

Melissa Cobra Torre

**POR UMA POÉTICA DA ESCRITURA DE ANTONIO TABUCCHI:
DIÁLOGOS COM FERNANDO PESSOA E LUIGI PIRANDELLO**

**Belo Horizonte
2017**

Melissa Cobra Torre

**POR UMA POÉTICA DA ESCRITURA DE ANTONIO TABUCCHI:
DIÁLOGOS COM FERNANDO PESSOA E LUIGI PIRANDELLO**

Tese 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 Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a Dr^a Haydée Ribeiro Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2017**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

T114.Yt-p Torre, Melissa Cobra.
Por uma poética da escritura de Antonio Tabucchi [manuscrito] : diálogos com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello / Melissa Cobra Torre. – 2017.
249 f., enc. : il.

Orientadora: Haydée Ribeiro Coelho.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 242-249.

1. Tabucchi, Antonio, 1943- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Pirandello, Luigi, 1867-1936 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – italiana e portuguesa – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. 6. Alteridade – Teses. I. Coelho, Haydée Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

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. Agradeço também à tia Márcia e à minha avó pelo constante incentivo.

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 Patrizia por todo o apoio e incentivo, muito obrigada.

Queria agradecer também aos meus colegas de trabalho da FaE, principalmente à Rose, à Daniele, à Isabela, à Suellen, à Joalice, à Sônia e ao Gilson pelo apoio, compreensão, incentivo e paciência. Agradeço também às Profas. Mafá, Daisy, Ção e Danusa pela compreensão e apoio. Sem a colaboração de todos vocês, este trabalho não teria sido possível.

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

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

RESUMO

Esta tese parte do pressuposto de que Antonio Tabucchi estabelece um diálogo literário com o escritor italiano Luigi Pirandello e o poeta português Fernando Pessoa, efetuando uma releitura de certos temas e conceitos presentes na obra dos dois escritores ao trazê-los para um novo contexto. Tem como objetivos gerais: delinear uma poética da escritura de Antonio Tabucchi, evidenciando seu diálogo literário com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, tendo em vista a modernidade e a pós-modernidade; refletir sobre a questão da fragmentação e da multiplicidade do sujeito, permeando os conceitos de identidade e alteridade, bem como a proliferação das máscaras nas obras dos três escritores em questão; enfocar o jogo entre real e ficcional em Antonio Tabucchi, Luigi Pirandello e Fernando Pessoa; demonstrar como memória, ausência, nostalgia e solidão perpassam as obras desses três escritores. Para o desenvolvimento dos capítulos, selecionei alguns textos dos autores enfocados nesta tese: “Il gioco del rovescio” (1981), *Il filo dell’orizzonte* (1986), *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* (1988), *Requiem* (1991), “Cinema” (1985), “Stanze” (1985) e *Autobiografie Altrui* (2003), de Antonio Tabucchi; “Prima notte” (1900), “Il Pipistrello” (1920), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Uno, nessuno e centomila* (1925) e *Questa sera si recita a soggetto* (1929), de Luigi Pirandello; além do drama estático *O marinheiro* (1913), do *Livro do desassossego* (1913-1935) e da *Poesia Completa de Álvaro de Campos* (1914-1935), de Fernando Pessoa. No primeiro capítulo, evidencio alguns aspectos comuns à poética de Pessoa e Pirandello com os quais Antonio Tabucchi está em constante diálogo, tendo em vista a modernidade e a pós-modernidade. No segundo capítulo, abordo as diversas formas pelas quais a questão da multiplicidade se faz presente na obra dos três escritores enfocados nesta tese, o que conduz à reflexão sobre importantes aspectos, tais como a identidade e a alteridade, o “eu” e o “outro”. No terceiro capítulo, analiso o jogo entre real e ficcional presente nas obras de Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. Por fim, no quarto capítulo, demonstro como importantes aspectos que norteiam grande parte da obra de Antonio Tabucchi, tais como memória, ausência, nostalgia e solidão perpassam, da mesma forma, os escritos de Luigi Pirandello e Fernando Pessoa.

Palavras-chave: diálogo literário; multiplicidade; jogos ficcionais; memória.

ABSTRACT

This thesis assumes that Antonio Tabucchi establishes a literary dialogue with the Italian writer Luigi Pirandello and the Portuguese poet Fernando Pessoa, making a reinterpretation of certain themes and concepts present in the work of both writers by bringing them into a new context. Its general objectives are: to delineate Antonio Tabucchi's poetics of writing, highlighting the literary dialogue between Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa, and Luigi Pirandello, considering modernity and postmodernity; to reflect on the fragmentation and multiplicity of the individual, permeating the concepts of identity and otherness, as well as the proliferation of masks in the works of the three writers at issue; to focus on the game between real and fictional in Antonio Tabucchi, Luigi Pirandello, and Fernando Pessoa; to demonstrate how memory, absence, nostalgia, and loneliness cross the work of these three writers. For developing the chapters, I have selected some texts of the authors focused in this thesis: "Il gioco del rovescio" (1981), *Il filo dell'orizzonte* (1986), *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* (1988), *Requiem* (1991), "Cinema" (1985), "Stanze" (1985), and *Autobiografie Altrui* (2003), by Antonio Tabucchi; "Prima notte" (1900), "Il Pipistrello" (1920), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Uno, nessuno e centomila* (1925), and *Questa sera si recita a soggetto* (1929), by Luigi Pirandello; besides the static drama *O marinheiro* (1913), the *Livro do desassossego* (1913-1935), and the *Poesia Completa de Álvaro de Campos* (1914-1935), by Fernando Pessoa. In the first chapter, I highlight some aspects that can be found in Pessoa and Pirandello's poetics with which Antonio Tabucchi is in constant dialogue, considering modernity and postmodernity. In the second chapter, I approach the different ways in which multiplicity is present in the works of the three writers focused in this thesis, which leads to the reflection on important aspects, such as identity and otherness, the "I" and the "other". In the third chapter, I analyze the game between real and fictional present in the works of Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa, and Luigi Pirandello. Finally, in the fourth chapter, I demonstrate how important aspects that orient much of Antonio Tabucchi's work, such as memory, absence, nostalgia, and loneliness cross, in the same way, the writings of Luigi Pirandello and Fernando Pessoa.

Key-words: literary dialogue; multiplicity; fictional games; memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
------------------------	----------

CAPÍTULO I

1. ANTONIO TABUCCHI: LEITOR DE PESSOA E PIRANDELLO.....23

1.1 Em trânsito entre duas pátrias e duas tradições literárias.....	23
1.1.1 Antonio Tabucchi e a tradição literária.....	24
1.2 Situando a discussão sobre modernidade e pós-modernidade.....	26
1.2.1 Antonio Tabucchi: entre moderno e pós-moderno?.....	46
1.3 Alguns aspectos relativos ao fazer literário de Luigi Pirandello.....	56
1.3.1 Uma leitura de <i>Il filo dell'orizzonte</i> pelo viés do humorismo pirandelliano....	64
1.4 Algumas considerações sobre Fernando Pessoa e sua presença nas obras de Antonio Tabucchi.....	68
1.5 Uma leitura de <i>Il signor Pirandello è desiderato al telefono</i>	79

CAPÍTULO II

2. MULTIPLICIDADE E ALTERIDADE EM QUESTÃO: O EU, A MÁSCARA E SEUS DESDOBRAMENTOS.....89

2.1 A teoria da “confederação das almas” e a pluralidade do “eu”.....	89
2.2 A mutabilidade do sujeito no decorrer do tempo: outra faceta da multiplicidade do “eu”.....	96
2.3 Identidade e alteridade.....	99
2.3.1 Antonio Tabucchi: a procura do “outro” enquanto busca do “eu”.....	99
2.3.2 Antonio Tabucchi e Fernando Pessoa em diálogo: o “eu” e o “outro”.....	108
2.3.3 A multiplicação das máscaras e o desdobramento do “eu” em Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello.....	129
2.4 A multiplicidade dos pontos de vista e das possibilidades interpretativas em Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello.....	149
2.4.1 Uma narrativa fragmentada e múltipla perpassa os textos de Antonio Tabucchi: a história de Isabel.....	152

CAPÍTULO III

3. O JOGO ENTRE REAL E FICCIONAL, A ENCENAÇÃO E O FINGIMENTO.....	158
3.1 O jogo entre real e ficcional com o leitor em Antonio Tabucchi.....	158
3.2 O jogo entre real e ficcional com o espectador em Luigi Pirandello.....	169
3.3 Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello: a tensão entre real e ficcional no âmbito dos personagens.....	180
3.4 Encenação e fingimento em Fernando Pessoa.....	187
3.5 “Apparizione di Pereira”: um possível diálogo de Antonio Tabucchi com Luigi Pirandello e Fernando Pessoa.....	193
3.6 O real e o sonho: dimensões do noturno e do onírico em Antonio Tabucchi e Fernando Pessoa.....	197

CAPÍTULO IV

4. MEMÓRIA, AUSÊNCIA E “SAUDADE”.....	209
4.1 Memória e ficção em Antonio Tabucchi.....	209
4.2 Ausência e nostalgia em Antonio Tabucchi: os objetos que evocam a memória.....	216
4.3 Saudade da infância e nostalgia nos heterônimos pessoanos.....	225
4.4 Memória, ausência e solidão em Luigi Pirandello.....	230

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	236
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	242
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Antonio Tabucchi foi um importante escritor italiano do século XX, que deixou uma extensa obra que inclui romances, contos e ensaios. Grande parte de seus textos foi traduzida em diversas línguas, incluindo o português, o que contribuiu para a difusão de sua obra internacionalmente. Publicou seu primeiro romance, intitulado *Piazza d'Italia*¹, na década de 1970, e apresentou uma grande e relevante produção nos anos oitenta, da qual é possível citar importantes títulos como *Notturmo Indiano*², *Il filo dell'orizzonte*³, *Donna di Porto Pim*⁴, *Il gioco del rovescio*⁵, *Piccoli equivoci senza importanza*⁶, *L'angelo nero*⁷, dentre outros. O trabalho de Antonio Tabucchi ganhou maior relevo não apenas na Itália, mas também internacionalmente com a publicação do romance *Sostiene Pereira*⁸, em 1994, no qual aborda o período da ditadura salazarista em Portugal, se debruçando sobre questões relativas à censura e à repressão vividas pelo país naquele contexto.

A recorrência com que Portugal é retratado na obra de Antonio Tabucchi, servindo de ambientação para vários de seus textos, fica evidente a partir de uma leitura do conjunto de seus escritos. Além de *Sostiene Pereira*, há também os romances *La testa perduta di Damasceno Monteiro*⁹ e *Requiem*, além dos contos “Il gioco del rovescio”, “Any where out of the world” e “Notte, mare o distanza”¹⁰. Após seus primeiros contatos com a obra do poeta português Fernando Pessoa, tem início o processo de aproximação do escritor italiano da cultura portuguesa. Por fim, torna-se crítico e tradutor da obra de Fernando Pessoa para o italiano.

A estreita relação de Antonio Tabucchi com Portugal fez com que o escritor italiano elegeesse esse país como sua segunda pátria. Foi professor de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Siena. Além disso, publicou dois livros em português: *Requiem* e *Pessoana mínima*. Durante grande parte de sua vida, Antonio Tabucchi se

¹ O título foi traduzido para o português como *Praça de Itália*.

² O título foi traduzido para o português como *Noturno Indiano*.

³ O título foi traduzido para o português como *O fio do horizonte*.

⁴ O título foi traduzido para o português como *Mulher de Porto Pim*.

⁵ O título foi traduzido para o português como *O jogo do reverso*.

⁶ O título foi traduzido para o português como *Pequenos equívocos sem importância*.

⁷ O título foi traduzido para o português como *Anjo negro*.

⁸ O título foi traduzido para o português como *Afirma Pereira*.

⁹ O título foi traduzido para o português como *A cabeça perdida de Damasceno Monteiro*.

¹⁰ O título foi traduzido para o português como “Noite, mar ou distância”.

viu dividido entre duas pátrias e duas línguas: a italiana e a portuguesa. Não por acaso, ao percorrer um caminho através de seus textos, verifiquei como a escrita de Antonio Tabucchi se constrói em torno de uma estreita relação com o fazer literário do poeta português Fernando Pessoa e do escritor italiano Luigi Pirandello¹¹, os quais se inserem cada qual em uma das tradições que se entrecruzam no universo tabucchiano. Dessa forma, a recorrência de aspectos comuns à escrita de Pessoa e Pirandello nas obras de Tabucchi não se dá ao acaso, sendo decorrente da própria condição de sujeito cindido em que este último se encontra ao se colocar em trânsito constante entre duas culturas e duas tradições literárias, entre Itália e Portugal.

Para tecer o fio que conecta esses três autores, selecionei alguns textos que melhor exemplificam os principais elementos que podem ser encontrados nas obras de Luigi Pirandello e Fernando Pessoa, com os quais Antonio Tabucchi dialoga, efetuando uma releitura dos mesmos. Para situar a discussão, aponto aqueles textos que considero mais relevantes para esse propósito, ainda que tenha utilizado de outras obras dos escritores em questão para explicitar algum conceito nelas contido, ou mesmo a título de exemplo. Dentre as obras selecionadas como as mais relevantes para o presente estudo, cito: os contos “Il gioco del rovescio” (1981), “Teatro” (1981), “Dolores Ibarruri versa lacrime amare”¹² (1981), “Lettera da Casablanca”¹³ (1981), “Cinema” (1985), “Stanze”¹⁴ (1985), “Notte, mare o distanza” (1991), “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”¹⁵ (1991); os romances *Il filo dell’orizzonte* (1986), *Requiem* (1991), *Sostiene Pereira* (1994), *Tristano muore*¹⁶ (2004), *Per Isabel*¹⁷ (2013); a peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*¹⁸ (1988), a autobiografia *Autobiografie Altrui*¹⁹ (2003) e os livros de ensaio *Pessoana Mínima* (1984) e *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*²⁰ (1998), de Antonio Tabucchi. Os contos “Prima Notte”²¹ (1900), “Personaggi”²² (1906), “La tragedia d’un personaggio”²³ (1911),

¹¹ Fernando Pessoa e Luigi Pirandello são escritores do início do século XX, tendo produzido suas obras até meados da década de 1930. É nesse sentido que Antonio Tabucchi, cujas primeiras obras datam da década de 1970, realiza um diálogo com o passado ao se reportar a aspectos escriturais presentes no fazer literário de ambos os escritores.

¹² O título foi traduzido para o português como “Dolores Ibarruri chora lágrimas amargas”.

¹³ O título foi traduzido para o português como “Carta de Casablanca”.

¹⁴ O título foi traduzido para o português como “Quartos”.

¹⁵ O título foi traduzido para o português como “Vozes trazidas por alguma coisa, impossível dizer o quê”.

¹⁶ O título foi traduzido para o português como *Tristano morre*.

¹⁷ O título foi traduzido para o português como *Para Isabel*.

¹⁸ O título foi traduzido para o português como *Chamam ao telefone o senhor Pirandello*.

¹⁹ *Autobiografias de outrem* (Tradução nossa).

²⁰ *O automóvel, a nostalgia e o infinito* (Tradução nossa).

²¹ O título foi traduzido para o português como “Primeira noite”.

“Colloquii coi personaggi”²⁴ (1915) e “Il Pipistrello”²⁵ (1920); as peças teatrais *Sei personaggi in cerca d'autore*²⁶ (1921), *Ciascuno a suo modo*²⁷ (1924) e *Questa sera si recita a soggetto*²⁸ (1929); os romances *Il fu Mattia Pascal*²⁹ (1904) e *Uno, nessuno e centomila*³⁰ (1925), além do ensaio *L'umorismo*³¹ (1908), de Luigi Pirandello. O drama estático *O marinheiro* (1913), o *Livro do desassossego* (1913-1935) e a *Poesia Completa de Álvaro de Campos*³² (1914-1935), além de trechos da correspondência com Ophélia Queiroz (1920-1930) e Adolfo Casais Monteiro (1935), de Fernando Pessoa.³³

O propósito desta tese é delinear uma poética da escritura de Antonio Tabucchi. Entendo o termo “poética” como o processo de construção da escritura pelo escritor, tomando como base o sentido grego de *poiesis* que, de acordo com Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários*, significa “ação de fazer, criar, alguma coisa” (MOISÉS, 1974, p. 402). Adoto o termo “escritura” como definido por Leyla Perrone-Moisés a partir do sentido atribuído a este por Roland Barthes, segundo o qual “a escritura é a escrita do escritor”, sendo utilizada “para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes” (PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 75).

Parto do pressuposto de que o escritor italiano Antonio Tabucchi busca construir sua tradição literária, fundamentalmente, com base no diálogo da sua obra com os escritos de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. Em meio às minhas leituras dos textos de Antonio Tabucchi, pude perceber que Pessoa e Pirandello estão presentes em sua obra na forma de inúmeras citações, alusões e referências, o que torna ambos os autores peças fundamentais para a compreensão do universo tabucchiano. Sendo assim,

²² O título foi traduzido para o português como “Personagens”.

²³ O título foi traduzido para o português como “A tragédia de um personagem”.

²⁴ O título foi traduzido para o português como “Conversas com personagens”.

²⁵ “O morcego” (Tradução nossa).

²⁶ O título foi traduzido para o português como *Seis personagens à procura de um autor*.

²⁷ O título foi traduzido para o português como *Cada um a seu modo*.

²⁸ O título foi traduzido para o português como *Esta noite se representa de improviso*.

²⁹ O título foi traduzido para o português como *O falecido Mattia Pascal*.

³⁰ O título foi traduzido para o português como *Um, nenhum e cem mil*.

³¹ O título foi traduzido para o português como *O humorismo*.

³² Foi feita uma seleção de poesias dentre aquelas consideradas as mais significativas para a abordagem dos temas e conceitos apreciados neste estudo.

³³ Essa seleção de textos demonstra como Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa e Luigi Pirandello transitam pelos vários gêneros literários. Tabucchi mostra uma preferência por narrativas breves, mas também escreveu uma peça de teatro, além de textos ensaísticos. Fernando Pessoa se destaca pela poesia, mas também produziu um “drama estático” e alguns contos (os quais não são por mim contemplados neste estudo). Pirandello é reconhecido pela dramaturgia, mas também se destaca na narrativa com seus romances e contos. Escreveu, ainda, poesias, as quais não foram abarcadas nesta tese.

proponho que a recorrência desses dois escritores na obra de Tabucchi sugere que este deixa indícios a respeito do local desde o qual deseja ser lido em seu intuito de fundar sua tradição literária.

Por esse motivo, acredito que, se desejo delinear uma poética da escritura de Antonio Tabucchi, não posso deixar de me reportar a Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, pelo fato de considerar esses escritores os mais recorrentes na obra de Antonio Tabucchi, tendo um papel de relevância na construção do universo literário do escritor italiano. Para isso, revisito, em parte, a vasta bibliografia crítica sobre Fernando Pessoa e Luigi Pirandello produzida no Brasil.³⁴ No entanto, ressalto que minha intenção não é a de proceder a uma leitura exaustiva da obra desses dois escritores, mas me valer de alguns de seus textos no intuito de perceber quais conceitos e temas abordados por Pessoa e Pirandello se mostram relevantes para Tabucchi para, assim, buscar compreender como este compõe seu universo narrativo.

A aproximação das poéticas de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello é feita pelo próprio Antonio Tabucchi. Na peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, Tabucchi imagina como teria sido produtivo um encontro entre Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, já que ambos os escritores apresentam vários pontos em comum em seu fazer literário, como o jogo entre realidade e ficção e a questão da multiplicidade do sujeito, que se vê condenado à máscara por lhe faltar uma identidade a qual possa se sustentar. Na concepção de Tabucchi, tal encontro poderia ter ocorrido em 1931, ano em que Pirandello esteve em Lisboa. Porém, o diálogo entre os dois escritores jamais se realizou.

É justamente esse o eixo em torno do qual gira a peça *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. Um ator em decadência interpreta o papel de Fernando Pessoa nesse monólogo no qual afloram, pela ficção, alguns dos pensamentos e sentimentos mais íntimos do poeta português. Essa peça consiste em uma espécie de desabafo no qual Fernando Pessoa, ficcionalizado, pretende dividir suas angústias com Pirandello, chamando-o ao telefone. No entanto, nem mesmo na ficção o diálogo se realiza.

