espectador do quadro, ao nos mostrar o pintor em seu ambiente de trabalho. As palavras de Lucien Dällenbach poderiam ser muito bem aplicadas à obra de Velázquez, na medida em que o mérito do pintor espanhol está justamente no uso desse recurso “pour pallier la limitation de notre regard et nous révéler ce qui normalement serait exclu de notre champ de vision” (DÄLLENBACH, 1977, p.20).¹⁷¹

O pintor espanhol realiza uma inversão da cena de tal forma que, ao fazê-lo, as figuras do rei e da rainha, que deveriam estar em primeiro plano na tela, aparecem apenas como um reflexo na superfície do espelho ao fundo da cena. Dessa forma, a figura dos reis representa apenas um reflexo do real, passando a ser, nesta tela, o “outro” e deixando de ser o “um”: é a reversão por excelência. Velázquez nos oferece simplesmente uma representação irreal e invertida do rei e da rainha da Espanha, já que produto de uma imagem especular.

Além disso, algumas das personagens dirigem seu olhar para fora da moldura, para a posição que ocupariam os reis, a qual coincide com o local onde se situa o espectador. Isso nos provoca a ilusão de que aquelas figuras estariam prontas a sair da tela, o que é reforçado pelo movimento que se pode apreender delas. A figura de fundo

¹⁷¹ “para mascarar a limitação do nosso olhar e nos revelar aquilo que normalmente seria excluído de nosso campo de visão.” (Tradução nossa).

que abre uma cortina, permitindo a melhor iluminação da cena, cria uma abertura situada justamente no ponto de fuga da tela para a qual nosso olhar se dirige devido à perspectiva do quadro. A essa figura de fundo, como veremos mais adiante, o protagonista de “Il gioco del rovescio” associa, ao final da narrativa, a personagem Maria do Carmo. Isso ocorre devido à posição privilegiada ocupada pela figura, que é a única capaz de ver o inverso da cena.

Na vida, Maria do Carmo se mostra capaz de jogar o “jogo do reverso”, assumindo múltiplas personalidades. Um exemplo disso é o fato de, no conto, serem apresentadas várias versões para seu passado. Ao protagonista Maria do Carmo relata uma infância de exilada em Buenos Aires no contexto da guerra. No entanto, o diálogo do protagonista com Nuno Meneses de Sequeira revela uma outra versão para essa história. Segundo o marido de Maria do Carmo, esta era filha de grandes proprietários e, à época em que se conheceram, a moça mais cobiçada de Lisboa. Acrescenta, ainda, que a história que Maria do Carmo costumava contar sobre uma infância infeliz em Nova Iorque e um pai republicano morto na guerra civil espanhola não passava de ficção. Com isso, nos são apresentadas três versões para o passado de Maria do Carmo, o que aponta para a multiplicidade da personagem.

No conto, Nuno Meneses de Sequeira salienta que, fornecendo ao protagonista tais informações, pretendia pôr fim à ilusão cultivada por ele de ter conhecido Maria do Carmo realmente: “vorrei toglierle un’illusione, disse, quella di aver conosciuto Maria do Carmo, lei a conosciuto solo una finzione di Maria do Carmo” (TABUCCHI, 2006b, p.21).¹⁷² Pelo discurso de Nuno Meneses de Sequeira, podemos perceber que também ele vive a ilusão de conhecer a “verdadeira” Maria do Carmo. De fato, as duas versões que o conde apresenta para a infância de sua esposa não coincidem com a terceira versão fornecida por esta ao protagonista.

A vida de Maria do Carmo possui várias versões. Por esse motivo, nenhum dos personagens conheceu a “verdadeira” Maria do Carmo, pois qualquer versão simplificadora simplesmente não consegue abarcar a multiplicidade da personagem. Todas as histórias sobre Maria do Carmo podem ser “verdadeiras” e “falsas” ao mesmo tempo, não nos sendo possível demarcar a fronteira entre real e ficcional em sua existência.