Ao produzir essa obra, Antonio Tabucchi atenta para o fato de que, sendo os pontos de interseção entre os universos literários dos dois escritores tão amplos e vários, um diálogo entre eles teria trazido uma grande contribuição à literatura. A peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* representa, portanto, um elemento

³⁴ Nesta tese, me ative à crítica brasileira produzida sobre Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, já que a bibliografia sobre esses autores é muito ampla, não sendo minha intenção esgotá-la.

fundamental para este estudo, já que, nesse texto, está expressa a concepção de Antonio Tabucchi a respeito da possibilidade de se estabelecer uma relação entre as obras de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, além de estar implícita a importância de ambos os escritores para a produção do universo literário tabucchiano. Sendo assim, são justamente essas conexões que o presente estudo se propõe a concretizar.

Pensando na fortuna crítica produzida sobre os três escritores no Brasil e no exterior, a originalidade desta tese está na proposta de delinear uma poética da escritura de Antonio Tabucchi com base em seu constante diálogo com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, já que desconheço outro trabalho que tenha empreendido análise semelhante. Além disso, o original nesta tese reside no próprio recorte feito por mim dos textos dos três escritores enfocados neste estudo. Penso que esta tese seja relevante pelo fato de que, no Brasil, o número de estudos realizados sobre a obra de Antonio Tabucchi é reduzido, situação esta que deveria, a meu ver, ser revertida, já que o autor em questão pode ser considerado, na atualidade, como um nome de destaque na literatura europeia.

No entanto, apesar da inegável importância de Antonio Tabucchi para a literatura ocidental, ao realizar um levantamento bibliográfico sobre o autor em vários periódicos nacionais, nada encontrei.³⁵ Consultando, ainda, o banco de teses e dissertações do portal da CAPES, encontrei uma dissertação que tratou exclusivamente de um romance de Antonio Tabucchi³⁶, outras quatro dissertações e teses que trataram a obra de Tabucchi de uma forma geral³⁷ e uma tese que trabalhou uma obra de Tabucchi

³⁵ Dentre os periódicos consultados, resalto: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFMG* (v.1 out.1993 – v.21 n.2 mai./ago. 2011), *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina* (v.1 2002 – v.15 jun. 2000), *Ipotesi: Revista de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora* (v1 n°1 1997 – v12 n°2 2008), *Revista de Estudos Lingüísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia* (v1 maio 1984 – v31/32 jan./dez. 2005), *Revista da Anpoll* (v1 1995 – v 21 jun. 2005), *Scripta: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas* (v1 n°1 2°sem 1997 – v10 n°19 2°sem 2006), *Revista Interfaces do Centro de Letras e Artes da UFRJ* (jun. 1995 – nov. 2000), *Literatura e sociedade* (v1 1996 - v10 2007) e *Magma* (v1 1994 - v 9 2004/2006), ambas do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

³⁶ Cf. MACHADO, Andrea A. *A questão policial no romance Noturno Indiano de Antonio Tabucchi*. 2006 Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo.

³⁷ Cf. ANDRADE, Catia Inês de. *Olhares sobre o contemporâneo: o universo narrativo de Antonio Tabucchi*. 2001 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

FIGUEIREDO, Patrícia P. R. *Antonio Tabucchi: o simulacro de um transeunte*. 2002 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Silvana M. P. de. *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*. 1995. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais.

SANTOS, Luís Alberto B. *Nação: Ficção – Comunidades Imaginadas na Literatura Contemporânea*. 1996 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

comparativamente.³⁸ Durante o mestrado, trabalhei³⁹ a relação do romance *Notturmo Indiano*, de Antonio Tabucchi, com quatro contos do mesmo escritor, a saber: “La frase che segue é falsa. La frase che precede è vera”⁴⁰, “Il gioco del rovescio”, “Piccoli equivoci senza importanza” e “I treni che vanno a Madras”⁴¹. Nesse trabalho, foram enfocados alguns aspectos teóricos no que se refere ao tema da viagem na literatura, à construção do duplo, ao jogo literário e à memória textual. A minha dissertação de mestrado deu origem ao livro *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*. Esclareço que, em algumas passagens desta tese, quando me refiro a esse meu trabalho anterior, me reporto diretamente ao meu livro ao invés de me remeter a minha dissertação de mestrado, já que o livro se origina desta.

No que se refere à fortuna crítica sobre a obra de Antonio Tabucchi, esta pesquisa vai se ater sobretudo aos trabalhos produzidos no Brasil e na Itália. Dentre os críticos italianos que se ocuparam desse escritor, saliento os estudos de Anna Dolfi⁴², Pia Lausten⁴³ e Thea Rimini⁴⁴, as quais se debruçaram sobre a questão da identidade do sujeito, no caso das duas primeiras, além de refletirem sobre temas não menos relevantes, como as dimensões do onírico e do noturno.

Tendo em vista o que já foi produzido sobre o escritor italiano tanto no Brasil quanto na Europa, o presente trabalho busca refletir sobre alguns aspectos da literatura de Antonio Tabucchi no que diz respeito à relação de sua obra com o fazer literário de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. Ao se estabelecer tal conexão, é possível focalizar a literatura de Antonio Tabucchi no trânsito de pelo menos duas culturas e duas tradições literárias, entre Itália e Portugal.

Devido à importância desses autores para a literatura ocidental, julgo relevante a efetivação deste estudo. Ao longo desta tese, procuro recuperar parte da recepção crítica de Antonio Tabucchi na Itália, pouco divulgada no Brasil, contribuindo, assim, para sua difusão.

³⁸ Cf. ANDRADE, Catia Inês de. *História e Literatura na Lisboa de Salazar: O ano da morte de Ricardo Reis e Sostiene Pereira*. 2007 Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

³⁹ Cf. TORRE, Melissa Cobra. *Viagem, identidade e memória textual em Antonio Tabucchi*. 2012 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰ O título foi traduzido para o português como “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”.

⁴¹ O título foi traduzido para o português como “Os comboios que vão para Madrastra”.

⁴² Cf. DOLFI, Anna. *Tabucchi: la specularità, il rimorso*. Roma: Bulzoni, 2006; DOLFI, Anna (Org.). *I “Notturmi” di Antonio Tabucchi*. Roma: Bulzoni Editore, 2008.

⁴³ Cf. LAUSTEN, Pia S. *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.

⁴⁴ Cf. RIMINI, Thea. *Album Tabucchi: l'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*. Palermo: Sellerio Editore, 2011.

Considerando o exposto, este trabalho complementa os estudos anteriores, mas também aponta caminhos diferentes seja pela bibliografia utilizada, tendo como referência estudos críticos existentes tanto no Brasil quanto na Itália, seja pelo modo como aborda o diálogo literário entre os três escritores em questão.

Saliento, ainda, que alguns dos aspectos enfocados no livro de minha autoria *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, o qual se originou da minha dissertação de mestrado, serão retomados e ampliados neste estudo. Esse é o caso da discussão apresentada sobre os conceitos de modernidade e pós-modernidade, considerações relevantes para a compreensão do argumento em torno do qual se estrutura esta tese. No entanto, estendo a discussão ao incorporar outras leituras sobre o tema, o que me proporcionou novas reflexões.

Também retomo o conto “Il gioco del rovescio”, já trabalhado em meu livro, no qual enfoquei a questão da memória, do espelho e da multiplicidade. Ressalto que minha intenção não é em absoluto proceder a uma nova análise desse texto, mas apenas extrair deste um conceito essencial para a compreensão de várias obras do escritor italiano, aquele de “jogo do reverso”, o qual está relacionado não apenas à concepção de pluralidade do sujeito, como também à noção de multiplicidade do real. Outro conceito importante a ser extraído desse conto é aquele de “saudade”. Por esse motivo, esse conto será abordado no segundo capítulo e retomado nos capítulos subsequentes (terceiro e quarto).

Esclareço que a necessidade de retomar o conto “Il gioco del rovescio” se deve ao fato de este ser um “texto chave” para a compreensão do universo tabucchiano. Por ter sido publicado em 1981 e, portanto, sendo um dos primeiros textos de Antonio Tabucchi, este funciona como um convite ao leitor para que seja apresentado a conceitos e temas que irão perdurar nas obras posteriores do escritor italiano, como a questão da identidade múltipla e dos jogos de espelhos. Sendo assim, me parece que, se a intenção desta tese é buscar delinear uma poética da escritura de Antonio Tabucchi, o conto “Il gioco del rovescio” não pode ser ignorado, já que se trata de um texto fundamental para a compreensão do universo literário do escritor italiano. Além disso, cito brevemente o romance *Notturmo Indiano* e o conto “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera”, apenas a título de exemplo, textos sobre os quais me debrucei com maior detalhe em *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*.

Os objetivos gerais desta tese são: delinear uma poética da escritura de Antonio Tabucchi, evidenciando o diálogo literário entre este, Fernando Pessoa e Luigi

Pirandello, tendo em vista a modernidade e a pós-modernidade; refletir sobre a questão da fragmentação e da multiplicidade do sujeito, permeando os conceitos de identidade e alteridade, bem como a proliferação das máscaras nas obras dos três escritores em questão; focar o jogo entre real e ficcional, a encenação e o fingimento em Antonio Tabucchi, Luigi Pirandello e Fernando Pessoa, e demonstrar como memória, ausência, nostalgia e solidão perpassam as obras desses três escritores.

A tese é composta de quatro capítulos. No primeiro capítulo, discuto o conceito de tradição na literatura, evidenciando o fato de Antonio Tabucchi, um escritor tido por vários críticos como um exemplo do pós-moderno⁴⁵, se valer de aspectos escriturais comuns a uma poética da modernidade na qual se inserem os escritores Fernando Pessoa e Luigi Pirandello.

Para situar essa discussão, parto de uma reflexão sobre o conceito de tradição na literatura com base nos textos “O conceito de tradição”, de Gerd Bornheim; e *El escritor y la tradición*, de Jorge Fonet. Este último argumenta que um escritor pode fundar a tradição literária desde a qual deseja ser lido ao eleger determinados autores para a constituição de seu passado literário. A esse respeito, este trabalho parte do pressuposto de que o escritor italiano Antonio Tabucchi busca construir sua tradição literária sobretudo com base no diálogo da sua obra com os escritos de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello.

Tendo em vista a seleção de autores proposta por este trabalho, foi necessário me deter sobre os conceitos de modernidade e pós-modernidade. Para isso, tomei como base *Os filhos do barro*, de Octavio Paz; *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon; *Altas Literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés; *Poética do pós-modernismo e The politics of postmodernism*, ambos de Linda Hutcheon; *Condição pós-moderna*, de David Harvey; *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard; *O fim da modernidade* e “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, ambos de Gianni Vattimo. Além disso, me apoio em dois textos que situam Antonio Tabucchi no contexto da pós-modernidade: *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, de Pia Lausten; e *Narrating postmodern time and space*, de Joseph Francese.

Ainda nesse capítulo, faço algumas considerações sobre os principais conceitos e temas encontrados nas obras de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, muitos dos quais perpassam os escritos de Antonio Tabucchi. Sob essa perspectiva, empreendo uma leitura do ensaio *L'umorismo*, de Pirandello, na tentativa de extrair desse texto algumas

⁴⁵ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 147.

reflexões sobre o conceito de humorismo, central em sua obra, além de questões relativas à oposição entre “vida” e “forma”⁴⁶, o papel do intérprete e sua relação com o personagem, a multiplicidade do “eu” e a proliferação das máscaras, ao mesmo tempo em que demonstro como essa discussão está situada em suas obras, tomando como exemplo a peça teatral *Sei personaggi in cerca d'autore*. Com isso, busco conferir uma visão abrangente do fazer literário do dramaturgo italiano. Com base na discussão estabelecida sobre a poética de Pirandello, procedo a uma tentativa de interpretação da cena final do romance *Il filo dell'orizzonte*, de Antonio Tabucchi, a respeito da qual o próprio autor aponta para a possibilidade de uma leitura em termos pirandellianos.

De forma semelhante, procuro ressaltar como o universo de Fernando Pessoa se estrutura em torno de questões como a relação entre identidade e alteridade, o “eu” e o “outro”, as quais culminam na multiplicação do sujeito em seus vários heterônimos. Demonstro, ainda, como Antonio Tabucchi se apropria de elementos da vida e obra do poeta português para a elaboração de alguns de seus textos, tais como “Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore”⁴⁷, presente no livro de contos *Sogni di sogni*⁴⁸, e “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa”⁴⁹. No mesmo sentido de aproximação de Tabucchi com o poeta português, assinalo o romance *Requiem*, em que o protagonista, o qual pode ser tomado pelo próprio Tabucchi, ficcionalizado, institui um diálogo com o fantasma de Fernando Pessoa na cidade de Lisboa.

Por fim, realizo uma leitura da peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. Nesse texto, Antonio Tabucchi aponta para a possibilidade de se estabelecer uma conexão entre as obras de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, a qual proporcionaria o diálogo entre os dois autores. Ao proceder dessa maneira, Antonio Tabucchi sugere, ainda que de forma implícita, a importância de ambos os escritores para a produção de seu universo literário.

No segundo capítulo, abordo as diversas formas pelas quais a questão da multiplicidade se faz presente na obra dos três escritores enfocados nesta tese, o que conduz à reflexão sobre importantes aspectos, tais como a identidade e a alteridade, o “eu” e o “outro”. Assim, inicio a discussão com a entrevista concedida por Antonio

⁴⁶ A oposição entre “vida” e “forma” foi uma das questões continuamente debatidas por Pirandello. Segundo o dramaturgo italiano, nós buscamos a todo o momento deter o fluxo da vida, fixando-o em formas estáveis e determinadas, enquanto a vida em nós continua a fluir, se modificando incessantemente.

⁴⁷ O título foi traduzido para o português como “Sonho de Fernando Pessoa, poeta e fingidor”.

⁴⁸ O título foi traduzido para o português como *Sonhos de sonhos*.

⁴⁹ O título foi traduzido para o português como “Os três últimos dias de Fernando Pessoa”.

Tabucchi a Tiziana Colusso, intitulada *La confédération d'âmes*⁵⁰, na qual o escritor italiano discute a teoria da “confederação das almas”, desenvolvida pelos médicos-filósofos Théodule Ribot e Pierre Janet no final do século XIX, e da qual se apropria em seu romance *Sostiene Pereira*. A partir dessa teoria, Antonio Tabucchi aponta para a importância da ideia de pluralidade da alma humana não apenas para o fazer literário de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, como também para a sua própria reflexão sobre literatura.

Ainda em relação ao tema da multiplicidade em Antonio Tabucchi assinalo como este está relacionado à crise de identidade vivida pelo sujeito do século XX. Para contextualizar essa discussão, tomo como referência *O mal-estar da pós-modernidade*, de Zygmunt Bauman, e *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall.

A respeito da relação entre o “eu” e o “outro”, me detenho no texto *O si-mesmo como outro*, de Paul Ricoeur, para situar a discussão sobre como a dialética entre ipseidade e alteridade resulta na correlação do si-mesmo com o outro de forma intrínseca. Para isso, foi preciso permear os conceitos de *identidade-idem* e *identidade-ipse*, definidos pelo autor. Nesse percurso, me apoio, ainda, na leitura desse texto de Ricoeur feita por Jeanne-Marie Gagnebin em “Entre eu e eu-mesmo”. Para demonstrar como esses aspectos estão presentes na obra de Antonio Tabucchi, destaco os romances *Notturmo Indiano* e *Il filo dell'orizzonte*.

Estendo a discussão sobre a relação entre o “eu” e o “outro”, em Antonio Tabucchi, à sua autobiografia, intitulada *Autobiografie Altrui*, o que pode ser traduzido por *Autobiografias de Outrem*. Em *Autobiografie Altrui*, Antonio Tabucchi transita entre os discursos biográfico e ficcional, sendo que, muitas vezes, estes aparecem imbricados. O livro autobiográfico, focado no segundo capítulo, será retomado em capítulos subsequentes (terceiro e quarto). Para a discussão sobre autobiografia, utilizo os textos *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, de Eurídice Figueiredo, e “Entre eu e eu-mesmo”, de Jeanne-Marie Gagnebin.

Associada a esses aspectos está a reflexão sobre a multiplicidade do “eu” em Fernando Pessoa, a qual se traduz na profusão heteronímica. Para isso, me valho dos textos *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, de José Augusto Seabra; *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, de Leyla Perrone-Moisés; *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, de Massaud Moisés; além de *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando*

⁵⁰ *A confederação das almas* (Tradução nossa).

Pessoa e L'automobile, la nostalgia e l'infinito: su Fernando Pessoa, ambos de Antonio Tabucchi.

Nesse percurso, abordo como a questão da multiplicidade do sujeito em Fernando Pessoa vai além da proliferação heteronímica do poeta, estando expressa na obra dos próprios heterônimos. Para isso, destaco os escritos de Álvaro de Campos e Bernardo Soares. Em relação ao semi-heterônimo pessoano e seu *Livro do desassossego*, me valho do texto de Richard Zenith publicado como introdução a esse livro de Fernando Pessoa.

Esses aspectos da poética de Fernando Pessoa estão relacionados aos múltiplos “eus” assumidos pelos personagens de Antonio Tabucchi. Para pensar essa dimensão na obra do escritor italiano, destaco os contos “Lettera da Casablanca” e “Il gioco del rovescio”. Apesar deste último já ter sido trabalhado por mim em *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, retomo sua discussão devido sobretudo à necessidade de ressaltar a teoria do “jogo do reverso”, fundamental para a compreensão de grande parte do universo tabucchiano.

Essas questões estão intrinsecamente relacionadas à multiplicação das máscaras na obra de Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello. Para ressaltar esse ponto em Antonio Tabucchi, me reporto ao conto “Teatro”. Também procedo a uma leitura de *Uno, nessuno e centomila* e *Il fu Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello, para evidenciar como o fenômeno do desdobramento das máscaras do sujeito é tratado na obra desse escritor. Para isso, me apoio no texto de Alfredo Bosi, publicado como introdução ao romance *Uno, nessuno e centomila*, além de “O outro Pirandello”, presente em *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*, do mesmo autor. Para a leitura de *Il fu Mattia Pascal*, também me reporto ao texto “O fugitivo da vida”, de Francisco Degani, publicado como posfácio a esse livro de Pirandello.

A essas questões soma-se a multiplicidade dos pontos de vista e das possibilidades interpretativas, aspecto presente em certos textos de Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello. Para refletir sobre essa questão, realizo uma leitura de “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera”⁵¹ e “Dolores Ibarruri versa lacrime amare”, de Tabucchi, assim como da peça teatral de Pirandello *Ciascuno a suo modo*.

Na escritura de Antonio Tabucchi, uma narrativa pode, inclusive, se dissolver em meio a vários textos do escritor, apontando para diversos caminhos possíveis para

⁵¹ Apresento uma discussão mais aprofundada sobre esse conto em *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*. Nesta tese, a abordagem desse conto tem como objetivo apenas a apresentação de um exemplo de um texto em que ocorre um embate de ideias entre os personagens.

sua interpretação, como é o caso da história de Isabel, cujos fragmentos podem ser encontrados em diversas narrativas de Tabucchi, tais como *Notturmo Indiano*, *Requiem*, “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa” e *Per Isabel*, sendo esse justamente o percurso que busquei traçar.

No terceiro capítulo, me detenho sobre o jogo entre real e ficcional, a encenação e o fingimento presente nas obras dos três escritores abordados neste estudo. Para compreender a relação entre real e ficcional, sob o ponto de vista teórico, tenho como apoio o texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, de Wolfgang Iser. Neste artigo, o autor tece seu argumento contrário à oposição entre realidade e ficção, refletindo sobre a existência de parcelas de real no texto ficcional, assim como de indícios de ficção nos textos ditos não ficcionais. Em relação ao jogo, o livro *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Júnior, oferece-me alguns caminhos.

Nesse capítulo, me ateno à questão do jogo com o leitor realizado por Antonio Tabucchi em *Autobiografie Altrui*, me reporto ao jogo com o espectador empreendido por Luigi Pirandello nas peças teatrais *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, reflito sobre como, em determinados textos, a tensão entre real e ficcional se dá no âmbito dos personagens de Tabucchi e Pirandello e abordo como o ficcional se expressa na poética de Fernando Pessoa por meio da encenação e do fingimento.