¹⁷² “gostaria de tirar-lhe uma ilusão, disse, aquela de ter conhecido Maria do Carmo, você conheceu apenas uma ficção de Maria do Carmo.” (Tradução nossa).

Essa multiplicidade da personagem está intimamente relacionada a Fernando Pessoa, poeta admirado por Maria do Carmo e por ela citado em várias passagens do conto. O poeta português como a personagem de “Il gioco del rovescio” levou a multiplicidade do ser às últimas consequências ao criar seus heterônimos, que ganharam vida própria e autonomia para criarem suas obras, sendo cada uma delas marcada por um estilo diferenciado, de acordo com a personalidade assumida. Para Leyla Perrone-Moisés,

frequentemente, os próprios críticos de Pessoa o acham atravancador, e tentam impor-lhe os limites de um sujeito unitário, que seria o “verdadeiro” Pessoa. (...) Ora, é preciso dizer, de uma vez por todas, que Fernando Pessoa “ele mesmo” não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele assinado. É preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devido à sua perfeita divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.16-17).

À semelhança da heteronímia pessoana, Maria do Carmo possui uma multiplicidade de faces e personalidades. Vagando pelas ruas de Lisboa, na companhia do protagonista do conto em questão, a personagem gostava de lembrar Fernando Pessoa, apontando as ruas por onde passaram Álvaro de Campos e Bernardo Soares. Transitando de uma rua a outra mudava-se o heterônimo pessoano com a mesma facilidade que Maria do Carmo jogava o jogo das identidades.

Facciamo un itinerario fernandino, diceva lei, questi erano i luoghi prediletti di Bernardo Soares, aiutante contabile nella città di Lisbona, semi-eteronimo per definizione, era qui che faceva la sua metafisica (...). Ci infilavamo nella confusione di Rua da Prata, attraversavamo Rua da Conceição e scendevamo verso il Terreiro do Paço (...). Questa è già una zona di Álvaro de Campos, diceva Maria do Carmo, in poche strade siamo passati da un eteronimo all'altro (TABUCCHI, 2006b, p.12-13).¹⁷³

Os dois heterônimos pessoanos, citados por Maria do Carmo, possuem uma relação profunda com Lisboa. Ambos percorreram a cidade, revelando-a ao leitor sob olhares diversos. A Lisboa de Álvaro de Campos se mostra fendida e perdida nas lembranças nostálgicas da infância do poeta, enquanto a percepção da cidade por

¹⁷³ “Façamos um itinerário fernandino, ela dizia, estes eram os lugares preferidos de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, semi-heterônimo por definição, era aqui que fazia a sua metafísica (...). Enfiávamos na confusão da Rua da Prata, atravessávamos Rua da Conceição e descíamos em direção ao Terreiro do Paço (...). Esta já é uma zona de Álvaro de Campos, dizia Maria do Carmo, em poucas ruas passamos de um heterônimo ao outro.” (Tradução nossa).

Bernardo Soares se dá de maneira mais íntima, sendo sua paisagem compreendida como um estado de espírito. Segundo Richard Zenith¹⁷⁴, na introdução ao *Livro do desassossego*, apesar das diferenças, existem muitos pontos em comum entre Bernardo Soares e o Álvaro de Campos da última fase, sobretudo no que diz respeito à “temática existencial” e ao “tom melancólico”. Assim, esses heterônimos de Fernando Pessoa “acabaram por ocupar o mesmo campo da sua sensibilidade, que por sua vez foi definida, ou muito colorida, pela cidade de Lisboa. Campos, Soares, Pessoa e Lisboa são, num certo registro, sinônimos” (ZENITH, 2006, p.10).

No conto “Il gioco del rovescio”, a capacidade de criação de mundos e seres pelo poeta português era muito admirada por Maria do Carmo. Em um certo momento, essa personagem chega a afirmar que “Pessoa è un genio perché ha capito il risvolto delle cose, del reale e dell’immaginato, la sua poesia è un *juego del revés*” (TABUCCHI, 2006b, p.13).¹⁷⁵ Fernando Pessoa era capaz de *sonhar mundos* em que realidade e imaginação se mesclam e se fundem. Por meio de seus heterônimos, foi capaz de viver outras “realidades” que surgiram de “sonhos” diversos. Ao antepor o sonho à realidade, o “jogo do reverso” se instaura no cerne de sua poética. A esse respeito, nos apropriamos das palavras de Bernardo Soares, expandindo-as a todo o universo pessoano: “De tal modo anteponho o sonho à vida que consigo, no trato verbal (outro não tenho), continuar sonhando, e persistir, através das opiniões alheias e dos sentimentos dos outros, na linha fluida da minha identidade amorfa” (PESSOA, 2006, p.294).

Maria do Carmo joga pela última vez o “jogo do reverso” ao deixar um bilhete para o protagonista, antes de morrer. Nele estava escrita a palavra “sever”, que o protagonista imediatamente inverteu formando “reves”. Não sabia, porém, se deveria lê-la em espanhol (“reverso”) ou em francês (“sonhos”). A palavra ambígua não poderia expressar de forma mais instigante a problemática tabucchiana e pessoana do real, ao aproximar o “sonho” da ideia de “reverso”. O sonho pertence à esfera da imaginação e da criação, estando sua essência contida no reverso do real. Este último, por sua vez, é múltiplo, possuindo várias faces, como as diversas versões da vida de Maria do Carmo, a qual vivenciou o mundo como um reverso.

¹⁷⁴ ZENITH, 2006, p.10.

¹⁷⁵ “Pessoa é um gênio porque entendeu o desdobramento das coisas, do real e do imaginado, a sua poesia é um *juego del revés*.” (Tradução nossa).

É justamente devido à capacidade de Maria do Carmo de enxergar o avesso das coisas que, como apontado anteriormente, o protagonista a associa à imagem ao fundo da tela de Velázquez, em que um homem é representado abrindo a cortina que permite a entrada da luz no quadro. Essa figura, cuja posição coincide com o ponto de fuga da tela, possui, segundo o protagonista, um sorriso malicioso por ser a única personagem capaz de, devido ao seu ângulo de visão, vislumbrar o reverso da cena que o espectador tem diante de si. Ela vê, portanto, os reis de frente para si, enquanto o pintor e as outras personagens que compõem a tela, nesta posição, são vistas de costas. Nesse sentido, a figura ao fundo da tela ocupa o lugar exatamente oposto àquele onde se situa o espectador.

O protagonista de “Il gioco del rovescio” entra, portanto, no jogo de Maria do Carmo, sentindo-se atraído por este. 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. É nesse aspecto que as palavras espanhola e francesa coincidem naquele ponto em que o sonho se revela como o mecanismo que torna possível vislumbrar o reverso das coisas:

(...) la parola spagnola e quella francese forse coincidevano in un punto. Mi parve che esso fosse il punto di fuga di una prospettiva, come quando si tracciano le linee prospettiche di un quadro (...) il quadro era *Las meninas* di Velázquez, la figura di fondo sulla quale convergevano le linee dei molli aveva quell'espressione maliziosa e malinconica (...), quella figura era Maria do Carmo (...): ho capito perché hai codesta espressione, perché tu vedi il rovescio del quadro, che cosa si vede da codesta parte?, dimmelo, aspetta che vengo anch'io, ora vengo a vedere. E mi incamminai verso quel punto. E in quel momento mi trovai in un altro sogno (TABUCCHI, 2006b, p.24).¹⁷⁶

A leitura de “Il gioco del rovescio” nos fornece os elementos que nos proporcionam uma melhor compreensão sobre a questão do espelhamento e inversão de identidades, em que tudo pode ser também outra coisa, já que toda moeda tem duas faces ou muitas, como no caso de Tabucchi, em que o jogo de espelhamentos é infinito. Ao sugerir a leitura dos contos que compõem o livro *Il gioco del rovescio*, o escritor italiano direciona o leitor a seguir certo caminho ao trilhar *Noturno Indiano*. Da mesma