Como uma forma de estabelecer um diálogo entre os três escritores enfocados neste estudo, no que concerne o processo de criação literária, apresento uma leitura do texto “Apparizione di Pereira”, de Antonio Tabucchi. Finalizo o capítulo demonstrando como o delírio, a alucinação e o sonho estão presentes nas obras de Antonio Tabucchi, proporcionando o desdobramento das várias faces do real. Estabelecendo um paralelo entre esses aspectos presentes na obra de Antonio Tabucchi e a dimensão do onírico que perpassa a poética de Fernando Pessoa, procedo a uma leitura do drama estático *O marinheiro*, do escritor português, no qual é estabelecida uma relação entre real e sonho, conexão esta importante para a compreensão do conceito de “jogo do reverso”, elaborado por Antonio Tabucchi.

No quarto capítulo, procuro demonstrar como importantes aspectos que norteiam grande parte da obra de Antonio Tabucchi, tais como memória, ausência, nostalgia e solidão perpassam, da mesma forma, os escritos de Luigi Pirandello e Fernando Pessoa. Sob o ponto de vista teórico e crítico, para a construção do capítulo, utilizo os seguintes textos: *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur; *Mulheres ao espelho*:

autobiografia, ficção, autoficção, de Eurídice Figueiredo; *Corpos escritos*, de Wander Melo Miranda; *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune; *A câmara clara*, de Roland Barthes; *Sobre fotografia*, de Susan Sontag; os livros de ensaios de Antonio Tabucchi *L'automobile, la nostalgia e l'infinito* e *Pessoana Mínima*; “Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre o teatro”, de Sábato Magaldi. Em relação aos três escritores abordados neste trabalho, focalizo o texto “Un universo in una sillaba”, presente em *Autobiografie Altrui*, os romances *Requiem e Sostiene Pereira*, além do conto “Stanze”, de Antonio Tabucchi; a *Poesia Completa de Álvaro de Campos*, de Fernando Pessoa; o conto “Prima notte” e a peça teatral *Questa sera si recita a soggetto*, de Luigi Pirandello.

A existência de vários pontos em comum entre os universos literários de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, com os quais Antonio Tabucchi estabelece um constante diálogo, permite a este último produzir a peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, explicitando, dessa forma, sua concepção a respeito da possibilidade de se interligar a obra dos dois escritores, conforme destaque no primeiro capítulo desta tese. Tais considerações me levam a perceber a importância de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello para a produção do universo literário tabucchiano, os quais se mostram como peças fundamentais para o delineamento de uma poética da escritura de Antonio Tabucchi. Por esse motivo, são justamente essas conexões que o presente estudo se propõe a concretizar.

Os textos de Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, que compõem o objeto de estudo desta tese, foram selecionados por mim, porque julgo serem estes fundamentais para a discussão dos aspectos abordados nesta pesquisa. Cabe-me, ainda, salientar que a bibliografia crítica sobre os autores foi incorporada no desenvolvimento dos itens que estruturam os capítulos.

Optei por utilizar o original em italiano das obras de Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello, apresentando a tradução desses textos para o português em nota de rodapé no caso de citações. Em relação a Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello, as traduções para o português de algumas das obras desses escritores, citadas neste trabalho, foram realizadas por editoras portuguesas, sendo que, nesse caso, foi mantida por mim a grafia daquelas palavras que se encontram de acordo com a ortografia oficial em Portugal, diferindo da grafia vigente no Brasil. O mesmo ocorre em relação aos textos de Fernando Pessoa, quando editados em Portugal. No caso das obras de Tabucchi e Pirandello em que a tradução para o português é inexistente ou se a ela não tive acesso,

apresentei, em nota de rodapé, minha própria tradução para os trechos citados, ao longo deste trabalho. Assinalo, ainda, que o mesmo procedimento foi tomado quando cito fragmentos de textos críticos em língua estrangeira nesta tese.

CAPÍTULO I

ANTONIO TABUCCHI: LEITOR DE PESSOA E PIRANDELLO

1.1 Em trânsito entre duas pátrias e duas tradições literárias

Ao longo de grande parte de sua vida, o escritor italiano Antonio Tabucchi se viu dividido entre duas pátrias e duas línguas: a italiana e a portuguesa. Tabucchi possuía uma estreita relação com Portugal, já que elegeu esse país como sua segunda pátria. Foi professor de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Siena, tendo, inclusive, publicado dois livros em português: o romance *Requiem* e o livro de ensaios *Pessoana mínima*. Seu processo de aproximação da cultura portuguesa tem início logo após seus primeiros contatos com a obra do poeta português Fernando Pessoa. O fascínio provocado em Tabucchi pelo poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, fez com que o escritor italiano se embrenhasse pelo universo pessoano. Isso o tornou um grande especialista da obra de Fernando Pessoa, tendo, inclusive, traduzido grande parte de seus textos para o italiano.

Com base nas leituras da obra de Antonio Tabucchi, é possível perceber que não só Fernando Pessoa como também Luigi Pirandello estão presentes nos textos do escritor italiano de forma constante e significativa. Inúmeras citações, alusões e referências a ambos os autores aparecem ao longo da obra de Antonio Tabucchi, o que os tornam peças fundamentais para a compreensão do universo tabucchiano. A recorrência de aspectos comuns à escrita de Pessoa e Pirandello nas obras de Antonio Tabucchi não se dá ao acaso, sendo decorrente da própria condição de sujeito cindido em que se encontra o escritor italiano ao se colocar em trânsito constante entre duas culturas e duas tradições literárias, entre Itália e Portugal.

Em “O conceito de tradição”, Gerd Bornheim⁵² reflete sobre o significado da palavra “tradição”, a qual designaria, segundo o crítico, entregar ou passar algo para a posteridade. A esse respeito, Bornheim ressalta:

⁵² Cf. BORNHEIM, 1987, p. 18.

Os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração. De certa maneira, estamos, pois, instalados numa tradição, como que inseridos nela, a ponto de revelar-se muito difícil desembaraçar-se de suas peias (BORNHEIM, 1987, p. 18).

Antonio Tabucchi está situado, portanto, nessa zona intersticial de contato entre duas tradições literárias, a italiana e a portuguesa. Isso faz com que Itália e Portugal sejam duas presenças constantes em suas obras. Essa relação se torna evidente pela própria ambientação de suas narrativas, as quais, em sua maioria, se passam em algum ponto ora da Itália ora de Portugal. Sendo assim, o fato de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello perpassarem a obra de Antonio Tabucchi não se dá ao acaso, já que cada qual se insere em uma das tradições literárias que se entrecruzam no universo tabucchiano.

1.1.1 Antonio Tabucchi e a tradição literária

Em “Kafka y sus precursores”, o escritor argentino Jorge Luis Borges aponta certos textos de autores diversos a partir dos quais afirma ser capaz de reconhecer traços da escrita de Kafka, seja pela forma, seja pelo tom, ou mesmo pela “afinidade mental”, no caso da relação deste com o filósofo Kierkegaard: “creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas” (BORGES, 1989, p. 88)⁵³. Na concepção de Borges, portanto, é possível perceber na obra de cada escritor quais textos, precedentes a sua escrita, exerceram um papel fundamental no processo de criação desta. Sendo assim, Borges conclui que “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 1989, p. 90)⁵⁴.

De forma semelhante, em *El escritor y la tradición*, Jorge Fornet tece uma reflexão sobre a questão da tradição na literatura, partindo de uma discussão da obra do escritor argentino Ricardo Piglia, para o qual “todo escritor tiene que ‘fundar’ una tradición desde la que quiere ser leído” (FORNET, 2007, p. 11)⁵⁵. Segundo Piglia, um escritor “define primero lo que se llamaría una lectura estratégica, que consiste en la

⁵³ “acreditei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.” (Tradução nossa).

⁵⁴ “o fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (Tradução nossa).

⁵⁵ “todo escritor tem que ‘fundar’ uma tradição desde a qual quer ser lido.” (Tradução nossa).

creación de un espacio de lectura para sus propios textos” (PIGLIA apud FORNET, 2007, p. 11)⁵⁶.

Este trabalho parte do pressuposto de que o escritor italiano Antonio Tabucchi busca construir sua tradição literária, fundamentalmente, com base no diálogo da sua obra com os escritos de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. As constantes referências a esses dois escritores na obra de Tabucchi sugerem que este deixa indícios a respeito do local desde o qual deseja ser lido. Seguindo esse percurso, torna-se possível delinear uma poética da escritura⁵⁷ de Antonio Tabucchi. A escolha de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello para a composição desta tese se deve ao fato de que considero esses escritores os mais recorrentes na obra de Antonio Tabucchi, sendo indispensável remeter a eles para que seja possível pensar em como Tabucchi constrói seu universo literário⁵⁸.

De acordo com a leitura de Fonet sobre a obra de Piglia, a qual pode ser ampliada a uma reflexão sobre o fazer literário de Antonio Tabucchi, “cada escritor, al elegir determinados autores o textos de la tradición, tiene el privilegio de elegir su pasado literario, elige también un *yo* que lo distingue” (FORNET, 2007, p. 13)⁵⁹. Assim, ao se inserir em determinada tradição, o escritor cria uma imagem de si e de sua obra.

No caso de Antonio Tabucchi, este parece eleger dois escritores em especial para compor seu passado literário, sugerindo, assim, a tradição na qual busca se inserir por meio de um diálogo que estabelece sobretudo com Pessoa e Pirandello e, portanto, com a tradição da modernidade. Fernando Pessoa e Luigi Pirandello são escritores do início do século XX, tendo produzido suas obras até meados da década de 1930. Sendo assim, ao se reportar a aspectos escriturais presentes nas obras de ambos os escritores, Antonio Tabucchi, cujas primeiras obras datam da década de 1970, realiza um diálogo literário com o passado. No entanto, no que se refere a Tabucchi, trilhar esse percurso não

⁵⁶ “define primeiro o que se chamaria de uma leitura estratégica, que consiste na criação de um espaço de leitura para seus próprios textos.” (Tradução nossa).

⁵⁷ Entendo por esse termo o processo de construção da escritura por parte do escritor, tomando como base o sentido grego de *poiesis* que, de acordo com Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, significa “ação de fazer, criar, alguma coisa” (MOISÉS, 1974, p. 402), e de “escritura” como definido por Leyla Perrone-Moisés a partir do sentido atribuído ao termo por Roland Barthes, segundo o qual “a *escritura* é a escrita do escritor”, sendo utilizada “para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes” (PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 75).

⁵⁸ Escritores como Jorge Luis Borges, Italo Svevo, William Shakespeare, dentre outros, poderiam ser apontados como alguns autores com os quais Antonio Tabucchi dialoga no processo de construção de sua escritura. No entanto, optei, nesta tese, por destacar Fernando Pessoa e Luigi Pirandello por sua recorrência e relevância na obra de Antonio Tabucchi.

⁵⁹ “cada escritor, ao eleger determinados autores ou textos da tradição, tem o privilégio de eleger seu passado literário, elege também um *eu* que o distingue.” (Tradução nossa).

significa repetir temas e motivos anteriores, mas antes promover uma releitura dos mesmos, trazendo-os a outros contextos.

1.2 Situando a discussão sobre modernidade e pós-modernidade

Como parte da crítica situa Antonio Tabucchi no contexto da pós-modernidade⁶⁰, é preciso retomar a discussão do pós-moderno na obra do escritor italiano, questão já abordada no livro de minha autoria *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*. Além disso, ao tratar de escritores como Fernando Pessoa e Luigi Pirandello é necessário, ainda, situá-los na tradição da modernidade. Nesse livro, citado anteriormente, apresentei o posicionamento de alguns críticos a respeito da distinção entre moderno e pós-moderno. Neste texto, não apenas retomo como estendo essa discussão, a qual é imprescindível para este trabalho.

Segundo Octavio Paz⁶¹, a modernidade tem como base o espírito de inovação e o questionamento incessante. Alteridade e contradição regem seus pressupostos em detrimento do princípio de identidade, e a razão crítica ressalta que nada é permanente em um mundo marcado pela sucessão e pela mudança. A modernidade, de acordo com Paz, “é uma ruptura contínua, um incessante separar-se de si mesma; cada geração repete o ato original que nos funda, e essa repetição é ao mesmo tempo nossa negação e nossa renovação” (PAZ, 2013, p. 38).

Como salienta Paz, a modernidade representa a tradição de ruptura, a qual o crítico define como sendo “uma destruição do vínculo que nos une ao passado, uma negação da continuidade entre uma geração e outra” (PAZ, 2013, p. 15). O que significa dizer que o moderno é

uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo. Entende-se por tradição a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra; portanto, qualquer interrupção nessa transmissão equivale a quebrar a tradição (PAZ, 2013, p. 15).

Paz⁶² atenta para o fato de que na expressão “tradição moderna” reside uma contradição. A esse respeito, se indaga como pode existir uma “tradição moderna” se o termo “tradição” traz em si a ideia de “continuidade com o passado”, sendo que a

⁶⁰ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 147-150.

⁶¹ Cf. PAZ, 2013, p. 37.

⁶² Cf. PAZ, 2013, p. 15.

modernidade busca a ruptura com esse mesmo passado. No entanto, o crítico⁶³ ressalta que, apesar dessa contradição, a ideia de “tradição da modernidade” vem sendo empregada desde o princípio do século XIX, sendo a ruptura considerada uma “forma privilegiada da mudança” (PAZ, 2013, p. 15). A modernidade é, portanto, plural e heterogênea. É, ainda, de acordo com Paz, “uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade” (PAZ, 2013, p. 15). A partir dessas considerações, Paz conclui que

a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em sublinhar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é uno, e sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é continuidade do passado no presente nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição (PAZ, 2013, p.15-16).

Como consequência, a arte conquista sua autonomia, encerrando valores em si mesma e eliminando referências exteriores. Isso leva à concepção de arte enquanto objeto, o que conduz, segundo Paz⁶⁴, à invenção do museu e da crítica de arte. No entanto, acentuando o caráter paradoxal da modernidade, que nega e contradiz a si mesma a todo o momento, essa ideia de literatura como objeto virá a ser questionada pela própria literatura.⁶⁵

Nesse ponto, se faz necessário estabelecer a distinção entre os termos “modernidade” e “modernismo”. Segundo Le Goff⁶⁶, o termo “modernidade” foi utilizado pela primeira vez por Baudelaire em seu artigo “O pintor da vida moderna”, de 1863, passando a circular pelos meios literários e artísticos durante a segunda metade do século XIX. Como esclarece Le Goff⁶⁷, a modernidade, nos termos de Baudelaire, está relacionada à “moda”, ao “tempo presente”, sendo que o poeta francês “dá ao significado de moderno uma nuance que o liga aos comportamentos, costumes e decoração”, estando a modernidade, pois, “ligada à moda, ao dandismo, ao esnobismo” (LE GOFF, 2013, p. 181). Na segunda metade do século XX, o termo “modernidade” adquire novos sentidos, se tornando, como aponta Le Goff, “o atingir dos limites, a

⁶³ Cf. PAZ, 2013, p. 15.

⁶⁴ Cf. PAZ, 2013, p. 41.

⁶⁵ Cf. PAZ, 2013, p. 42.

⁶⁶ Cf. LE GOFF, 2013, p. 181.

⁶⁷ Cf. LE GOFF, 2013, p. 181.

aventura da marginalidade, e já não a conformidade à norma, o refúgio na autoridade, ligação ao centro, que o culto do ‘antigo’ nos sugere” (LE GOFF, 2013, p. 182). Com isso, Le Goff esclarece a relação existente entre modernidade e modernismo:

A modernidade, voltando-se para o inacabado, o esboçado, o irônico, tende a realizar, na segunda metade do século XX, o programa delineado pelo Romantismo. Assim se reencontra o conflito antigo/moderno assumindo, nesta longa duração, a sucessão da oposição conjuntural clássico/romântico, na cultura ocidental. A modernidade é o resultado ideológico do modernismo. Mas ideologia do inacabado, da dúvida e da crítica – a modernidade é também impulso para a criação, ruptura declarada com todas as ideologias e teorias da imitação, cuja base é a referência ao antigo e a tendência ao academismo (LE GOFF, 2013, p. 182).

Por fim, de acordo com Le Goff, “a modernidade definiu-se por seu caráter de massa: é uma cultura da vida cotidiana e uma cultura de massas” (LE GOFF, 2013, p. 186). No entanto, Le Goff esclarece que, “mesmo que ultrapasse o domínio da cultura”, a modernidade “refere-se, antes de mais nada, a um meio restrito, de intelectuais e tecnocratas” (LE GOFF, 2013, p. 189). Essa “ambiguidade da modernidade”, como o próprio crítico define, se justifica pelo fato de que “mesmo quando a modernidade tende, como atualmente, a se integrar na cultura de massas, (...) os que elaboram esta cultura, na televisão, no cartaz, no desenho, nas histórias em quadrinhos etc., formam meios restritos de intelectuais” (LE GOFF, 2013, p. 189).

Em relação ao termo “modernismo”, Le Goff salienta que “na passagem do século XIX para o XX, movimentos de ordem literária, artística e religiosa outorgam-se ou são rotulados de ‘modernismo’ – termo que marca o endurecimento, pela passagem a doutrina, de tendências modernas até então difusas” (LE GOFF, 2013, p. 172). Em relação ao modernismo na literatura, Le Goff⁶⁸ ressalta que este se compõe basicamente por poetas, tendo se originado na América Latina na década de 1890. De acordo com Le Goff, esse movimento se caracteriza pelo seu

caráter de reação à evolução histórica: reação ao aumento do poder do dinheiro, dos ideais materialistas da burguesia (...); reação à irrupção das massas na história (...). Mas também reação contra a Antiguidade clássica; assim escolhe os modelos na literatura cosmopolita do século XIX (...). Finalmente, reação contra a guerra hispano-americana de 1898 e a emergência do imperialismo ianque que alimenta as tendências “reacionárias” da “geração de 98” na Espanha e do pan-americanismo latino (LE GOFF, 2013, p. 173).

⁶⁸ Cf. LE GOFF, 2013, p. 173.

Também Octávio Paz⁶⁹ se reporta ao termo “modernismo”, relacionando-o, à semelhança de Le Goff, ao movimento literário surgido na América hispânica, por volta de 1880. No entanto, Paz estabelece a distinção entre o modernismo hispano-americano, “até certo ponto, um equivalente do Parnaso e do simbolismo francês” (PAZ, 2013, p. 94) e o *modernism* de língua inglesa, o qual corresponde aos “movimentos literários e artísticos que têm início na segunda década do século XX; o modernismo dos críticos norte-americanos e ingleses nada mais é que aquilo que na França e nos países hispânicos se chama de vanguarda” (PAZ, 2013, p. 94).

Segundo Paz, o modernismo representou, portanto, “uma resposta ao positivismo, à crítica da sensibilidade e do coração – também dos nervos –, ao empirismo e ao cientificismo positivista” (PAZ, 2013, p. 94-95), sendo assim, “o modernismo foi a necessária resposta contraditória ao vazio espiritual criado pela crítica positivista à religião e à metafísica” (PAZ, 2013, p. 95). Conforme salienta Paz, no modernismo, “a analogia é continuamente dilacerada pela ironia, e o verso, pela prosa” (PAZ, 2013, p. 101).

De acordo com o crítico⁷⁰, o que há de moderno no modernismo é sua consciência de ser mortal, o que se verifica quando não leva a sério a si mesmo, sendo capaz de injetar “uma dose de prosa no verso” e fazer “poesia com a crítica da poesia” (PAZ, 2013, p. 101). Conforme destacado por Paz⁷¹, essa força da ironia surge justamente no auge do modernismo, o que ele define como sendo a “segunda revolução modernista”. Em relação a esse aspecto, Paz tece uma crítica à tendência de se considerar esse movimento como “pós-modernismo”:

Nossa crítica chama a nova tendência de: “pós-modernismo”. Esse nome não é muito correto. O suposto pós-modernismo não é o que vem depois do modernismo – o que veio depois foi a *vanguarda* –, e sim uma crítica ao modernismo. Reação individual de vários poetas, com ela não começa outro movimento: com ela acaba o modernismo. Esses poetas são sua consciência crítica, a consciência de seu término. Essa nova tendência representa uma tendência *dentro* do modernismo: os traços característicos desses poetas – a ironia, a linguagem coloquial – já aparecem em Darío e em outros modernistas. Além do mais, não há literalmente espaço, no sentido cronológico, para esse pseudomovimento: se o modernismo se extingue por volta de 1918 e a vanguarda começa mais ou menos nessa mesma época, onde situar os pós-modernistas? (PAZ, 2013, p. 101).

⁶⁹ Cf. PAZ, 2013, p. 94.

⁷⁰ Cf. PAZ, 2013, p. 101.

⁷¹ Cf. PAZ, 2013, p. 101.

No que se refere a essa discussão, em um outro momento, Compagnon⁷² atenta para o fato de que os termos “moderno”, “modernidade” e “modernismo” além de terem sentidos diversos em diferentes línguas, não constituem “conceitos fechados”, que remetam a ideias claras e definidas. Segundo Compagnon⁷³, com Rimbaud, a palavra “moderno”, associada à ideia do “novo”, aparece como “recusa violenta do antigo”. Por outro lado, o crítico francês esclarece que o “novo” para Baudelaire assume uma conotação diversa: “O novo de Baudelaire é desesperado – justamente o sentido do *spleen*, em francês –, ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã” (COMPAGNON, 2010, p. 17). Buscando a origem desses termos, Compagnon é levado a algumas considerações:

se o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto (...) do que é moderno, aparece em Huysmans, no “Salão de 1879”, o adjetivo *moderno*, por outro lado, é muito mais antigo (COMPAGNON, 2010, p. 17).

Segundo Compagnon⁷⁴, a conotação do adjetivo “moderno” como algo que se refere ao presente e não ao que é novo foi rastreada por Hans Robert Jauss desde a origem latina da palavra. De acordo com Jauss, em latim vulgar, o vocábulo *modernus* era um termo derivado de *modo*, o qual significava “agora mesmo, recentemente, agora”:

Modernus designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. O moderno se distingue, assim, do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana. Os *moderni* contra os *antiqui*, eis a oposição inicial, a do presente contra o passado. Toda a história da palavra e de sua evolução semântica será, como Jauss sugere, a da redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a da aceleração da história (COMPAGNON, 2010, p. 17).

Seguindo um raciocínio semelhante ao de Paz, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, o crítico Antoine Compagnon⁷⁵ afirma que a modernidade se tornou uma tradição. No entanto, o autor ressalta a contradição inerente à ideia de uma tradição moderna, pois esta seria feita de rupturas. De fato, se, como afirma o crítico francês, “moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização”

⁷² Cf. COMPAGNON, 2010, p. 15.

⁷³ Cf. COMPAGNON, 2010, p. 16-17.

⁷⁴ Cf. COMPAGNON, 2010, p. 17.

⁷⁵ Cf. COMPAGNON, 2010, p. 9.

(COMPAGNON, 2010, p. 9), entendendo-se, conforme definido por Compagnon, tradição como “transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século ao outro” (COMPAGNON, 2010, p. 9), falar de tradição moderna não faria sentido. Essa é, portanto, “uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma” (COMPAGNON, 2010, p. 10). É nesse sentido que Compagnon⁷⁶ aponta cinco paradoxos da estética do novo, cada qual relacionado a um momento de crise da tradição moderna, sendo o último dos cinco paradoxos da modernidade justamente o pós-moderno.

Os cinco paradoxos da modernidade apontados por Compagnon⁷⁷ são: “a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação” (COMPAGNON, 2010, p. 12). Contextualizando cada um dos cinco paradoxos da modernidade, Compagnon salienta que

a primeira crise poderia ser datada de 1863, ano do *Déjeuner sur l'Herbe* (Almoço na Relva) e da *Olympia* de Manet; no entanto, vamos datá-la simplesmente como contemporânea de Baudelaire. 1913 será o horizonte do segundo paradoxo, com as colagens de Braque e Picasso, os caligramas de Apollinaire e os *ready-mades* de Duchamp, os primeiros quadros abstratos de Kandinsky e *A la Recherche du Temps Perdu* (Em Busca do Tempo Perdido) de Proust. 1924, data do primeiro *Manifeste du Surréalisme* (Manifesto do Surrealismo), pode ser a marca do terceiro paradoxo. Da guerra fria até 1968, o quarto momento (...). Chegaremos, finalmente, aos anos 80, lugar do último paradoxo (COMPAGNON, 2010, p. 12-13).

Muito se tem discutido a respeito da concepção de pós-modernidade. No entanto, ainda não há consenso entre os críticos sobre o que seria o pós-moderno ou até mesmo se seria pertinente o uso de tal expressão. Como aponta Compagnon⁷⁸, o próprio uso do prefixo “pós” indica uma contradição, pois parece ser paradoxal pensar em um tempo posterior à modernidade, como o crítico francês questiona: “se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo” (COMPAGNON, 2010, p. 107).

De acordo com Compagnon⁷⁹, devido à relação ambígua com a modernidade e à ausência de fronteiras claramente definidas entre ambos os movimentos, é possível indagar se a pós-modernidade não seria apenas mais uma etapa da própria modernidade. Nesse sentido, Compagnon indaga se o pós-moderno não seria a “chegada tardia da

⁷⁶ Cf. COMPAGNON, 2010, p. 12-13.

⁷⁷ Cf. COMPAGNON, 2010, p. 12.

⁷⁸ Cf. COMPAGNON, 2010, p.107.

⁷⁹ Cf. COMPAGNON, 2010, p.124.

verdadeira modernidade” (COMPAGNON, 2010, p.124), levando o moderno a sua instância última.

Em um contexto diverso, em seu livro *Altas Literaturas*, Leyla Perrone-Moisés⁸⁰ questiona o uso do prefixo “pós” que compõe o termo “pós-moderno”. Segundo a autora, “moderno” e “pós-moderno” parecem estabelecer uma relação de oposição entre si. Isso gera uma contradição, pois essa ideia sugere que a pós-modernidade designaria um movimento nascido depois do fim da modernidade. Desse modo, Leyla Perrone⁸¹ argumenta que, sendo a “recusa do tempo progressivo” um dos pressupostos da pós-modernidade, não seria de se esperar que os pós-modernos se ativessem a uma concepção histórica dos movimentos estéticos.

Para entender o posicionamento de Leyla-Perrone, é necessário contextualizar seu trabalho. Em *Altas Literaturas*, Leyla-Perrone⁸² seleciona certos escritores modernos, que também exerceram a crítica literária, se detendo justamente nessa parcela de suas produções que corresponde aos textos críticos que se debruçam sobre escritores do passado. De acordo com Leyla-Perrone, cada um desses escritores-críticos estabelece “sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11). Como atesta a autora, “escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11), sendo que, ao procederem dessa forma, os escritores-críticos “nos fornecem os mapas de seus percursos históricos, as vias de suas revisões do passado” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

A esse respeito, Leyla-Perrone salienta que, nesse processo de seleção empreendido pelos escritores-críticos, “os valores que eles atribuem aos autores do passado não são valores *a priori*, mas aqueles capazes de garantir o prosseguimento de seu próprio trabalho e da escrita literária em geral” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 12). Além disso, a autora⁸³ de *Altas Literaturas* afirma que, ao se deparar com as obras críticas desses escritores, é possível perceber a recorrência de certos autores como objeto de seus textos críticos: “certos nomes consagrados do passado aí permanecem, como valores estáveis, ao mesmo tempo que outros nomes, esquecidos pelos manuais e programas escolares, aparecem com grande destaque” (PERRONE-MOISÉS, 1998,

⁸⁰ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180.

⁸¹ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180.

⁸² Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.12.

⁸³ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13.

p.13). Nesse sentido, Leyla-Perrone conclui que “essas coincidências parecem indicar certo consenso, um conjunto de valores que ultrapassa a esfera do gosto pessoal e da mera recepção, e que afetaria a própria produção da literatura moderna” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13).

Em relação aos escritores-críticos selecionados pela autora em *Altas Literaturas*, esta afirma possuírem uma “obra crítica extensa e abrangente”, tendo como objeto “diversas literaturas, de várias épocas e em várias línguas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 12), o que os situa na elite intelectual. São eles: Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers. Segundo Leyla-Perrone⁸⁴, o trabalho desses escritores-críticos modernos garantiu a permanência de importantes autores do cânone ocidental nos debates literários.

No entanto, Leyla-Perrone⁸⁵ atenta para o fato de que, no final do século XX, o consenso alcançado pelo cânone modernista no meio literário enfraquece. Como conclui a autora de *Altas Literaturas*, algo mudou em relação à preferência por certos textos literários, sendo que, “essa mudança que, como tal, tende a contrariar o status quo anterior, recebeu o nome de pós-modernidade e tem repercussão no cânone literário” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 175).

Segundo Leyla-Perrone⁸⁶, os autores do final do século XX estão mais interessados em ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos e vendidos para o maior número possível de pessoas do que em tê-los como parte do cânone. Por outro lado, ainda de acordo com a autora⁸⁷, as vanguardas da primeira metade do século XX encontraram seu lugar no cânone, sendo lidas e estudadas nas universidades e os “grandes pintores modernos” passam a ser tidos como “clássicos”.

De acordo com Leyla Perrone⁸⁸, a modernidade se institucionaliza, fazendo com que perca seu caráter de inovação e passe a ser totalmente codificada. Isso 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. Na concepção da autora⁸⁹, ao se banalizar, a arte moderna

⁸⁴ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.175.

⁸⁵ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.175.

⁸⁶ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.176.

⁸⁷ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.176.

⁸⁸ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 177.

⁸⁹ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.177.

perde seu caráter de ruptura e se transforma em um bem de consumo na sociedade capitalista.

Em sua crítica à pós-modernidade, Leyla-Perrone a assume como “um conceito frágil, impreciso, paradoxal”, o qual surgiu na arquitetura e nas artes plásticas, sendo incorporado rapidamente à teoria literária, “onde ele é muito menos pertinente” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 179). Além disso, critica⁹⁰ o uso indiscriminado dos termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo”, como se houvesse uma correlação entre estes e os conceitos de “modernidade” e “modernismo”. A respeito destes últimos, Leyla-Perrone esclarece que “empregamos *modernismo* para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas “vanguardas históricas”), e *modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 180).

Leyla-Perrone⁹¹ se mostra não apenas cética em relação ao advento da pós-modernidade, como também critica certas acusações feitas aos modernos por alguns adeptos desse movimento: “muitas das características apontadas insistentemente como ‘modernas’, pelos pós-modernos, não aparecem na obra de criação ou na obra teórico-crítica desses escritores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 184). Dentre essas características, a autora argumenta que “o racionalismo, a crença no progresso, na técnica etc. são traços ocasionais da modernidade filosófica, social e política que não se encontram necessariamente na literatura moderna” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 184). Além disso, afirma⁹² que traços apontados como pós-modernos são antes modernos ou antigos, o que aumenta a fragilidade e indeterminação da pós-modernidade.

Em sua crítica ao pós-moderno, Leyla-Perrone⁹³ salienta que as obras dos mais importantes teóricos da pós-modernidade deixam mais dúvidas do que certezas após a sua leitura, sendo que os próprios defensores do pós-moderno admitem que sua argumentação é inconsistente. A esse respeito, Leyla-Perrone argumenta:

Lyotard encerra *La condition postmoderne* com a proposta de múltiplos “jogos de linguagem”, em muitas microcomunidades, e de “contratos temporários” que “remetem o consenso para mais tarde” (como se todo consenso mais vasto levasse necessariamente ao totalitarismo político, e toda fragmentação anárquica dele nos livrasse). (...) Linda Hutcheon pretende manter um discurso

⁹⁰ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180.

⁹¹ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.184.

⁹² Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.184.

⁹³ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p.185.

equânime: apresenta sua análise da pós-modernidade como uma obra que não é “nem defesa, nem ataque” (...). Por meio de seu livro, repetem-se os verbos que definem, sem definir, o pós-moderno: o pós-moderno “desafia” [*challenges*], “parodia”, “desmistifica”, “questiona”, “ironiza”, vive na contradição etc.; a autora nunca diz o que ele pretende ou consegue com isso, porque, justamente, o pós-moderno recusa projetos, objetivos, metanarrativas, afirmações. É a negação sem dialética. Por isso mesmo, o projeto de traçar uma *poética* da pós-modernidade revela-se, no decorrer do livro, impossível. (...) Para Gianni Vattimo, o fim da historicidade, a dissolução do novo e do progresso não são nenhuma catástrofe. A pós-modernidade é uma “chance positiva” (...); o mundo da “mediatização total” em que estamos entrando é o “mundo de uma realidade tornada mais leve [*alleggerita*] (...), o que ele considera muito bom. O teórico italiano defende uma “*ontologia debole*” como “única possibilidade de sair da metafísica, pela via de uma aceitação-convalescência-distorção que não tem mais nada do ultrapassamento crítico característico da modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 185-186).

Após tecer sua crítica à pós-modernidade e reafirmar que os escritores-críticos selecionados em seu estudo são modernos, rechaçando certa tendência em situá-los no contexto da pós-modernidade, Leyla-Perrone⁹⁴ conclui seu pensamento contrastando a coerência e consistência da modernidade à indeterminação do pós-moderno. Dessa forma, segundo a autora, se comparada à modernidade,

a pós-modernidade é muito mais difícil de ser definida por conceitos ou examinada a partir de práticas particulares (visíveis, como traços estilísticos, na arquitetura, muito menos visíveis na literatura), o que se deve tanto a sua heterogeneidade e indeterminação de princípio quanto a sua condição de algo que está sendo feito “agora mesmo”, algo que ainda não nos oferece, e nem pretende oferecer, nenhuma perspectiva futura. Ultimamente, a pós-modernidade parece existir mais na teoria do que na prática, e as discussões teóricas a seu respeito já apresentam sinais de exaustão (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 188-189).

Dando continuidade à discussão a respeito da modernidade e da pós-modernidade, me remeto aos autores colocados em questionamento por Leyla Perrone-Moisés, como Linda Hutcheon, Jean-François Lyotard e Gianni Vattimo.

Segundo a crítica canadense Linda Hutcheon⁹⁵, o que o pós-moderno busca é a afirmação da diferença e não da identidade homogênea, sendo assim, “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).

⁹⁴ Cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 187-188.

⁹⁵ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 22.

Linda Hutcheon⁹⁶ argumenta, ainda, que a arte pós-moderna possui um caráter político, o qual busca desnaturalizar certos pressupostos vistos por nós como naturais, mas que, na verdade, são construídos socialmente. Segundo a autora, a ficção e a fotografia seriam as duas formas de arte que, desde sua reinterpretação pelos modernistas, apresentariam maior consciência de sua natureza discursiva, sendo que “they do so by raising the question of the supposed transparency of representation” (HUTCHEON, 1995, p. 7)⁹⁷.

Com isso, a crítica canadense⁹⁸ ressalta que ficção e fotografia passam a questionar sua vocação mimética, traço fortemente marcante dessas formas artísticas desde suas origens caracterizadas pela representação realista. A esse respeito, Linda Hutcheon salienta que, “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, segundo a autora⁹⁹, as fotografias concebidas por artistas pós-modernos se mostram conscientes de que seu produto é decorrente de um filtro que passa necessariamente pelos pressupostos discursivos e estéticos do artista.

Em sua concepção, o pós-modernismo “é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Com isso, a autora argumenta que “suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Como aponta Linda Hutcheon¹⁰⁰, esse foi o título conferido à Bienal de Veneza de 1980, na qual o movimento pós-moderno na arquitetura foi reconhecido institucionalmente.

Ainda se referindo à arquitetura, Linda Hutcheon¹⁰¹ destaca, entretanto, que a relação estabelecida pelo pós-moderno com o passado não deve ser pensada na forma de “um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20). A esse respeito, a crítica canadense¹⁰² esclarece que esse passado que se faz presente na arte pós-moderna não deve ser visto como um tempo ideal ao qual é preciso retornar. Pelo contrário, salienta que “suas

⁹⁶ Cf. HUTCHEON, 1995, p. 7.

⁹⁷ “elas fazem isso ao levantarem a questão da suposta transparência da representação.” (Tradução nossa).

⁹⁸ Cf. HUTCHEON, 1995, p. 7.

⁹⁹ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 24.

¹⁰⁰ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 20.

¹⁰¹ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 20.

¹⁰² Cf. HUTCHEON, 1991, p. 20.

formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. O mesmo se aplica ao repensar pós-modernista sobre a pintura figurativa na arte e sobre a narrativa histórica na ficção e na poesia” (HUTCHEON, 1991, p. 20-21). Com isso, Linda Hutcheon conclui que, “o papel predominante da ironia no pós-modernismo” reside no fato de esse movimento ser uma constante “reelaboração crítica” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

De acordo com David Harvey¹⁰³, existe um consenso entre os críticos de que o pós-modernismo poderia ser compreendido como uma espécie de reação ao modernismo. No entanto, a exemplo dos críticos apontados anteriormente, Harvey atenta para a dificuldade de definição de ambos os termos, o que torna mais complexa a compreensão do que seria esse movimento de reação ao mundo moderno. Reportando-se aos editores da revista de arquitetura *Precis 6*, o crítico salienta que estes

veem o pós-modernismo como legítima reação à “monotonia” da visão de mundo do modernismo universal. “Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção.” O pós-moderno, em contraste, privilegia “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno (HARVEY, 2014, p. 19).

Segundo Harvey, considerando-se a vida moderna como caracterizada pelo aspecto fugidio, efêmero e fragmentário, tem-se como consequência imediata a ruptura da modernidade com seu próprio passado. O caráter transitório que envolve o período e as mudanças incessantes pelas quais passa o mundo dificultam a sustentação de qualquer sentido de continuidade histórica. Diante desse contexto, o crítico britânico salienta que a modernidade “não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes” (HARVEY, 2014, p. 22).

Diante desse mundo fragmentário e caótico, Harvey¹⁰⁴ questiona sobre como seria possível sustentar a pretensão dos modernistas em extrair os elementos “eternos e imutáveis” do caos que caracteriza o período e representá-los em sua arte. Na concepção de Harvey, a grande preocupação dos modernistas foi, desde o princípio, criar uma

¹⁰³ Cf. HARVEY, 2014, p. 19.

¹⁰⁴ Cf. HARVEY, 2014, p. 30.

forma de representar verdades eternas por meio da linguagem. Reportando-se ao pensamento do crítico norte-americano Eugene Lunn a esse respeito, Harvey salienta que a obra modernista “‘com frequência revela voluntariamente sua própria realidade de construção ou artifício’, transformando assim boa parte da arte num ‘constructo autorreferencial, em vez de um espelho da sociedade’” (HARVEY, 2014, p. 30). Como a linguagem é caracterizada por seu caráter fugidio e efêmero, o “eterno e imutável” deveria ser representado pelo artista por meio de um “efeito instantâneo”, já que “o modernismo só podia falar do eterno ao congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias” (HARVEY, 2014, p. 30).

Como salienta Harvey¹⁰⁵, na década de 1960, surgem vários movimentos antimodernistas, que se opunham às formas opressivas e racionais do mundo moderno. As contraculturas fortaleceram-se na luta contra o autoritarismo e na crítica da vida cotidiana. Esse contexto gerou, portanto, um movimento de resistência à supremacia da alta cultura modernista, o que possibilitou o delineamento do que viria a ser reconhecido como o pós-moderno. No entanto, na concepção de Harvey, ainda resta o questionamento se esse movimento denominado pós-modernismo poderia ser considerado uma real ruptura com o modernismo ou apenas uma revolta no interior deste último, opondo-se a certas ideias e convicções do mundo moderno.

A dificuldade de definição do pós-moderno reside, em grande parte, no fato de esse movimento compartilhar muitos dos pressupostos considerados essencialmente modernos, estando a diferença, muitas vezes sutil, entre as duas concepções em seu posicionamento diante dos elementos com os quais nos deparamos no mundo. De acordo com Harvey, o pós-modernismo é caracterizado por sua “total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico” (HARVEY, 2014, p. 49), sendo surpreendente o fato de esses aspectos formarem parte do próprio conceito de modernidade. No entanto, o pós-modernismo posiciona-se de uma maneira diversa diante desse fato: “ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse” (HARVEY, 2014, p. 49).