¹⁷⁶ “(...) as palavras espanhola e francesa talvez coincidissem em um ponto. Pensei que esse 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 de fundo sobre a qual convergiam as linhas dos moles tinha aquela expressão maliciosa e melancólica (...), aquela figura era Maria do Carmo (...): entendi porque você tem essa expressão, porque você vê o reverso do quadro, o que se vê desta parte?, diga-me, espera que eu também vou, agora venho ver. E me encaminhei em direção àquele ponto. E naquele momento me encontrei em um outro sonho.” (Tradução nossa).

forma, a coletânea *Piccoli equivoci senza importanza* dá sua contribuição nessa intrigante viagem para a compreensão do romance em questão. Nesse sentido, os pequenos equívocos da vida são apresentados como as escolhas aparentemente insignificantes e os mal-entendidos que mudam o curso de nossas existências de tal forma que se torna impossível reaver o que se passou. A indicação desse livro por Antonio Tabucchi ao lado de *Il gioco del rovescio*, publicado quatro anos antes, demonstra como o escritor italiano busca resgatar seu passado literário pela memória, retomando experiências anteriores e estendendo-as a novos contextos.

No decorrer deste capítulo, a aproximação entre o romance *Noturno Indiano* e os contos “*Il gioco del rovescio*”, “*Piccoli equivoci senza importanza*” e “*I treni che vanno a Madras*” foi necessária, pois foi através dessa relação que se instituiu a memória textual de Antonio Tabucchi. Nesse entrecruzamento de textos, “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira” constitui o elo que torna possível o câmbio de informações entre as obras do escritor italiano, já que consiste no ponto em que sugestões são oferecidas ao leitor para que este trilhe certo caminho pelos textos de Antonio Tabucchi. Para isso, deve seguir as pistas deixadas pelo autor, empreendendo uma viagem lúdica pelos textos do escritor italiano. Ao concebermos a viagem segundo esse novo prisma, tornou-se possível construir parte da memória literária de Antonio Tabucchi ao tecermos este fio memorialístico pelos seus textos, criando uma rede que os une através de um jogo de conexões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, apresentamos uma leitura do romance *Noturno Indiano* e dos contos “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, “Il gioco del rovescio”, “Piccoli equivoci senza importanza” e “I treni che vanno a Madras”, de Antonio Tabucchi, tendo sido enfocados vários aspectos relevantes para a compreensão dos textos do escritor italiano. Primeiramente, apresentamos uma reflexão sobre a *mimesis*, segundo Antoine Compagnon. Em seguida, discutimos o conceito de pós-modernidade, já que parte da crítica define Antonio Tabucchi como pós-moderno.

A partir de nossa leitura do escritor italiano, verificamos que este busca confundir seu leitor a todo o momento com jogos de espelhos e inversões de identidades de seus personagens. Esse aspecto se relaciona ao conceito tabucchiano de “jogo do reverso”. Essa concepção nos é apresentada no conto “Il gioco del rovescio”, no qual se coloca o problema da multiplicidade do real, questão esta representada, no interior do conto, pela figura de Maria do Carmo. Essa personagem levou a concepção de pluralidade do ser às últimas consequências, vivendo sua vida “como se fosse um revés” (TABUCCHI, 2006b, p.17).¹⁷⁷ Sua inspiração vem do poeta português Fernando Pessoa, o qual também concebia a realidade como múltipla, o que acarretou na criação de seus diversos heterônimos.

A problematização do real e a consciência da multiplicidade do ser estão também presentes no romance *Noturno Indiano*, o qual nos apresenta um personagem cindido e fragmentado, em busca de sua própria identidade. Esse protagonista é a representação do sujeito contemporâneo, o qual sofre pela tomada de consciência, cada vez maior, de sua perda de totalidade e unidade. Esse sujeito em crise empreende uma viagem à Índia a procura de seu amigo perdido, porém constatamos que este estava envolvido em uma busca por si próprio, pela sua identidade. Nesse contexto, Xavier, o amigo incessantemente procurado, acaba por se mostrar como a representação do duplo perseguido pelo protagonista. A busca pelo duplo se constitui como a procura por

¹⁷⁷ No original: “come se fosse un revés.” (Tradução nossa).

apreender algo de si mesmo ou de um passado que, no presente da narrativa, pode existir apenas na memória de Roux.

No entanto, à medida que o protagonista de *Noturno Indiano* embrenha pelos labirintos da geografia e da cultura indianas, sua busca se torna mais obscura e misteriosa, assumindo, cada vez mais, o lado noturno de si. Nesse momento, Roux deduz que seu amigo usava uma identidade falsa e, partindo de seu próprio nome, parece conseguir entrar na pista certa de Xavier. Nesse sentido, observamos que, para constituir sua própria identidade, Roux parte em direção ao outro, já que só nos é possível construir o “eu” a partir da imagem que deste tem o “outro”. Dessa constatação, é criado o jogo de espelhos em que Roux e Xavier são a imagem especular um do outro ou, ainda, as várias faces de uma mesma medalha.

Esse jogo de inversões e espelhos, conforme foi mostrado, estende-se à narrativa de *Noturno Indiano*. Ao final do romance, Roux reconta a Christine seus passos até aquele ponto de sua viagem. Porém, narra a sua trajetória a partir de uma perspectiva invertida, ou seja, como se fosse o perseguido e não o perseguidor. Dessa forma, em um jogo de espelhos, assume a posição de Xavier. Esse movimento de reversão nos fez constatar a existência de um espelho no interior do romance, o qual reflete a narrativa de *Noturno Indiano*. Temos, portanto, uma história inserida em outra, em forma de *mise-en-abyme*. Esse recurso é caro ao escritor italiano, o qual faz uso de artifício semelhante no conto “Il gioco del rovescio”, no qual o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, funciona como um espelho dentro da narrativa, bem como um modelo para a teoria tabucchiana de “jogo do reverso”. De fato, o quadro mostra o outro lado da cena, o pintor em seu ambiente de trabalho, sendo que o espectador tem acesso à cena que deveria ser apresentada em primeiro plano (o retrato dos reis) apenas como o reflexo em um espelho ao fundo do quadro. À figura de fundo, que vê o reverso da cena, corresponde Maria do Carmo, única capaz de enxergar o avesso das coisas, segundo a concepção dessa personagem, que defendia a multiplicidade dos pontos de vista.

Em *Noturno Indiano*, o “jogo do reverso”, fenômeno que provoca o espelhamento da narrativa ao final do romance, é um dos fatores que fazem com que o enigma presente nessa obra se perpetue, já que abre o leque de possibilidades interpretativas para seu desfecho enigmático. Com efeito, não nos é possível fazer afirmações seguras ou buscar soluções definitivas para o mistério que se impõe, já que a verdade não pode ser alcançada e nem a totalidade, ser apreendida. No universo tabucchiano, o pensamento dicotômico é problematizado, sendo que as fronteiras entre

real e ficção, autenticidade e artificialidade ou verdade e falsidade se dissolvem. Isso é o que podemos perceber, por exemplo, no conto “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, em que nos vemos diante de um enigma insolúvel já no próprio título. De fato, as duas sentenças se anulam, fechando-se em um círculo ou em um labirinto infinito do qual não podemos sair, já que somos obrigados a saltar de uma frase a outra e, assim, sucessiva e infinitamente.

Noturno Indiano se mantém, portanto, como um enigma, sendo seu mistério perpetuado, ainda, pelo seu caráter sombrio e noturno, o qual não permite ou tem a intenção de permitir ao leitor uma visão mais ampla da história narrada. Esse aspecto está também relacionado à tensão entre insônia e sonho/alucinação presente no romance. À insônia a que se deve o livro, como afirmado pelo próprio autor em nota introdutória ao romance, se opõe a atmosfera onírica e até mesmo alucinatória que perpassa a obra, fazendo com que sonho e realidade se mesquem em algumas passagens.