O efêmero e o fragmentário são encarados pelo pós-moderno de forma positiva, estando este movimento, portanto, atrelado a certa concepção que “ênfatiza o profundo caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional”

¹⁰⁵ Cf. HARVEY, 2014, p. 44.

(HARVEY, 2014, p. 49). É nesse sentido que o pós-modernismo irá negar qualquer forma de metanarrativa ou metateoria, em suas pretensões de explicar e representar os vários fatos do mundo, bem como a existência de verdades eternas e universais, em oposição a certos ideais modernistas.

Harvey aponta, ainda, a atenção conferida à questão da alteridade como um dos aspectos mais significativos do pensamento pós-moderno. Esse posicionamento vai de encontro à pretensão de “uma modernidade iluminada que presumia falar pelos outros (povos colonizados, negros e minorias, grupos religiosos, mulheres, a classe trabalhadora) como uma voz unificada” (HARVEY, 2014, p. 52). A compreensão do “outro” e da diferença é uma das características mais marcantes do pós-modernismo. Dessa forma, de acordo com Harvey, “a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno” (HARVEY, 2014, p. 52).

Transpondo a discussão para o plano da literatura, Harvey salienta que a ficção pós-moderna está preocupada não só com a alteridade, mas também com a afirmação de “outros mundos”. Segundo Harvey, no intuito de compreender a tendência pós-moderna em representar a coexistência de uma pluralidade de mundos, o crítico norte-americano Brian McHale vale-se do conceito de heterotopia, de Foucault, o qual se refere à “coexistência, num ‘espaço impossível’, de um ‘grande número de mundos possíveis fragmentários’, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros” (HARVEY, 2014, p. 52).

Como consequência dessa nova configuração, representada no plano da ficção, Harvey salienta que “as personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar ‘Que mundo é este? Que se deve fazer nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?’” (HARVEY, 2014, p. 52). Nesse sentido, Harvey¹⁰⁶ ressalta como as personagens pós-modernas se mostram confusas em relação ao modo de agir diante dos fatos do mundo. A esse respeito, o crítico britânico cita uma passagem da obra de Borges segundo a qual essa experiência equivale a entrar em um labirinto: “‘Quem era eu? O eu de hoje estupefato; o de ontem, esquecido; o de amanhã, imprevisível?’ Os pontos de interrogação dizem tudo” (HARVEY, 2014, p. 46).

Nessa discussão a respeito da pós-modernidade, é preciso enfatizar, ainda, o pensamento do filósofo francês Jean-François Lyotard, cujo livro *A condição pós-*

¹⁰⁶ Cf. HARVEY, 2014, p. 46.

moderna pode ser considerado um dos textos base para a concepção da teoria sobre a pós-modernidade. Nesse texto, Lyotard¹⁰⁷ busca pensar a posição do saber nas sociedades referidas por ele como “mais desenvolvidas”, a qual denomina “pós-moderna”. Esse termo é usado, conforme explica Lyotard, para assinalar “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX”, sendo que “essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos” (LYOTARD, 2004, p. XV).

Segundo o filósofo francês¹⁰⁸, ao entrar em conflito com os relatos, a ciência busca legitimar suas “regras de jogo”. Essa legitimação é confiada à filosofia, sendo que, se esse metadiscurso se vale de algum grande relato para que a ciência possa se legitimar, a esta, como atesta Lyotard, “decide-se chamar moderna” (LYOTARD, 2004, p. XV). Por outro lado, Lyotard esclarece que “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2004, p. XVI). A esse respeito, o filósofo francês pontua que essa incredulidade

é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis* (LYOTARD, 2004, p. XVI).

Para pensar a posição do saber nas sociedades informatizadas, Lyotard¹⁰⁹ parte do pressuposto de que há uma mudança no estatuto do saber quando as sociedades entram na era pós-industrial e as culturas, na era pós-moderna, o que ocorre no final da década de cinquenta do século XX. Tendo em vista a concepção de que o saber científico é uma espécie de discurso, o filósofo francês¹¹⁰ adverte que este é afetado pelas inovações tecnológicas tanto em relação à pesquisa quanto ao que se refere à transmissão de conhecimentos. Em relação a essas transformações, Lyotard afirma que “a natureza do saber não permanece intacta. Ele não pode se submeter aos novos canais, e tornar-se operacional, a não ser que o conhecimento possa ser traduzido em quantidades de informação” (LYOTARD, 2004, p. 4). Sendo assim, Lyotard atenta para

¹⁰⁷ Cf. LYOTARD, 2004, p. XV.

¹⁰⁸ Cf. LYOTARD, 2004, p. XV.

¹⁰⁹ Cf. LYOTARD, 2004, p. 3.

¹¹⁰ Cf. LYOTARD, 2004, p. 4.

o fato de que “com a hegemonia da informática, impõe-se uma certa lógica e, por conseguinte, um conjunto de prescrições que versam sobre os enunciados aceitos como ‘de saber’” (LYOTARD, 2004, p. 4).

De acordo com Lyotard¹¹¹, na segunda metade do século XX, o saber se tornou a principal “força de produção”. Nesse contexto, a “aquisição do saber” não é mais vista como algo indissociável da “formação do espírito” do homem. Como atesta Lyotard¹¹², o saber se torna uma mercadoria. A esse respeito, o filósofo francês ressalta que

esta relação entre fornecedores e usuários do conhecimento e o próprio conhecimento tende e tenderá a assumir a forma que os produtores e os consumidores de mercadorias têm com estas últimas, ou seja, a forma valor. O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu “valor de uso” (LYOTARD, 2004, p. 5).

A essa conjuntura, como destaca Lyotard¹¹³, somam-se as relações de poder, que se moldam como uma disputa pelo saber: “sob a forma de mercadoria informacional indispensável ao poderio produtivo, o saber já é e será um desafio maior, talvez o mais importante, na competição mundial pelo poder” (LYOTARD, 2004, p. 5). Nesse sentido, Lyotard ressalta que saber e poder são “as duas faces de uma mesma questão: quem decide o que é saber, e quem sabe o que convém decidir? O problema do saber na idade da informática é mais do que nunca o problema do governo” (LYOTARD, 2004, p. 14). A esse respeito, o filósofo francês¹¹⁴ atenta, ainda, para o problema da legitimação, a qual é definida por este como

o processo pelo qual um “legislador” ao tratar do discurso científico é autorizado a prescrever as condições estabelecidas (em geral, condições de consistência interna e de verificação experimental) para que um enunciado faça parte deste discurso e possa ser levado em consideração pela comunidade científica (LYOTARD, 2004, p. 13).

Segundo Lyotard¹¹⁵, em uma perspectiva pós-moderna, os *experts* terão o controle sobre o acesso às informações, sendo que as decisões de todos os tipos estarão a cargo da “classe dirigente”. Como adverte Lyotard, a classe dos “decisores” “já não é

¹¹¹ Cf. LYOTARD, 2004, p. 4-5.

¹¹² Cf. LYOTARD, 2004, p. 5.

¹¹³ Cf. LYOTARD, 2004, p. 5.

¹¹⁴ Cf. LYOTARD, 2004, p. 13.

¹¹⁵ Cf. LYOTARD, 2004, p. 27.

mais constituída pela classe política tradicional, mas por uma camada formada por dirigentes de empresas, altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais” (LYOTARD, 2004, p. 27).

Na concepção do filósofo francês¹¹⁶, com a “decomposição dos grandes Relatos”, os vínculos sociais se dissolvem e as coletividades se transformam em uma massa composta de individualidades. Sob essa perspectiva, Lyotard atesta que o *si* mesmo “é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca” (LYOTARD, 2004, p. 28).

Nessas interações, que envolvem os circuitos de comunicação, o *si* mesmo, de acordo com Lyotard, nunca está “privado de poder sobre estas mensagens que o atravessam, posicionando-o” (LYOTARD, 2004, p. 28). Esse movimento é compreendido por Lyotard¹¹⁷ como sendo relativo aos “efeitos de jogos de linguagem”, sendo que o deslocamento do *si* mesmo em relação a estes “é tolerável pelo menos dentro de certos limites (e mesmo estes são instáveis) e ainda suscitado pelas regulagens, sobretudo pelos reajustamentos através dos quais o sistema é afetado a fim de melhorar suas *performances*” (LYOTARD, 2004, p. 28). Lyotard¹¹⁸ esclarece que isso não significa que toda relação social possa ser reduzida aos jogos de linguagem, no entanto, como evidenciado pelo filósofo francês,

numa sociedade em que a componente comunicacional torna-se cada dia mais evidente, simultaneamente como realidade e como problema, é certo que o aspecto de linguagem (*langagier*) adquire uma nova importância, que seria superficial reduzir à alternativa tradicional da palavra manipuladora ou da transmissão unilateral de mensagem, por um lado, ou da livre expressão ou do diálogo, por outro lado (LYOTARD, 2004, p. 29).

Lyotard argumenta, portanto, que para se compreender as relações sociais é preciso não apenas “uma teoria da comunicação, mas uma teoria dos jogos” (LYOTARD, 2004, p. 30-31). Sob essa perspectiva, segundo Lyotard, “esta ‘atomização’ do social em flexíveis redes de jogos de linguagem pode parecer bem afastada de uma realidade moderna que se representa antes bloqueada pela artrose burocrática” (LYOTARD, 2004, p. 31). Com base nessas considerações, o filósofo francês salienta que é necessário invocar “pelo menos o peso das instituições que impõem limites aos jogos de linguagem, e assim restringem a inventividade dos

¹¹⁶ Cf. LYOTARD, 2004, p. 28.

¹¹⁷ Cf. LYOTARD, 2004, p. 28.

¹¹⁸ Cf. LYOTARD, 2004, p. 29.

parceiros em matéria de lances” (LYOTARD, 2004, p. 31). Contudo, Lyotard relativiza, ao mesmo tempo, esse posicionamento, já que, como ele mesmo atesta, “hoje, sabemos que o limite que a instituição opõe ao potencial da linguagem em ‘lances’ nunca é estabelecido (...). Ele mesmo é, antes, o resultado provisório e a disputa de estratégias de linguagem travadas dentro e fora da instituição” (LYOTARD, 2004, p. 32).

Com base no exposto, Lyotard conclui que, a informatização das sociedades “pode tornar-se o instrumento ‘sonhado’ de controle e de regulamentação do sistema do mercado, abrangendo até o próprio saber, e exclusivamente regido pelo princípio de desempenho” (LYOTARD, 2004, p. 119). Sob esse ponto de vista, o filósofo francês afirma que a informatização pode “servir os grupos de discussão sobre os metaprescritivos dando-lhes as informações de que eles carecem ordinariamente para decidir em conhecimento de causa” (LYOTARD, 2004, p. 119-120). Para que a informatização cumpra esse princípio, é necessário que “o público tenha acesso livremente às memórias e aos bancos de dados” (LYOTARD, 2004, p. 120). Com isso, Lyotard salienta que, procedendo dessa maneira,

os jogos de linguagem serão então jogos de informação completa no momento considerado. Mas eles serão também jogos de soma não nula e, nesse sentido, as discussões não correrão o risco de se fixar jamais sobre posições de equilíbrio mínimos, por esgotamento das disputas. Pois as disputas serão então constituídas por conhecimentos (ou informações) e a reserva de conhecimentos, que é a reserva da língua em enunciados possíveis, é inesgotável. Uma política se delineia na qual serão igualmente respeitados o desejo de justiça e o que se relaciona ao desconhecido (LYOTARD, 2004, p. 120).

Em *O fim da modernidade*, o filósofo italiano Gianni Vattimo¹¹⁹ afirma que a modernidade é caracterizada por ser a “época da história”. Diante disso, segundo Vattimo, “qualquer discurso sobre a pós-modernidade parece ser contraditório – e, por sinal, é precisamente esta uma das objeções mais difundidas, hoje, contra a própria noção de pós-moderno” (VATTIMO, 2002, p. VIII). Como salienta Vattimo,

com efeito, dizer que estamos num momento posterior com relação à modernidade e conferir a esse fato um significado de certo modo decisivo pressupõe a aceitação daquilo que caracteriza mais especificamente o ponto de vista da modernidade: a ideia de história, com seus corolários, a noção de progresso e a de superação. Essa objeção, que, sob muitos aspectos, tem a vacuidade e a inconclusividade características dos argumentos puramente formais (...) indica porém uma dificuldade real: a de identificar um autêntico caráter de mudança radical nas condições – de existência, de pensamento – que

¹¹⁹ Cf. VATTIMO, 2002, p. VIII.

se indicam como pós-modernas, em relação às características gerais da modernidade (VATTIMO, 2002, p. VIII-IX).

Sob essa perspectiva, Vattimo¹²⁰ argumenta que o pós-moderno poderia ser colocado na mesma linha da modernidade se este demonstrasse simplesmente ter consciência de “representar uma novidade na história”, já que a modernidade se caracteriza justamente pela ideia de novidade e superação. Contudo, Vattimo¹²¹ estende essa noção de pós-moderno para além da “categoria do novo”, representando, por outro lado, a dissolução desta, o que acarreta, ainda, na experiência do “fim da história”.

No entanto, as coisas mudam se, como parece deva-se reconhecer, o pós-moderno se caracterizar não apenas como novidade com relação ao moderno, mas também como dissolução da categoria do novo, como experiência de “fim da história”, mais do que como apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada, não importa, da própria história (VATTIMO, 2002, p. IX).

Na concepção do filósofo italiano¹²², o “fim da história” caracteriza o contexto pós-moderno, em que ocorre a dissolução da noção de história enquanto “processo unitário”, sendo esse argumento, segundo Vattimo¹²³, suficiente para distinguir o pós-moderno do moderno enquanto movimento legítimo, não podendo ser aquele considerado, portanto, simplesmente uma fase deste último. Para Vattimo, o “fim da história” é caracterizado pelo fato de que

enquanto na teoria a noção de historicidade se torna cada vez mais problemática, na prática historiográfica e em sua autoconsciência metodológica a ideia de uma história como processo unitário se dissolve, instaurando-se, na existência concreta, condições efetivas (...) que lhe conferem uma espécie de imobilidade realmente não-histórica. (...) a elaboração teórica dessa imagem, que por ora, é claro, se encontra apenas numa fase inicial, é o que pode conferir peso e significado ao discurso sobre o pós-moderno, vencendo as críticas e a suspeita de que, mais uma vez, se trate apenas de uma enésima moda “moderna”, de uma enésima superação que pretenda legitimar-se unicamente com base no fato de ser mais atual, mais nova e, portanto, mais válida em relação a uma visão da história como progresso – isto é, precisamente, segundo os mecanismos de legitimação que caracterizam a modernidade (VATTIMO, 2002, p. XI).

¹²⁰ Cf. VATTIMO, 2002, p. IX.

¹²¹ Cf. VATTIMO, 2002, p. IX.

¹²² Cf. VATTIMO, 2002, p. X-XI.

¹²³ Cf. VATTIMO, 2002, p. XI.

No texto “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, Vattimo¹²⁴ reintera a ideia de que não é mais possível pensar a história como uma entidade unitária, já que “tal concepción de la historia, en efecto, implicaba la existencia de un centro alrededor del cuál se reúnen y ordenan los acontecimientos” (VATTIMO, 1991, p. 10)¹²⁵. O filósofo italiano¹²⁶ atenta para o fato de que esse discurso unitário da história é construído pelas classes dominantes, as quais selecionam os eventos, para elas os mais relevantes, para serem contados. Segundo Vattimo, “las cosas de que habla la historia son las vicisitudes de la gente que cuenta, de los nobles, de los soberanos e de la burguesia cuando llega a ser clase poderosa; en cambio, los pobres e incluso los aspectos de la vida que se consideraban ‘bajos’ non hacen historia” (VATTIMO, 1991, p. 11)¹²⁷.

Além disso, na concepção de Vattimo, a crise da ideia de história é acompanhada da crise na ideia de progresso, já que “si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzaban hacia un fin, que realizaban un plan racional de mejora, de educación, de emancipación” (VATTIMO, 1991, p. 11)¹²⁸. Como defende o filósofo italiano, essa crise da concepção de uma história unitária é, ainda, resultado da irrupção dos meios de comunicação social.

La imposibilidad de concebir la historia como un decurso unitario, imposibilidad que, según la tesis aquí defendida, da lugar al ocaso de la modernidad, no surge solamente de la crisis del colonialismo y del imperialismo europeo: es también, y quizás en mayor medida, el resultado de la irrupción de los medios de comunicación social. Estos medios – prensa, radio, televisión, en general todo aquello que en italiano se llama “telematica” – han sido la causa determinante de la disolución de los puntos de vista centrales de lo que un filósofo francés, Jean François Lyotard, llama los grandes relatos. (...) Esta multiplicación vertiginosa de las comunicaciones, este número creciente de sub-culturas que toman la palabra, es el efecto más evidente de los medios de comunicación y es a su vez el hecho que, enlazado con el ocaso o, al menos, la transformación radical del imperialismo europeo, determina el paso de nuestra sociedad a la posmodernidad (VATTIMO, 1991, p. 13-14).¹²⁹

¹²⁴ Cf. VATTIMO, 1991, p. 10.

¹²⁵ “tal concepção da história, de fato, implicava a existência de um centro ao redor do qual se reúnem e ordenam os acontecimentos.” (Tradução nossa).

¹²⁶ Cf. VATTIMO, 1991, p. 11.

¹²⁷ “as coisas de que fala a história são as vicissitudes de quem conta, dos nobres, dos soberanos e da burguesia quando chega a ser classe poderosa; em contrapartida, os pobres e, inclusive, os aspectos da vida que se consideravam ‘baixos’ não fazem história.” (Tradução nossa).

¹²⁸ “se não há um curso unitário das vicissitudes humanas, não se poderá sequer afirmar que avançam até um fim, que realizavam um plano racional de melhora, de educação, de emancipação.” (Tradução nossa).

¹²⁹ “A impossibilidade de conceber a história como um curso unitário, impossibilidade que, segundo a tese aqui defendida, dá lugar ao ocaso da modernidade, não surge somente da crise do colonialismo e do imperialismo europeu: é também, e talvez em maior medida, o resultado da irrupção dos meios de comunicação social. Esses meios – imprensa, rádio, televisão, em geral tudo aquilo que em italiano se

Tendo situado a discussão sobre modernidade e pós-modernidade, parto para a questão do moderno e do pós-moderno em Antonio Tabucchi, com base nos trabalhos de Pia Lausten e Joseph Francese. Para isso, evidencio a posição crítica e teórica desses autores para pensar os textos de Antonio Tabucchi em diálogo com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello.

1.2.1 Antonio Tabucchi: entre moderno e pós-moderno?

Embora parte da crítica¹³⁰ produzida sobre Antonio Tabucchi o considere como pós-moderno, há traços convergentes em sua escritura que apontam seu intenso diálogo com escritores da modernidade, como Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, autores enfocados neste estudo.

Cabe salientar que Fernando Pessoa e Luigi Pirandello são escritores que, apesar de estarem inseridos na tradição da modernidade, situam-se, paradoxalmente, em uma zona intersticial com o pós-moderno *avant la lettre*, já que certos elementos recorrentes em seu fazer literário, ainda que comuns a uma poética da modernidade, como a questão da fragmentação e da multiplicidade, já apontam para preocupações que viriam a ocupar um lugar de destaque na literatura pós-moderna.

Além disso, recusam uma visão estritamente racionalista do mundo, o que os difere de outros autores considerados modernos. É justamente essa maleabilidade de ambos os escritores que fazem de suas obras motivo de interesse para Antonio Tabucchi, outro escritor que, apesar de frequentemente ser tido como o melhor exemplo do pós-moderno na literatura italiana, muitas vezes pode ser encontrado nessa zona de interseção entre modernidade e pós-modernidade, como conclui a crítica Pia Lausten em seu estudo sobre o autor em *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, o qual enfocarei mais adiante. Dessa forma, procuro evitar uma visão dicotômica desses escritores que poderia recair sobre simplificações não desejáveis de suas poéticas.

chama 'telemática' – foram a causa determinante da dissolução dos pontos de vista centrais do que um filósofo francês, Jean François Lyotard, chama os grandes relatos. (...) Essa multiplicação vertiginosa das comunicações, esse número crescente de subculturas que tomam a palavra, é o efeito mais evidente dos meios de comunicação e é, por sua vez, o fato que, atrelado ao ocaso ou, ao menos, à transformação radical do imperialismo europeu, determina a passagem da nossa sociedade à pós-modernidade." (Tradução nossa).