Relacionado ao aspecto noturno, outro fator que contribui para a manutenção do enigma de *Noturno Indiano* é a questão do enquadramento da narrativa sobre o qual é apresentada uma reflexão no romance, estabelecendo-se uma relação deste com a fotografia. De fato, como em qualquer outra obra, grande parte dos elementos que nos auxiliariam na compreensão de *Noturno Indiano* permanece fora da “moldura do livro”. No que se refere a esse aspecto, o que diferencia o romance de Antonio Tabucchi de outros textos é o fato de que, na obra do escritor italiano, esse elemento é problematizado. Nesse sentido, podemos dizer que existe uma dimensão reflexiva no interior do romance, no sentido de que neste se constata a impossibilidade de se apreender o real em sua totalidade. A esse respeito, ressaltamos, ainda, que não é a intenção do autor nos fornecer uma visão totalizante dos fatos, mas, ao contrário, nos convidar a uma reflexão a respeito da impossibilidade de fazê-lo.

Além disso, devido à nossa visão fragmentária do real, estamos sujeitos aos pequenos equívocos da vida, como mal-entendidos, incertezas e compreensões tardias, os quais, apesar de parecerem insignificantes, são capazes de desviar nossos caminhos, mudando nossas vidas de forma definitiva e irreparável. É o que acontece ao protagonista de “Piccoli equivoci senza importanza”, o qual se vê em um presente marcado pela frieza das relações e pelas convenções sociais, sendo que a esse tempo se opõe um passado repleto de felicidade, sonhos e esperança. No entanto, não podemos deixar de considerar o fato de que o passado é sempre uma reinvenção da memória, a

qual nos ilude, fazendo com que, muitas vezes, pensemos naquilo que passou como um tempo melhor que o presente.

A temática da memória é uma constante na obra de Antonio Tabucchi. Esta se mostra, frequentemente, relacionada ao tema da ausência do “outro” (um parente ou amigo que está morto, desaparecido ou existe apenas na imaginação do personagem) e ao conceito de “saudade”. É justamente a presença de tais elementos nos textos do escritor italiano o que confere a estes seu caráter nostálgico e melancólico. Nesse sentido, “Il gioco del rovescio” e “Piccoli equivoci senza importanza” são contos marcados pelo traço memorialístico, o qual traz à tona a nostalgia de outros tempos e a saudade seja da amiga morta, no primeiro caso, seja das pessoas que não são mais as mesmas que foram no passado, no que se refere ao segundo conto.

A memória se faz presente também em *Noturno Indiano*, no qual o protagonista empreende uma busca pelo amigo supostamente perdido na Índia, sendo que este parece se constituir como um eco do passado que volta para atormentar Roux. Dessa forma, Xavier existe apenas como produto da memória do protagonista. O romance se constrói, portanto, em torno de uma ausência. De fato, é a ausência do “outro” o motivo que move Roux em sua jornada, a qual se caracteriza, justamente, pela busca de uma sombra, de algo impalpável que jamais será alcançado.

É nesse sentido que, em meio aos labirintos indianos, Roux persegue um passado ou as respostas para perguntas que o atormentam. No entanto, obter o que procura se mostra impossível, já que tudo é fugidivo e escorregadio, sendo que a verdade sempre lhe escapa devido à impossibilidade de esta ser alcançada. De fato, o mundo contemporâneo, no qual se insere a narrativa, é caracterizado, cada vez mais, pela tomada de consciência de que a crença na verdade absoluta e a concepção de realidade única e imutável são uma ilusão. Por esse motivo, a narrativa de *Noturno Indiano* permanece em aberto, pois, nos escritos de Antonio Tabucchi, a ideia de que nos é impossível alcançar a verdade ou termos uma visão totalizante da realidade se faz fortemente presente.

Dessa forma, em *Noturno Indiano*, o que temos é a representação desse sujeito, fragmentado e em busca da própria identidade, o qual parte para a Índia com o intuito de procurar Xavier. Ao fazê-lo, persegue seu duplo, já que ambos os personagens se mostram como imagem especular um do outro. No entanto, para que esse percurso por sua interioridade seja possível, o deslocamento geográfico se faz necessário. Esse elemento coloca, ainda, a questão da viagem como um dos temas centrais do romance

de Antonio Tabucchi. Como o próprio autor afirma em nota introdutória a *Noturno Indiano*, essa obra trata-se justamente de uma viagem. Isso insere o romance de Antonio Tabucchi em uma ampla tradição do tema da viagem na literatura, a qual remonta à Antiguidade. Mais do que isso, fazendo um recorte, podemos perceber, ainda, uma ampla gama de relatos de viajantes que tomam como cenário a Índia. Este é um país tradicionalmente representado na literatura, estando presente desde em relatos medievais até nos diários/documentários de escritores italianos do século XX.

A escolha da Índia por Antonio Tabucchi como espaço para a ambientação de seu romance não se dá ao acaso, sendo esta tida como imagem da alteridade para a cultura ocidental. A forma como esse país está representado no imaginário do Ocidente garante a construção da atmosfera onírica e misteriosa do romance, apesar de a representação da Índia presente em *Noturno Indiano* não corresponder à imagem estereotipada de um país exótico, a qual é muitas vezes associada ao subcontinente. De toda forma, é o contato com esse “outro”, com essa alteridade, o elemento propício ao delineamento de uma identidade. Para buscar a si mesmo, é necessário partir da diferença, já que o “outro” se mostra como elemento indispensável à constituição do “eu”.

O que constatamos ao final do romance é a total impossibilidade de se apreender qualquer sentido fixo nesse espaço fugidio e labiríntico no qual se embrenha o protagonista de *Noturno Indiano*. Em um mundo em que a consciência da multiplicidade do real, bem como da inatingibilidade de uma verdade absoluta se afirmam de maneira incontestável, a condição de sujeito fragmentado se impõe a Roux. A experiência desse sujeito se caracteriza, portanto, por um caminhar sem fim, uma busca sem solução. Em suma, uma “viagem (...) perfeitamente incongruente”¹⁷⁸ (TABUCCHI, 2009, p.107).

Outro aspecto frequente nas obras do escritor italiano é a presença marcante e recorrente da intertextualidade. Esta se manifesta não apenas no fato de Antonio Tabucchi recorrer a textos de autores diversos, mas também pode ser percebida na relação que o autor de *Noturno Indiano* estabelece entre alguns de seus próprios textos, constituindo uma espécie de intertextualidade interna em sua obra.

Este último fenômeno foi abordado no terceiro capítulo desta dissertação ao apontarmos como, a partir de “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”,

¹⁷⁸ No original: “viaggio (...) perfettamente incongruo.” (Tradução nossa).

Antonio Tabucchi estabelece a teia que conecta alguns de seus textos. Em um jogo de conexões, fornece a seu leitor, mesmo que indiretamente, um roteiro de leituras, o qual reporta a obras anteriores do autor. Desse modo, é sugerida, nesse conto, a leitura de dois livros do próprio Antonio Tabucchi para que se possa apreender de forma mais ampla o sentido do romance *Noturno Indiano*. Esse movimento permite, assim, traçar, em parte, a memória literária do escritor italiano.

Para nos determos sobre esse aspecto da obra de Tabucchi, selecionamos três contos presentes nas duas coletâneas citadas pelo escritor (ficcionalizado) em “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”, quais sejam, “Il gioco del rovescio”, “Piccoli equivoci senza importanza” e “I treni che vanno a Madras”. A partir disso, abordamos alguns aspectos em comum a esses textos, o que aponta para a recorrência de certos elementos nos escritos de Antonio Tabucchi. Isso nos permitiu demonstrar a existência de um fio interligando algumas das obras do escritor italiano, o que nos possibilitou, ainda, empreender uma viagem por esses textos ao seguirmos pelo caminho que nos foi sugerido por Tabucchi ficcionalizado. Considerando o caminho realizado, queremos ressaltar que nenhum sentido de viagem estudado pela crítica sobre Antonio Tabucchi pode ser excluído, tendo em vista a complexidade da escrita do autor italiano que, por meio de seus vários textos, lança novas pistas, gerando infinitos jogos de escritura e leitura.