¹³⁰ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 147-150.

Como parte desta discussão, destaco o posicionamento do crítico norte-americano Joseph Francese¹³¹, o qual situa a obra de Antonio Tabucchi no contexto pós-moderno. De acordo com Francese¹³², a obra de Tabucchi é marcada pela desarticulação do sujeito e consequente profusão de múltiplas subjetividades, o que está intrinsecamente relacionado ao seu fascínio pela experiência de Fernando Pessoa. O crítico norte-americano ressalta que Tabucchi extrai do fazer literário do poeta português certa disposição ao autoexame “in which body and voice are given to repressed personality traits, but overcomes the self-imposed solitude of the subject who observes and thinks about life rather than live it” (FRANCESE, 1997, p. 139-140)¹³³.

Segundo Francese¹³⁴, a proximidade com a obra de Fernando Pessoa permitiu a Tabucchi explorar a alteridade interior e ir mais além na compreensão sobre o “outro”, o qual representa tudo o que é externo ao sujeito e que, por isso, estabelece com este uma relação de antagonismo. No entanto, como salienta Francese, quando se tem o reconhecimento da inevitável interdependência entre o “eu” e o “outro”, os laços sociais são fortalecidos, e isso significa que uma “radical introspection no longer prompts modernist atomization. Instead, the disarticulation of the *I* leads to a contestatory postmodern rediscovery of temporal and societal points of reference external to the self” (FRANCESE, 1997, p. 140)¹³⁵.

Partindo da constatação sobre a maior tomada de consciência pós-moderna a respeito da reciprocidade que se estabelece entre o “eu” plural que habita o interior do sujeito e o “outro” que se encontra em seu exterior, Francese aborda especificamente o livro de contos *L'angelo nero*, de Antonio Tabucchi. O crítico norte-americano esclarece que, nessa coletânea,

investigation of the meanders of the unconscious exceeds the parameters of the individual unconscious and the eternal present of postmodernity. In this work Tabucchi explores the conflict between individual conscious and unconscious as they interact with the collective dimensions of the perseverance of fascist ideologies from the 1920s through their present-day consumerist incarnation (FRANCESE, 1997, p. 140).¹³⁶

¹³¹ Cf. FRANCESE, 1997.

¹³² Cf. FRANCESE, 1997, p. 139.

¹³³ “no qual corpo e voz são dados aos traços reprimidos da personalidade, mas supera a solidão autoimposta do sujeito que observa e pensa sobre a vida ao invés de vivê-la.” (Tradução nossa).

¹³⁴ Cf. FRANCESE, 1997, p. 140.

¹³⁵ “radical introspecção não pede mais a atomização modernista. Ao contrário, a desarticulação do *eu* leva a uma contestatória redescoberta pós-moderna de pontos de referência temporais e sociais externos ao ‘eu’.” (Tradução nossa).

¹³⁶ “investigação dos meandros do inconsciente excede os parâmetros do inconsciente individual e do eterno presente da pós-modernidade. Nesse trabalho, Tabucchi explora o conflito entre consciente e

Para Francese¹³⁷, a ruptura entre vida e arte, com a consequente constatação da impossibilidade de se viver, verificada em certa literatura modernista, é retomada por Tabucchi de maneira diversa. De acordo com Joseph Francese¹³⁸, em *L'angelo nero*, o escritor italiano se vale de referências autobiográficas e intertextuais de outras obras de sua autoria na tentativa de resolver essa questão.

Tabucchi does not consider the life of the artist metonym of a universal human condition, as is the case with late modernists such as Barth and Calvino. Rather, knowing how to write and knowing how to live intersect: both the author and his personae take stock of and profit from experiences common to both writing and living (FRANCESE, 1997, p. 153).¹³⁹

O crítico norte-americano¹⁴⁰ aponta o tema do manuscrito destruído ou perdido como recorrente na obra de Tabucchi no sentido de representar um passado não textualizado que deve ser recuperado para que o escritor volte a ocupar um papel ativo no mundo, interligando mais uma vez vida e arte. De acordo com Francese¹⁴¹, quando Tabucchi afirma na nota introdutória a *L'angelo Nero* que o conto “Capodanno”¹⁴², presente nessa coletânea, é derivado de um romance escrito muito tempo antes da publicação desse livro e que teria sido descartado por ele, o escritor italiano entrecruza elementos autobiográficos e ficcionais, ou antes, ficcionaliza sua autobiografia, já que teria afirmado em entrevistas que muitos de seus romances teriam sido jogados ao mar por ele próprio antes mesmo de serem publicados.

Questa storia apparteneva a un romanzo che scrissi molti anni or sono e che poi buttai via. All'improvviso le prime due pagine di quel romanzo sono sbucate da un cassetto, sotto la forma di una rivista che apparteneva alla mia età giovanile e che rimpiangio. Quelle pagine hanno agito. E hanno chiesto uno svolgimento della storia, non come l'avevo scritta anni fa, ma come la penso ora. Quello che è stato torna, bussando alla nostra porta, petulante, questuante, insinuante. Spesso reca un sorriso sulle labbra, ma non bisogna fidarsi, è un sorriso ingannatore. E

inconsciente individual na medida em que eles interagem com as dimensões coletivas das ideologias fascistas que persistem desde os anos de 1920 até sua encarnação consumista dos dias atuais.” (Tradução nossa).

¹³⁷ Cf. FRANCESE, 1997, p. 142-153.

¹³⁸ Cf. FRANCESE, 1997, p. 153.

¹³⁹ “Tabucchi não considera a vida do artista como metonímia de uma condição humana universal, como é o caso dos modernistas tardios tal como Barth e Calvino. Ao contrário, sabendo como escrever e viver se cruzam: tanto o autor quanto sua persona fazem um balanço e tiram proveito das experiências comuns tanto à escrita como à vida.” (Tradução nossa).

¹⁴⁰ Cf. FRANCESE, 1997, p. 153.

¹⁴¹ Cf. FRANCESE, 1997, p. 153-154.

¹⁴² O título foi traduzido para o português como “Ano Novo”.

intanto noi viviamo, o scriviamo, il che è lo stesso in questa illusione che ci conduce (TABUCCHI, 2007a, p. 9-10).¹⁴³

Como destaca Francese, no caso de “Capodanno”, essa sobreposição de elementos autobiográficos com a memória interna do próprio texto, transformam o passado em um “organismo vivo”, fazendo com que a escrita “constitute a dialectical antithesis within the reader’s horizon of expectation to the ‘continuous present’ of postmodernity” (FRANCESE, 1997, p. 154)¹⁴⁴.

Ainda de acordo com o crítico norte-americano¹⁴⁵, textos pós-modernos se caracterizam por não colocar o sujeito da escrita como centro organizador da consciência ao contrário do que ocorre com as obras pertencentes à fase tardia do modernismo, na qual Francese situa o escritor italiano Italo Calvino. Ao estabelecer a distinção entre pós-modernismo e modernismo tardio, Joseph Francese argumenta que a obra de Calvino se aproxima mais dos textos de escritores do alto modernismo, por ter o sujeito como centro de suas obras, se distanciando de escritores pós-modernos como Tabucchi que, segundo Francese “actively participate in and contest the economic and social realities of postmodernity” (FRANCESE, 1997, p. 11)¹⁴⁶.

Na concepção do crítico norte-americano¹⁴⁷, escritores como Tabucchi estão preocupados com as questões sociais e usam a literatura como forma de engajamento político, se recusando a reafirmar a ideia instalada pela pós-modernidade de um contínuo presente. Sendo assim, “in contradistinction to the late modernist retreat from the world, their will to resist, interact, and constitute a dialectical presence makes their work postmodern” (FRANCESE, 1997, P. 11)¹⁴⁸.

¹⁴³ “Esta história pertencia a um romance que escrevi muitos anos atrás e que depois acabei jogando no lixo. De repente as primeiras duas páginas daquele romance apareceram sabe-se lá como numa gaveta, na forma de uma revistinha que pertencia à minha idade juvenil e da qual tenho saudades. Aquelas páginas mexeram comigo. E pediram um desenvolvimento da história, não da forma com que a escrevera originalmente, mas sim como a imagino agora. O que já foi está de volta, bate à nossa porta, petulante, pedinte, insinuante. Às vezes traz um sorriso nos lábios, mas é melhor tomar cuidado, trata-se de um sorriso enganador. E enquanto isto nós vivemos ou escrevemos, o que dá na mesma, nesta ilusão que nos governa” (TABUCCHI, 1994b, p. 7-8).

¹⁴⁴ “constitua uma antítese dialética dentro do horizonte de expectativa do leitor de um ‘presente contínuo’ da pós-modernidade.” (Tradução nossa).

¹⁴⁵ Cf. FRANCESE, 1997, p. 9-11.

¹⁴⁶ “participam e contestam ativamente as realidades econômicas e sociais da pós-modernidade.” (Tradução nossa).

¹⁴⁷ Cf. FRANCESE, 1997, p. 11.

¹⁴⁸ “em contraposição ao refúgio do mundo do modernismo tardio, sua vontade de resistir, interagir e constituir uma presença dialética faz de seus trabalhos pós-modernos.” (Tradução nossa).

Também a crítica italiana Pia Lausten¹⁴⁹ situa Antonio Tabucchi no contexto da pós-modernidade. Para isso, se vale da concepção do “pensamento débil”, de Vattimo e Rovatti, a qual, segundo a autora, introduz a discussão sobre a pós-modernidade na Itália a partir dos anos oitenta. Nesse contexto, os críticos passam a relacionar o moderno e o pós-moderno às ideias de “força” e “debilidade”, respectivamente.¹⁵⁰

Segundo Lausten¹⁵¹, na concepção de Vattimo, a modernidade passa por um momento de crise, a qual prenuncia o seu fim, e da qual emerge o movimento pós-moderno. Lausten salienta que, de acordo com o crítico italiano, o pensamento moderno se caracteriza, principalmente, pela ideia de progresso e de recusa do passado, enquanto ao movimento pós-moderno vem atrelada a concepção de uma pós-historicidade, “perché la storia intesa come processo lineare e unitario è diventata impensabile” (LAUSTEN, 2005, p. 35)¹⁵². Isso ocorre devido ao advento, na pós-modernidade, da sociedade de massa e da modernização e difusão dos meios de comunicação, “rendendo impossibile l’individuazione di un filo unitario conduttore della storia” (LAUSTEN, 2005, p. 35)¹⁵³. Como consequência, segundo Vattimo, ocorre uma mudança nessa sociedade não apenas no modo de pensar o ser, mas também a própria realidade, sendo que esta, muitas vezes, confunde-se com a ficção derivada das interpretações e imagens criadas pela mídia.

A esse respeito, o crítico norte-americano Joseph Francese¹⁵⁴, ao distinguir modernidade de pós-modernidade, aponta que a primeira é marcada pela evolução dos conceitos de subjetividade e identidade. Além disso, advém do processo de modernização, o qual está relacionado a significativas mudanças no que se refere aos modos de produção, distribuição e consumo surgidos após a Revolução Industrial. Por outro lado, a pós-modernidade está relacionada à aceleração das transformações ocasionadas pelos avanços nas tecnologias de informação alcançados no final do século XX. Na concepção de Francese, o fluxo contínuo da pós-modernidade dificulta a criação de sentido para o presente, tornando-se o contexto ainda mais complexo pela

¹⁴⁹ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 34.

¹⁵⁰ Esse posicionamento de Pia Lausten foi abordado por mim em *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, aspecto o qual retomo, conforme explicitado anteriormente, devido à sua relevância para a discussão estabelecida neste trabalho.

¹⁵¹ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 34-35.

¹⁵² “porque a história entendida como processo linear e unitário tornou-se impensável.” (Tradução nossa).

¹⁵³ “tornando impossível a identificação de um fio unitário condutor da história.” (Tradução nossa).

¹⁵⁴ Cf. FRANCESE, 1997, p. 1-2.

“difficulty of gaining perspective on the time in which we live and the continuing transformation of our means of appropriating reality” (FRANCESE, 1997, p. 2)¹⁵⁵.

Segundo Francese¹⁵⁶, o sujeito pós-moderno perdeu seu senso de pertencimento a um lugar ou comunidade, o que o torna fragmentado. Isso faz com que esse sujeito seja “espacialmente desorientado”¹⁵⁷. Ainda de acordo com o crítico norte-americano¹⁵⁸, outra característica da condição pós-moderna é a mudança na concepção de tempo pelo indivíduo. Isso significa que longos passados e futuros não fazem mais parte da percepção de tempo do sujeito pós-moderno, o que aponta para o enfraquecimento da influência do passado, por um lado e, por outro, a diminuição das expectativas no futuro devido à rapidez na circulação da informação e nos avanços tecnológicos. Como ressalta Francese¹⁵⁹, essas mudanças na concepção de tempo experimentadas pelo sujeito pós-moderno fazem com que este viva o presente mais intensamente, colocando o futuro em segundo plano.

Francese¹⁶⁰ argumenta que as rápidas mudanças vivenciadas no contexto pós-moderno geram um sentimento de ansiedade e desorientação causado pela incapacidade do sujeito de dominar as pequenas narrativas que insurgem. Nesse sentido, o crítico norte-americano aponta para a necessidade da pós-modernidade de dar lugar aos discursos marginalizados, bem como à pluralidade dos pontos de vista. A esse respeito, Joseph Francese, utilizando-se das palavras de Harvey, assume que

modernism was characterized by its conviction that “understanding had to be constructed through the exploration of multiple perspectives.” However, he is quick to add, it “took on multiple perspectivism and relativism as its epistemology for revealing what it still took to be the true nature of a unified, though complex, underlying reality”. Inherent in our condition of postmodernity is the proclivity to undermine modernism’s faith in a unified reality (FRANCESE, 1997, p. 4-5).¹⁶¹

¹⁵⁵ “dificuldade em ganhar perspectiva no tempo em que vivemos e a contínua transformação das nossas formas de apropriação da realidade.” (Tradução nossa).

¹⁵⁶ Cf. FRANCESE, 1997, p. 3.

¹⁵⁷ Cf. FRANCESE, 1997, p. 3. No original: “spatially disoriented”.

¹⁵⁸ Cf. FRANCESE, 1997, p. 3.

¹⁵⁹ Cf. FRANCESE, 1997, p. 3.

¹⁶⁰ Cf. FRANCESE, 1997, p. 4.

¹⁶¹ “o modernismo caracterizou-se pela convicção de que ‘a compreensão devia ser construída através da exploração de múltiplas perspectivas.’ No entanto, ele é rápido em acrescentar que este ‘teve no múltiplo perspectivismo e relativismo como sua epistemologia para revelar o que ainda acabou por ser a verdadeira natureza de uma unificada, ainda que complexa, realidade subjacente’. Inerente à nossa condição de pós-modernidade está a propensão a minar a fé modernista em uma realidade unificada.” (Tradução nossa).

Como aponta Pia Lausten¹⁶², no que se refere à concepção de Vattimo e Rovatti, no mundo pós-moderno, radicaliza-se a experiência de descentramento e o sentimento de dúvida e incerteza. No entanto, Lausten enfatiza que essa experiência de perda vivenciada pelo sujeito não assume um caráter trágico na visão do “pensamento débil”, o qual

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).¹⁶³

Como explica Pia Lausten¹⁶⁴, de acordo com a teoria do “pensamento débil”, no mundo pós-moderno, as estruturas fortes de identidade sofrem um enfraquecimento, ao mesmo tempo em que ocorre a tomada de consciência por parte do sujeito da impossibilidade de se alcançar a verdade absoluta ou o controle sobre todas as coisas, já que as verdades são plurais, sendo produto de processos diversos de interpretação. Nesse contexto, a ideia de sujeito sofre um enfraquecimento no sentido de que este não mais deve ser entendido “come struttura e fondamento, ma piuttosto come evento, ossia ‘una concezione dell’essere che si modella non sull’oggettività immobile degli oggetti della scienza [...], ma sulla vita, che è gioco di interpretazione, crescita e mortalità, storia’” (VATTIMO apud LAUSTEN, 2005, p. 37)¹⁶⁵.

Segundo Lausten¹⁶⁶, essa experiência de enfraquecimento da ideia de sujeito é um traço fortemente marcante da obra de Antonio Tabucchi, o que permite uma leitura de seus textos sob o prisma da teoria do “pensamento débil” de Vattimo e Rovatti. Nesse contexto, segundo a crítica italiana, é possível inserir a obra de Tabucchi na discussão sobre a pós-modernidade.

¹⁶² Cf. LAUSTEN, 2005, p. 33.

¹⁶³ “descreve esta 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 como ‘morto’, mas representam uma tentativa de repensar a questão de modo alternativo, falando do ‘enfraquecimento’ do seu caráter tradicional, forte.” (Tradução nossa).

¹⁶⁴ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 36-37.

¹⁶⁵ “como estrutura e fundamento, mas sim como evento, ou seja, ‘uma concepção do ser que se modela não sobre a objetividade imóvel, dos objetos da ciência [...], mas sobre a vida, que é jogo de interpretação, crescimento e mortalidade, história.’” (Tradução nossa).

¹⁶⁶ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 145.

De acordo com Pia Lausten¹⁶⁷, Antonio Tabucchi é apontado por vários críticos como um dos melhores exemplos do pós-moderno na literatura italiana. A esse respeito, a autora ressalta que uma das principais características da obra do escritor italiano é a alta frequência com que este se utiliza de jogos intertextuais. No entanto, Lausten salienta que a intertextualidade não é um fenômeno pós-moderno em si, mas pode ser assim considerada ao se atentar para a frequência com que aparece e o significado a ela atribuído no contexto da pós-modernidade.

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 riutilizzati 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).¹⁶⁸

Para corroborar seu argumento, a crítica italiana¹⁶⁹ assinala que as estratégias intertextuais assumem um caráter pós-moderno quando contribuem para a superação da distinção entre arte de massa e arte de elite, ao proporcionarem vários níveis interpretativos em um texto devido às referências, mais ou menos diretas, a outros textos nele contidas. A esse respeito, Pia Lausten salienta que o crítico Stefano Tani aponta Antonio Tabucchi como um dos melhores exemplos de superação da arte elitista de vanguarda, afirmando que os textos do escritor italiano “sarebbero infatti il risultato di una fusione tra il tradizionale romanzo medio e l'attacco dell'avanguardia contro di esso, in quanto ‘il piacere della bella prosa si coniuga a leggibilità e intrattenimento’” (LAUSTEN, 2005, p. 147)¹⁷⁰.

Pia Lausten¹⁷¹ enfatiza, ainda, que outro crítico italiano, Giulio Ferroni, considera que a obra de Antonio Tabucchi se define pela intertextualidade, devido à sua insistência em retomar uma vida artificial, já passada e já dita em outro lugar. Já o crítico Remo Ceserani aponta não apenas a estratégia intertextual como característica do

¹⁶⁷ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 147.

¹⁶⁸ “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).

¹⁶⁹ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 147.

¹⁷⁰ “seriam, de fato, o resultado de uma fusão entre o romance médio tradicional e o ataque da vanguarda contra este, porque ‘o prazer da bela prosa se conjuga a legibilidade e entretenimento’.” (Tradução nossa).

¹⁷¹ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 148.

pós-moderno na obra de Tabucchi, como também “il dubbio ontologico della conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo” (CESERANI apud LAUSTEN, 2005, p. 148)¹⁷², além do enfraquecimento e da multiplicação do sujeito.

Non è difficile riconoscere, nella produzione narrativa di Tabucchi, alcuni dei caratteri tipici della letteratura postmoderna: il tema della personalità doppia o ambigua, l’esperienza della disperazione e della solitudine (nella versione portoghese della *saudade*); l’importanza e la presenza ossessiva e perturbante del sogno [...]; l’uso di trame aperte, che restano alla fine in sospeso e senza completamento o chiusura [...]; l’indebolimento infine e la moltiplicazione del soggetto (CESERANI apud LAUSTEN, 2005, p. 148).¹⁷³

Pia Lausten¹⁷⁴ explica que esses elementos citados por Ceserani são antes modernos que pós-modernos, devendo o pós-modernismo em Tabucchi ser considerado propriamente em relação ao modo como a crise e a perda de sentido são enfrentadas pelo sujeito. Sendo assim, a exemplo dos escritores modernos, Tabucchi sente a perda de sentido, mas mostra-se consciente da impossibilidade de apreendê-lo e, assim, “da questa coscienza sembra nascere il desiderio di elevare la condizione assurda (la mancanza di logica e di senso) a modello o visione di vita (...). Tabucchi descrive una condizione assurda con una retorica postmoderna che le toglie peso e tragicità” (LAUSTEN, 2005, p. 149)¹⁷⁵.

A crítica italiana¹⁷⁶ aponta que Tabucchi, ao invés de lamentar a perda da força de grandes projetos e ideologias, propõe que o mais importante não é o resultado de um empreendimento, mas a busca em si, o processo que permite ao sujeito experimentar e conhecer o mundo, sem a pretensão de encontrar verdades absolutas. Não existem mais certezas sobre o mundo, apenas hipóteses sobre a realidade e a verdade. Ao mesmo tempo, o sujeito elege a literatura como meio de conhecimento, valendo-se de estratégias intertextuais. Segundo Lausten, Tabucchi problematiza as bases do conceito

¹⁷² “a dúvida ontológica do reconhecimento e interpretação do que acontece em nós e no mundo em que vivemos.” (Tradução nossa).

¹⁷³ “Não é difícil reconhecer, na produção narrativa de Tabucchi, algumas das características típicas da literatura pós-moderna: o tema da personalidade dupla ou ambígua; a experiência de desespero e solidão (na versão portuguesa da *saudade*); a importância e a presença obsessiva e perturbadora do sonho [...]; o uso de tramas abertas, que, ao final, permanecem suspensas, sem completarem-se ou fecharem-se [...]; por fim, o enfraquecimento e a multiplicação do sujeito.” (Tradução nossa).

¹⁷⁴ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 149.

¹⁷⁵ “dessa consciência parece nascer o desejo de elevar a condição absurda (a falta de lógica e de sentido) a modelo ou visão de vida (...). Tabucchi descreve uma condição absurda com uma retórica pós-moderna que lhe tira peso e tragicidade.” (Tradução nossa).

¹⁷⁶ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 149.

de razão, e propõe um novo modo de conhecimento, “influenzato da elementi imprecisi, soggettivi, fittizi, ‘inaffidabili’, ma forse più adatti all’esperienza della realtà presente” (LAUSTEN, 2005, p. 149)¹⁷⁷. Esse posicionamento de Antonio Tabucchi, enfatizado por Pia Lausten, é considerado por esta como suficiente para inserir o escritor italiano no contexto pós-moderno.

Sendo assim, Lausten¹⁷⁸ ressalta que não é propriamente a temática da dissolução do sujeito que caracteriza Tabucchi como pós-moderno, mas antes o modo como esta é apresentada em sua obra. Certos elementos modernos são, portanto, retrabalhados por Tabucchi segundo uma ótica pós-moderna, conforme o conceito de Vattimo de “rememoração do moderno”¹⁷⁹, como salienta Lausten. Sob essa perspectiva, “Tabucchi ripensa il moderno attraverso l’uso di figure e motivi postmoderni” (LAUSTEN, 2005, p. 150)¹⁸⁰.

A obra do escritor italiano tem, portanto, como elemento essencial o diálogo com o passado, “paragonabile alla *pietas* di Vattimo verso ciò che è stato, le rovine e le tracce del passato” (LAUSTEN, 2005, p. 150)¹⁸¹, o qual é garantido pelo mecanismo intertextual que “ha una funzione conoscitiva ed esistenziale dato che sottolinea l’importanza del ‘filtro’ della letteratura e delle finzioni per l’esperienza che il soggetto ha di sé” (LAUSTEN, 2005, p. 150)¹⁸².

É nesse sentido que Antonio Tabucchi se vale da intertextualidade como estratégia para estabelecer um diálogo com o passado, representado pela tradição moderna, repensando e reinterpretando temas e motivos modernos, e trazendo-os para o contexto pós-moderno. No entanto, o faz de forma “débil”, como aponta Lausten¹⁸³, o que significa pensar que o descentramento do sujeito, bem como o sentimento de dúvida e incerteza, se radicalizam, fazendo com que esta experiência de dissolução e perda passe a ser aceita pelo sujeito como sua própria condição, deixando para trás a tensão experimentada pelos vanguardistas do início do século XX.

¹⁷⁷ “influenziado por elementos imprecisos, subjetivos, fictícios, ‘não confiáveis’, mas talvez mais adequados à experiência da realidade presente.” (Tradução nossa).

¹⁷⁸ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 150.

¹⁷⁹ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 150. No original: “rimemorazione del moderno”.

¹⁸⁰ “Tabucchi repensa o moderno através do uso de figuras e motivos pós-modernos.” (Tradução nossa).

¹⁸¹ “comparável à *pietas* de Vattimo em relação àquilo que foi, as ruínas e os vestígios do passado.” (Tradução nossa).

¹⁸² “tem uma função cognitiva e existencial, já que salienta a importância do ‘filtro’ da literatura e das ficções para a experiência que o sujeito tem de si.” (Tradução nossa).

¹⁸³ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 38.

Entretanto, essa estreita relação que Antonio Tabucchi estabelece com a tradição da modernidade faz com que Pia Lausten¹⁸⁴ reflita sobre a própria dificuldade de serem definidos os limites entre moderno e pós-moderno, discussão já proposta por Leyla Perrone-Moisés e Antoine Compagnon. Com efeito, modernidade e pós-modernidade compartilham vários elementos e aspectos escriturais, o que cria zonas de interseção entre ambas. A partir dessa reflexão, Pia Lausten¹⁸⁵ sugere que a obra de Antonio Tabucchi vive uma tensão entre moderno e pós-moderno. Concordo com este posicionamento da autora, pois me 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 de sua obra.

Como bem destaca Pia Lausten¹⁸⁶, muitos dos elementos apontados pela crítica como característicos da obra de Tabucchi, como a identidade múltipla, os enigmas sem solução e o tema do desespero e da solidão, são antes modernos. De fato, muitos desses aspectos podem ser encontrados na obra de escritores modernos, como é o caso de Pessoa e Pirandello, autores enfocados neste estudo. No entanto, é justamente a releitura e a reinterpretação que Tabucchi realiza desses elementos, a partir do diálogo que estabelece com a tradição da modernidade, motivo de interesse pela obra do escritor italiano.

1.3 Alguns aspectos relativos ao fazer literário de Luigi Pirandello

No início do século XX, o escritor Luigi Pirandello aparece como uma das grandes figuras da literatura italiana, se destacando sobretudo na dramaturgia. Nesse período, suas peças teatrais são encenadas por todo o mundo, inclusive no Brasil. De acordo com Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris¹⁸⁷, no ano de 1924, ocorre a primeira montagem de uma peça de Pirandello no Brasil, à qual se seguem inúmeras outras. Segundo as autoras¹⁸⁸, em meio ao seu grande sucesso, as peças de Pirandello chamam a atenção de escritores e críticos modernos como Oswald de Andrade que, em 1923, publica o texto “Anúnciação de Pirandello”, em que exalta o trabalho do escritor italiano.

¹⁸⁴ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 148.

¹⁸⁵ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 150.

¹⁸⁶ Cf. LAUSTEN, 2005, p. 148.

¹⁸⁷ Cf. FABRIS & FABRIS, 2009, p. 386.

¹⁸⁸ Cf. FABRIS & FABRIS, 2009, p. 386.

Sua originalidade reside no fato de que, em suas peças, a engrenagem do teatro está exposta, os bastidores estão apresentados ao público, o qual tem a impressão de que a peça a ser representada não está acabada, que seus personagens não estão completos. Como destacado por Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris, foi essa a reação de Oswald de Andrade ao se defrontar com *Sei personaggi in cerca d'autore*, conforme ele descreve em seu artigo como uma “assustadora reforma cênica”, sendo que a primeira impressão do espectador “é que não há espetáculo” (ANDRADE apud Fabris & Fabris, 2009, p. 386). No entanto, apesar do sucesso que as peças de Pirandello encontraram no Brasil, de acordo com as autoras¹⁸⁹, ainda hoje não existem estudos sistemáticos sobre a presença do escritor neste país.

Segundo Alfredo Bosi, o que ocorre nos textos de Pirandello é um “desajuste entre a vida subjetiva da personagem e a forma social, a *persona* que a represa de todos os lados” (BOSI, 2010, p. 8). Os personagens pirandellianos lutam, portanto, contra essas máscaras que as convenções sociais lhes impõem. No caso de *Uno, nessuno e centomila*, enquanto, para a sociedade, existiam cem mil faces de Vintangelo Moscarda, para o próprio personagem não existia nenhum “eu” que pudesse resistir fora do olhar do outro. Por esse motivo, para Vintangelo Moscarda, ele próprio não era ninguém¹⁹⁰.

No final do século XIX e início do século XX, as obras de Pirandello surgem como uma significativa expressão da modernidade na literatura italiana, assinalando assim, segundo Bosi, “a crise de representação convencional da realidade dita objetiva” (BOSI, 2010, p.7). Pirandello se propõe a olhar o sujeito por dentro, em um movimento contrário aos naturalistas do final do século XIX que viam o sujeito como um objeto a ser analisado cientificamente.

Na concepção de Pirandello, o indivíduo não é definido por uma identidade única e imutável, mas apresenta tantas faces quantas são as pessoas com quem se relaciona na sociedade, já que, para cada uma delas, corresponderá uma visão de quem o indivíduo aparenta ser. Essa constatação está expressa na peça teatral *Sei personaggi in cerca d'autore*, obra em que é possível encontrar vários dos conceitos que norteiam a escrita de Pirandello¹⁹¹. O problema da multiplicidade do sujeito é colocado na seguinte fala do personagem Pai:

¹⁸⁹ Cf. FABRIS & FABRIS, 2009, p. 385.

¹⁹⁰ A discussão desse romance de Pirandello será retomada no segundo capítulo desta tese.

¹⁹¹ Algumas das questões fundamentais que norteiam o fazer literário de Luigi Pirandello, e que viriam a ser exploradas de forma madura em *Sei personaggi in cerca d'autore*, estão antecipadas nos contos “Personaggi”, “Colloqui coi personaggi” e “La tragedia d'un personaggio”, textos que antecedem a peça em questão.

Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede “uno” ma non è vero: è “tanti”, signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d’essere che sono in noi: “uno” con questo, “uno” con quello, diversissimi! E con l’illusione, intanto, d’esser sempre “uno per tutti”, e sempre “quest’uno” che ci crediamo, in ogni nostro atto” (PIRANDELLO, 2015, p. 77).¹⁹²

Nessa peça de Pirandello, seis personagens surgem durante os ensaios de *Il gioco delle parti*, obra do mesmo escritor, efetuados por uma companhia teatral. Tendo sido recusadas por seu autor, essas personagens buscam alguém que possa realizar seu drama. A originalidade dessa obra consiste no fato de que tais personagens surgem vivas diante de todos, sem que sejam interpretadas por atores. Nisso reside a maior concretude e consistência da personagem em relação ao homem, já que aquela se apresenta como algo definido, fixando as contradições humanas em uma forma imutável. Pirandello deixa expresso claramente em seu texto que “i *Personaggi* non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori” (PIRANDELLO, 2015, p. 51)¹⁹³.

O fato de a personagem ter sua existência fixada em uma forma imutável faz com que esta seja mais “verdadeira” que o homem, pois a realidade humana está em constante transformação, não apresentando, portanto, a consistência verificada na realidade da personagem. Na concepção do Pai, o processo de criação de uma personagem consiste em dar vida “a essere vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri!” (PIRANDELLO, 2015, p. 55)¹⁹⁴. Essa vida própria que a personagem adquire assim que é criada da imaginação do autor proporciona a esse produto da criação liberdade para impor sua personalidade e atributos. Disso resulta que,

quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant’altre situazioni in

¹⁹² “O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser “um”, mas não é verdade – é “muitos” senhor, “muitos”, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – “um” com este, “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, no entanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre este “um” que acreditamos ser, a cada ato nosso” (PIRANDELLO, 2009d, p. 203).

¹⁹³ “as Personagens não deverão, com efeito, aparecer como fantasmas, mas como realidades criadas, elaborações imutáveis da fantasia e, portanto, mais reais e consistentes, do que a volúvel naturalidade dos Atores” (PIRANDELLO, 2009d, p. 188).

¹⁹⁴ “a seres vivos, mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez; porém mais verdadeiros!” (PIRANDELLO, 2009d, p. 190).

cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli! (PIRANDELLO, 2015, p. 126).¹⁹⁵

Devido a essa personalidade marcada e fixada na forma conferida à personagem, essa criatura viva adquire tal coerência interna que o conflito com o ator designado para interpretá-la é inevitável. Por várias vezes, a Enteada afirma não se ver representada pela Primeira Atriz, o mesmo se dando com o Pai, que não acredita que seu drama possa ser expresso pela figura do Primeiro Ator conforme argumenta na seguinte passagem:

Eh, dico, la rappresentazione che farà, anche forzandosi col trucco a somigliarmi... dico, con quella statura... (*tutti gli Attori rideranno*) difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto – a parte la figura – sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli mi sentirà, se mi sentirà, e non com'io dentro di me mi sento (PIRANDELLO, 2015, p. 92).¹⁹⁶

O problema é posto, portanto, sobre a questão da interpretação, sendo que ao ator seria impossível captar a essência do personagem. De acordo com Sábato Magaldi¹⁹⁷, ao inserir no palco as personagens em sua substância, sem serem mediadas pelo ator, Pirandello propunha analisar a relação personagem-intérprete, pois, nessa fase de seu fazer literário, o dramaturgo italiano “ainda via o texto literário como o valor definitivo, que a presença do intérprete só poderia deturpar”, sendo assim, “do ponto de vista rigoroso do autor, o teatro se definiria como um equívoco, porque participa de sua realidade a traição ao sentido original das palavras” (MAGALDI, 2009, p. 16). Ainda de acordo com Magaldi¹⁹⁸, esse radicalismo teórico é nutrido pelo conceito de incomunicabilidade, o qual norteia em grande parte o pensamento de Pirandello: “Se um homem não se revela totalmente a outro, por que a personagem se desnudaria para o intérprete?” (MAGALDI, 2009, p. 16). Segundo o crítico, esse conceito, no entanto, não condena a personagem à obscuridade, mas abre-a a infinitas possibilidades.

¹⁹⁵ “quando uma personagem nasce, adquire de pronto tal independência, até em face de seu próprio autor, que pode ser imaginada por todos em muitas outras situações nas quais o autor não pensou colocá-la, e adquirir também, por vezes, um significado que o autor jamais sonhou lhe dar!” (PIRANDELLO, 2009d, p. 230).

¹⁹⁶ “Eh, quero dizer, a representação que o senhor fará, mesmo forçando-se com a maquiagem a parecer-se comigo... – quero dizer, com esta estatura... (todos os Atores rirão) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será antes – deixando de lado a aparência – será antes sua interpretação de como sou, de como me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto dentro de mim” (PIRANDELLO, 2009d, p. 211-212).

¹⁹⁷ Cf. MAGALDI, 2009, p. 16.

¹⁹⁸ Cf. MAGALDI, 2009, p. 16.

Como esclarece Magaldi¹⁹⁹, o fato de as personagens não se sentirem representadas pelos atores traz uma das questões teóricas de maior relevância para Pirandello: a impossibilidade de a obra ser passada ao público pelo intérprete. Essa concepção está relacionada à ideia de que o texto literário possui um valor absoluto, o qual se perde, em parte, durante o processo de transposição do texto escrito para a fala e a ação dos atores no palco, estando o problema da incomunicabilidade implícito nessa questão. Tal aspecto é salientado pelo Pai na seguinte passagem:

Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole che io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! (PIRANDELLO, 2015, p. 67).²⁰⁰

Diante do impasse que se estabelece ao longo da peça, como salienta Sábado Magaldi²⁰¹, resta a sentença do Filho sobre a impossibilidade do espetáculo se realizar:

Ma non ha ancora compreso che questa commedia lei non la può fare? Noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori. Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irricognoscibile di noi stessi? (PIRANDELLO, 2015, p. 135).²⁰²

No entanto, como atenta Magaldi²⁰³, alguns anos mais tarde, Pirandello repensa o papel do intérprete, assumindo a importância do ator durante o processo de representação. Este adquire, portanto, um espaço de maior destaque nas reflexões de Pirandello a respeito do universo cênico. Para Magaldi, durante essa nova fase, “Pirandello procurou captar a essência dessa criatura, que se realiza na despersonalização, para personalizar-se na imagem de cada personagem nova que

¹⁹⁹ Cf. MAGALDI, 2009, p. 19.

²⁰⁰ “Mas se aí está todo o mal! Nas palavras! Todos temos dentro de nós um mundo de coisas; cada qual tem um mundo seu de coisas! E como podemos nos entender, senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim; enquanto quem as ouve, inevitavelmente as assume com o sentido e com o valor que têm para si, do mundo assim como ele o tem dentro de si? Acreditamos nos entender – jamais nos entendemos!” (PIRANDELLO, 2009d, p. 197).

²⁰¹ Cf. MAGALDI, 2009, p. 19.

²⁰² “Mas ainda não compreendeu que o senhor não pode fazer esta comédia? Nós não estamos dentro do senhor, não, e os seus atores ficam nos olhando de fora. Parece-lhe possível viver diante de um espelho que, além do mais, não satisfeito de nos congelar com a imagem de nossa própria expressão, a devolve a nós como uma careta irreconhecível para nós mesmos?” (PIRANDELLO, 2009d, p. 236).

²⁰³ Cf. MAGALDI, 2009, p. 28.

encarna” (MAGALDI, 2009, p. 28). Conforme destacado por Magaldi²⁰⁴, o dramaturgo italiano passa, assim, a assumir uma postura contrária àquela que apresenta em *Sei personaggi in cerca d'autore*, já que, nessa nova fase, as personagens aparecem mais como fantasmas do que como figuras vivas e independentes do intérprete, como ocorria na peça em questão. Os atores passam, portanto, a serem os responsáveis por garantir vida às personagens no palco ao ceder seu próprio corpo para que o espetáculo se realize.

Quanto à representação, esta é posta por Pirandello²⁰⁵ como uma forma de ilusão, a qual nunca poderia se assumir como realidade. Na concepção do dramaturgo italiano, seja a representação criada pela arte ou aquela efetuada pelas pessoas comuns em seu cotidiano, ambas podem ser consideradas a mesma ilusão. No entanto, Pirandello adverte que a representação dos sentidos é vista por nós como verdadeira enquanto que a da arte é tida como fictícia. A diferença entre as duas formas de ilusão, segundo o dramaturgo italiano, está no fato de que o fingimento da arte é desejado por si, desinteressadamente, enquanto não cabe a nós querermos ou não o fingimento dos sentidos, já que ele está em nós independentemente de nossa vontade. Nisso resulta que, ao contrário do fingimento dos sentidos, aquele da arte desfruta de liberdade. Partindo desse raciocínio, Pirandello conclui que “l’una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni, mentre l’altra, quella dell’arte, è creazione di forma” (PIRANDELLO, 2010a, p. 159)²⁰⁶.

A oposição entre “vida” e “forma” foi uma das questões continuamente debatidas por Pirandello. Para o dramaturgo italiano²⁰⁷, nós buscamos a todo o momento deter o fluxo da vida, fixando-o em formas estáveis e determinadas, que “sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci

²⁰⁴ Cf. MAGALDI, 2009, p. 28.

²⁰⁵ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 158-159. Essa consideração de Pirandello não está presente no corpo do texto da edição em italiano utilizada por mim. Como o editor de *L’umorismo* adverte em um apêndice ao final do livro, existem variantes da primeira edição de 1908. Por esse motivo, apresenta, nesse mesmo apêndice, trechos do texto de Pirandello que aparecem em outras edições da obra. Esse é o caso da passagem a qual me reporto. Esclareço, ainda, que essa situação se repete em relação a outros trechos do livro citados por mim ao longo desta tese.