REFERÊNCIAS

ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*. 2006. 233 f. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

AMMIRATI, Maria Pia. *Il vizio di scrivere*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1991.

ANDRADE, Catia Inês de. *História e literatura na Lisboa de Salazar: O ano da morte de Ricardo Reis e Sostiene Pereira*. 2007. 201 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2007.

ANDRADE, Catia Inês de. *Olhares sobre o contemporâneo: o universo narrativo de Antonio Tabucchi*. 2001. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2001.

ARRIGUCCI JUNIOR, David. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENVENUTI, Giuliana. *Il viaggiatore come autore: l'India nella letteratura italiana del novecento*. Bologna: Il Mulino, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

BRIZIO-SKOV, Flavia. *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2002.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão; Consuelo Santiago; Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão; Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CRISTOVÃO, Fernando. *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Lisboa: Cosmos - Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DOLFI, Anna. *Tabucchi: la specularità, il rimorso*. Roma: Bulzoni, 2006.

FEDERICI, Corrado. Subjective identity and objective reality in the “Portuguese” novels of Antonio Tabucchi. In: FAGUNDES, Francisco Cota; BLAYER, Irene Maria F. *Oral and written narratives and cultural identity: interdisciplinary approaches*. New York: Peter Lang, 2007.

FIGUEIREDO, Patrícia P. R. *Antonio Tabucchi: o simulacro de um transeunte*. 2002. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

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

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso: o novo mundo*. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOZZANO, Guido. *Verso la cuna del mondo: lettere dall’India*. Milano: Bompiani, 2010.

GRIFFITHS, Bede. *Casamento do Oriente com o Ocidente: hinduísmo e cristianismo*. Trad. Euclides Calloni. São Paulo: Paulus, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAUSTEN, Pia S. *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.

LEITE, Miriam L. Moreira. *Livros de viagem*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MACHADO, Andrea Aparecida. *A questão policial no romance Noturno Indiano de Antonio Tabucchi*. 2006. 84 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MANN, Thomas. Chamisso. In: CHAMISSO, Adelbert Von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

MAURI, Paolo. *L'opera imminente: diário de um crítico*. Torino: Einaudi, 1998.

MILTON, Heloisa Costa. Barroco e Neobarroco. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de fora: UFJF, 2005.

MOHANTY, J. N. *Classical Indian philosophy*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

MORAVIA, Alberto. *Un'idea dell'India*. Milano: Bompiani, 2010.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*. 1995. 218 f. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

PASOLINI, Pier Paolo. *L'odore dell'India*. Milano: Garzanti, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIMENTA, Olímpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

POLO, Marco. *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*. 2. ed. Porto Alegre: L & PM, 1985.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Ed. du Seuil, 1967.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Luís Alberto F. B. *Nação: Ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. 1996. 208 f. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TABUCCHI, Antonio. *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2003a.

TABUCCHI, Antonio. *Donna di Porto Pim*. 20ª ed. Palermo: Sellerio Editore, 2008.

TABUCCHI, Antonio. A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira. In: TABUCCHI, Antonio. *Os voláteis do beato Angélico*. Trad. Ana Lucia Belardinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2003b.

TABUCCHI, Antonio. La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera. In: TABUCCHI, Antonio. *I volatili del Beato Angelico*. 11ª ed. Palermo: Sellerio Editore, 2006a.

TABUCCHI, Antonio. Il gioco del rovescio. In: TABUCCHI, Antonio. *Il gioco del rovescio*. 14ª ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2006b.

TABUCCHI, Antonio. *Notturmo Indiano*. 39ª ed. Palermo: Sellerio, 2006c.

TABUCCHI, Antonio. *Noturno Indiano*. Trad. Wander Melo Miranda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

TABUCCHI, Antonio. I treni che vanno a Madras. In: TABUCCHI, Antonio. *Piccoli equivoci senza importanza*. 25ª ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2009.

TABUCCHI, Antonio. Piccoli equivoci senza importância. In: TABUCCHI, Antonio. *Piccoli equivoci senza importância*. 25ª ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.