²⁰⁶ “um fingimento é, portanto, imagem ou forma de sensações, ao passo que o outro, o da arte, é criação de forma” (PIRANDELLO, 2009c, p. 102). Esse trecho corresponde a um dos casos a que me referi anteriormente em que a passagem citada não aparece no corpo do texto da edição italiana de *L’umorismo* por mim utilizada, mas apenas no apêndice ao final do livro. Na versão em português, a qual apresento nesta nota, o trecho está inserido no corpo do texto.

²⁰⁷ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 145.

creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci” (PIRANDELLO, 2010a, p. 145)²⁰⁸. Por outro lado, a vida em nós continua a fluir, modificando-se incessantemente.

De acordo com Francisco Silveira²⁰⁹, esse conflito apresentado por Pirandello se deve ao fato de o homem viver “impulsionado por forças contraditórias que emanam de sua natureza” (SILVEIRA, 2009, p. 37), fazendo com que esteja sempre “entre o moto contínuo da vida (paixões, instintos, impulsos) e a forma (a necessidade de cristalizar, por intermédio da razão, esse fluxo vital em sistemas de pensamento e instituições sociopolíticas)” (SILVEIRA, 2009, p. 37). No entanto, ainda segundo Silveira, por se tratarem de máscaras, tais sistemas e instituições, “escondendo o verdadeiro rosto e o verdadeiro ser de todas as coisas, instauram o reino da aparência e ilusão” (SILVEIRA, 2009, p. 37).

Outro aspecto fundamental para a compreensão do universo de Pirandello é sua concepção sobre o humorismo. Em seu ensaio *L'umorismo*, defende²¹⁰ a presença de escritores humoristas em várias culturas, rejeitando a ideia de que o humorismo seria um fenômeno exclusivo da Inglaterra, como alguns críticos afirmam. Esse posicionamento de parte da crítica se deve ao fato de os ingleses, segundo Pirandello, empregarem a palavra *humour* para designar certo tom singular presente nos textos de alguns de seus escritores. Pirandello, no entanto, demonstra como o humorismo pode ser encontrado também na Itália, na França, na Espanha e em diversos outros países. Além disso, argumenta²¹¹ que este não pode ser considerado um fenômeno tipicamente moderno, já que é possível encontrá-lo até mesmo em certos textos de escritores da Grécia Antiga.

Como esclarece Pirandello²¹², a dificuldade em definir o termo humorismo, se deve à diversidade de formas que este pode assumir dependendo da cultura em que o escritor se insere e do momento em que escreve. Além disso, salienta que existe uma tendência em se considerar o humorismo de uma forma genérica, tomando por humorísticas todas aquelas expressões de arte que visam a provocar o riso, englobando, assim, o cômico, o satírico, o burlesco e o irônico. Por esse motivo, visando a uma melhor definição para o termo humorismo, o dramaturgo italiano tece seu argumento a favor de uma compreensão mais estrita do fenômeno, o qual pode ser entendido como

²⁰⁸ “são os conceitos, são os ideais em relação aos quais queremos nos conservar coerentes, todas as ficções que nós criamos, as condições, o estado em que tendemos a estabelecer-nos” (PIRANDELLO, 2009c, p. 169).

²⁰⁹ Cf. SILVEIRA, 2009, p. 37.

²¹⁰ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 32.

²¹¹ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 27.

²¹² Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 32.

proveniente de “una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d’arte la riflessione” (PIRANDELLO, 2010a, p. 127)²¹³.

Disso resulta o que o dramaturgo italiano entende por “*sentimento del contrario*” (“sentimento do contrário”). Segundo Pirandello²¹⁴, durante a concepção de uma obra em que o humorismo se faz presente, a reflexão nunca permanece invisível, nem se coloca como uma forma do sentimento. Ao contrário, analisa esse sentimento decompondo sua imagem, fazendo com que um sentimento diverso surja desse processo. A este Pirandello denomina “*sentimento del contrario*”.

Para melhor esclarecer esse fenômeno, o escritor italiano²¹⁵ apresenta um exemplo significativo. Ele explica que, ao vermos uma senhora idosa de cabelos pintados, vulgarmente maquiada e vestida com roupas inapropriadas, nossa reação imediata será rir da situação, pois nos “advertimos” que o comportamento e a aparência daquela senhora idosa é o “contrário” do que esperamos que fosse. Essa primeira impressão superficial do cenário que se apresenta é justamente o que caracteriza o aspecto cômico da cena. De acordo com Pirandello²¹⁶, o cômico é, portanto, um “*avvertimento del contrario*” (“advertimento do contrário”). No entanto, como esclarece o escritor, se a reflexão intervém nesse processo, e passamos a pensar que talvez aquela senhora aja dessa maneira não por prazer, mas para se sentir amada pelo marido ao tentar esconder sua idade por detrás da maquiagem e das roupas joviais, não podemos mais rir da mesma maneira, porque a reflexão nos proporciona justamente ultrapassar aquele primeiro “*avvertimento del contrario*” para alcançarmos o “*sentimento del contrario*”, estando nesse movimento a diferença fundamental que distingue o cômico do humorístico.

Em outro exemplo esclarecedor do humorismo, Pirandello²¹⁷ cita *Dom Quixote*, de Cervantes. Ao lermos esse livro, a primeira impressão que temos ao nos depararmos com as situações ridículas vivenciadas pelo “cavaleiro errante” em sua loucura e alienação é rir de sua comicidade. No entanto, um sentimento de comiseração nos aflige, tornando esse riso amargo. Reconhecemos o heroísmo de Dom Quixote e até

²¹³ “uma atividade especial que a reflexão assume na concepção de tais obras de arte” (PIRANDELLO, 2009c, p. 152).

²¹⁴ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 121-122.

²¹⁵ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 161-162. Esse exemplo apresentado por Pirandello corresponde a mais um dos casos a que me referi anteriormente em que a passagem citada não aparece no corpo do texto da edição italiana de *L’umorismo* por mim utilizada, mas apenas no apêndice ao final do livro.

²¹⁶ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 161-162. Mais uma vez, a explicação de Pirandello não se encontra no corpo do texto da edição em italiano utilizada por mim, mas apenas no apêndice.

²¹⁷ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 123-124.

mesmo sentimos certa admiração por ele. Isso se deve ao “*sentimento del contrario*” que é despertado em nós, fazendo com que passemos de uma representação cômica a uma situação humorística. Nesse caso, segundo Pirandello²¹⁸, o que este chama de “*speciale attività della riflessione*” (“especial atividade da reflexão”), a qual permite alcançar o “*sentimento del contrario*”, já estava presente no próprio Cervantes durante o processo de concepção de sua obra. Em um cárcere da Mancha, ao refletir sobre sua própria experiência, Cervantes desperta em si o “*sentimento del contrario*”, fazendo de seu *Dom Quixote* a própria objetivação desse sentimento.²¹⁹

1.3.1 Uma leitura de *Il filo dell'orizzonte* pelo viés do humorismo pirandelliano

Ainda em relação ao humorismo na literatura, o próprio Antonio Tabucchi nos fornece um exemplo extraído de seus escritos. Em seu livro *Autobiografie Altrui*²²⁰, Tabucchi se refere ao processo de criação de algumas de suas obras, dentre as quais o romance *Il filo dell'orizzonte*. Nesse texto, o leitor se depara com um personagem melancólico, que trabalha como auxiliar no necrotério de um hospital, e cuja existência será resumida em sua busca para desvendar o mistério que gira em torno da identidade de um jovem morto em uma ação policial. Seguindo pistas incongruentes e ilógicas, Spino persiste em sua investigação, durante todo o romance, na tentativa de responder à pergunta: quem é Carlo Nobody? Ao final da narrativa, consegue marcar um encontro noturno e misterioso no armazém de um velho porto com uma pessoa desconhecida que hipoteticamente iria lhe fornecer a informação tão desejada. Chegando ao local designado, Spino se vê, no entanto, sozinho. Ninguém compareceu ao encontro. É nesse momento que o protagonista ri e, em seguida, avança na escuridão.

Em *Autobiografie Altrui*, o próprio Antonio Tabucchi propõe uma reflexão a respeito dos motivos que levaram Spino ao riso no final do romance. Uma das hipóteses propostas pelo escritor italiano²²¹ diz respeito à concepção pirandelliana sobre o humorismo. Para que seja possível a compreensão da análise feita por Tabucchi de seu próprio romance, é necessário proceder ao aprofundamento do que se entende por

²¹⁸ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 124.

²¹⁹ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 124.

²²⁰ *Autobiografie Altrui* é um texto de Antonio Tabucchi que se propõe uma autobiografia na qual o escritor remete ao processo de criação de algumas de suas obras, mas que, no entanto, está repleta de elementos ficcionais como será possível perceber em outras discussões que serão estabelecidas ao longo desta tese.

²²¹ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 53-55.

humorismo, na concepção de Luigi Pirandello. Como explica Pirandello, desde a Antiguidade e depois na Idade Média, acreditava-se que

“Li uomini” si legge in un vecchio libro di mascalcia “hanno quattro umori: cioè lo sangue, la collera, la flemma e la malinconia: e questi umori sono cagione delle infermità degli uomini.” E in Brunetto Latini: “Malinconia è un umore, che molti chiamano collera nera, ed è fredda, e secca, ed ha il suo sedio nello spino”, com’è insomma nel latino di Cicerone e di Plínio. Sant’Agostino poi in un suo sermone ci fa sapere che “i porri accendono la collora, i cavoli generano malinconia” (PIRANDELLO, 2010a, p. 6).²²²

O termo “humor” possui, portanto, o significado de moléstia, e a “melancolia”, de acordo com Pirandello, “prima di significare quella delicata affezione o passion d’animo che intendiamo noi, abbia avuto in origine il senso di *bile* o *fiele* e sia stata per gli antichi un umore nel significato materiale della parola” (PIRANDELLO, 2010a, p. 6)²²³. Segundo Antonio Tabucchi, Spino pode ser considerado um clássico *homo melancholicus*, sendo que, “alla fine, il suo umore melancolico, la sua *atra bilis*, si è trasformato in *humour*, in ciò che Pirandello chiama ‘umorismo’” (TABUCCHI, 2003b, p. 54)²²⁴. De acordo com Tabucchi²²⁵, Spino completou, ao final do romance, o ciclo de uma doença, representada por sua obsessão em descobrir a identidade do jovem morto. Sendo assim, chegando ao fim de sua procura, se libera de sua depressão e ri. A sua busca não mais importa, já que a narrativa de *Il filo dell’orizzonte* era justamente o desenrolar de sua enfermidade.

No entanto, me parece mais atraente outra hipótese, levantada por Tabucchi²²⁶, segundo a qual, Spino ri ao se dar conta de que não passa de uma marionete nas mãos do acaso e de que, ao final do seu percurso, havia voltado para o mesmo lugar. Em sua busca, Spino percebe que, ao investigar a identidade daquele jovem morto, era a si mesmo que estava procurando.

²²² “os homens – lê-se em um velho livro da arte da cura – têm quatro humores: isto é, o sangue, a cólera, a fleuma e a melancolia; e estes humores são causa das enfermidades dos homens.” E em Brunetto Latini: ‘A melancolia é um humor, que muitos chamam cólera negra, é fria, e seca, e tem seu assento na espinha’ – como se encontra, em suma, no latim de Cícero e Plínio. Santo Agostinho, a seguir, em seu sermão, nos informa que ‘os porros acendem a cólera, as couves geram a melancolia’” (PIRANDELLO, 2009c, p. 44).

²²³ “antes de significar essa delicada afecção ou paixão da alma, como nós a entendemos, tivera na origem o sentido de *bilis* ou *fel* e havia sido para os antigos um humor na acepção material do termo” (PIRANDELLO, 2009c, p. 45).

²²⁴ “ao final, o seu humor melancólico, a sua *atra bilis*, transformou-se em *humour*, no que Pirandello chama ‘umorismo’”. (Tradução Nossa).

²²⁵ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 54.

²²⁶ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 57.

“Piange? Chi era Ecuba per lui?”. (...) forse lo avrebbe scritto a Sara, ma senza dare grandi spiegazioni, semplicemente così como ora lui aveva capito che il guitto che piangeva (ma chi era?), anche se in altra forma e in altro modo vedeva in Ecuba se stesso. Ha pensato alla forza che hanno le cose di tornare e a quanto di noi stessi vediamo negli altri (TABUCCHI, 2008b, p. 97-98).²²⁷

“Signor Spino, ride? Chi era Nobodi per lei?” (TABUCCHI, 2003b, p. 52)²²⁸, pergunta Antonio Tabucchi em *Autobiografie Altrui*. Spino percebe que o jovem morto Carlo Nobody era, na verdade, ele mesmo. Nessa referência ao *Hamlet* de Shakespeare²²⁹ está a reflexão de Spino sobre sua própria busca. Assim como Hamlet se surpreende com a reação do ator, que se emociona ao recitar um trecho da tragédia de Hécuba, e se indaga sobre qual seria a relação deste com a rainha de Troia, a qual evidentemente não poderia existir, Spino se conecta ao jovem morto ao ver-se nele refletido. É justamente essa a explicação que o protagonista do romance de Tabucchi encontra para esse verso de Shakespeare ao afirmar que a emoção do ator provém do fato de este ver a si próprio em Hécuba. No entanto, ao contrário do personagem de *Hamlet*, Spino se extravasa em um riso amargo, humorístico.²³⁰

Ao ver a si mesmo naquele jovem morto, o personagem de *Il filo dell'orizzonte* empreende um percurso circular em que, ao fim, retorna ao ponto de partida, ou seja, ele mesmo. A ideia de que a verdade, assim como a linha do horizonte, não pode ser alcançada está presente no próprio título do romance, na medida em que não importa o quanto o sujeito se desloque em sua busca, o fio ou a linha do horizonte o acompanha sempre, aparentemente imóvel, o que significa que Spino, na verdade, não saiu do lugar. Como é comum às obras de Antonio Tabucchi, o final do romance permanece em aberto, na medida em que não é revelada ao leitor a verdadeira identidade de Carlo Nobody, mantendo-se o enigma sem solução.

²²⁷ “Chora? Quem era Hécuba para ele?” (...) talvez pudesse tê-lo escrito à Sara, mas sem grandes explicações, simplesmente assim tal como agora percebera intuitivamente, e também ela teria percebido que o desgraçado que chorava (mas quem era?), ainda que de outra forma e de outra maneira, se via a si próprio em Hécuba. Pensou na força com que as coisas voltam e em quanto de nós próprios vemos nos outros” (TABUCCHI, 1994d, p. 81-82).

²²⁸ “Senhor Spino, ri? Quem era Nobody para o senhor?”. (Tradução Nossa).

²²⁹ O verso “Quem era Hécuba para ele?” (“What’s Hecuba to him?”) foi extraído de *Hamlet*, de William Shakespeare, por Antonio Tabucchi. Nessa passagem de *Hamlet*, um ator recita em forma de monólogo o trecho da tragédia de Hécuba em que a rainha de Troia vê seu marido Priam ser morto por Pyrrhus durante a Guerra de Troia. Nesse momento, o ator que recitava o monólogo chora inexplicavelmente, o que leva Hamlet a refletir sobre a relação entre esse ator e a personagem Hécuba.

²³⁰ É importante salientar que, no trecho em que Antonio Tabucchi indaga “Signor Spino, ride? Chi era Nobodi per lei?”, o escritor italiano faz uma referência ao verso de Shakespeare “Quem era Hécuba para ele?”. No entanto, na frase de Antonio Tabucchi, a presença do humorismo de Pirandello faz com que o sentido desse trecho da tragédia shakespeariana seja invertido, convertendo o choro do ator por Hécuba em *Hamlet* no riso amargo de Spino em *Il filo dell'orizzonte* e, assim, revertendo o evento trágico em fato humorístico.

Segundo Tabucchi²³¹, Spino recebeu xeque-mate da vida, o que merece uma risada, já que esta liberta e absolve. No entanto, o riso não é tão somente uma forma de libertação, já que pode ser provocado pela negação dessa mesma liberdade, ou pela tomada de consciência de que se trata de uma liberdade aparente como aquela da marionete, a qual é comandada por fios invisíveis. De acordo com Tabucchi²³², talvez Spino tenha percebido que não era de fato livre, já que fios invisíveis o conduziram até aquele ponto. Quando se reconhece como uma marionete, Spino ri, e ao fazer isso, demonstra ter consciência de sua condição, o que acaba por dissolver os fios que o moviam.

Sob essa perspectiva, segundo minha compreensão, Spino elabora o “sentimento do contrário”, derivado de uma “especial atividade da reflexão”, como define Pirandello²³³, tendo como resultado o riso amargo com que encerra o romance. Após um momento de autorreflexão, emerge em Spino um sentimento oposto àquele inicial, que lhe proporciona passar da ignorância de sua condição de ser manipulado para sua tomada de consciência dessa mesma condição. Nesse instante, percebe o ridículo de sua situação e, por isso, ri.

A partir dessas considerações, penso que Spino experimenta, ainda, o que Pirandello²³⁴ descreve como uma “strana impressione” (“estranha impressão”) que, de súbito, proporciona ao indivíduo ter um lampejo de uma realidade diversa daquela a que está habituado, fazendo com que a existência cotidiana pareça privada de sentido. Com isso, Pirandello conclui que “il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si profundasse negli abissi del mistero” (PIRANDELLO, 2010a, p. 146)²³⁵. Como consequência, após o súbito acesso de riso ao qual Spino é acometido, resta ao personagem penetrar na escuridão: “Suo malgrado ha cominciato a ridere, prima piano, poi più forte. Si è girato e ha guardato l’acqua, a pochi metri di distanza. Poi è avanzato nel buio” (TABUCCHI, 2008b, p. 105)²³⁶.

²³¹ Cf. TABUCCHI, 2003b, p.56.

²³² Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 57-58.

²³³ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 121-124.

²³⁴ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 146.

²³⁵ “o vazio interno se alarga, transpõe os limites de nosso corpo, torna-se um vazio ao nosso redor, um vazio estranho, como um arresto do tempo e da vida, como se o nosso silêncio interior se aprofundasse nos abismos do mistério” (PIRANDELLO, 2009c, p. 170).

²³⁶ “Sem querer desatou a rir, primeiro baixo, depois mais alto. Voltou-se e olhou para a água, a poucos metros de distância. Depois avançou no escuro” (TABUCCHI, 1994d, p. 87).

Essa experiência, segundo Pirandello²³⁷, permite ao sujeito “ver-se vivendo”, como quando, diante do espelho, inconscientemente erguemos uma mão e o gesto nos permanece suspenso, pois temos a estranha sensação de que não o fizemos. Como atesta o dramaturgo italiano, nesse instante, as formas fictícias que criamos para nós e com as quais estamos habituados ruem completamente “e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quase in una nudità arida, inquietante” (PIRANDELLO, 2010a, p. 146)²³⁸.

Na concepção de Pirandello²³⁹, essas diversas formas fictícias que criamos para nós são tentativas de fixar o fluxo contínuo da vida em formas estáveis e determinadas. Como resultado, nos compomos de máscaras tão diversas quanto as situações que vivenciamos. Para cada situação ou contexto, apresentamos uma máscara diferente. E, assim, somos feitos dessa ficção, “e niente è vero! Vero è il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d’erba; ma l’uomo? Sempre mascherato, l’uomo, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch’egli in buona fede si figura d’essere” (PIRANDELLO, 2010a, p. 147)²⁴⁰.

1.4 Algumas considerações sobre Fernando Pessoa e sua presença nas obras de Antonio Tabucchi

No livro de ensaios *Un baule pieno di gente*, Antonio Tabucchi²⁴¹ tece algumas considerações sobre a obra de Fernando Pessoa. Segundo o escritor italiano, a questão da heteronímia deve ser colocada no centro da obra do poeta português, podendo o fenômeno ser compreendido não tanto como um “camarim” no qual Pessoa se esconde para assumir seus inúmeros papéis, mas como “zona franca” ou uma “linha mágica”²⁴² em que Pessoa é capaz de passar a ser um “outro” sem deixar de ser ele mesmo. Para Tabucchi, a ficção em Pessoa é sempre transcendente, é uma “finzione vera”²⁴³, a qual é a essência de seu jogo. Seguindo essa linha de pensamento, uma suspeita levantada pelo escritor italiano, no livro de ensaios *Pessoana Mínima*, é a de que Fernando Pessoa

²³⁷ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 146.

²³⁸ “e nossos olhos se tornam mais agudos e mais penetrantes, nós vemos a nós mesmos na vida, e a vida em si mesma, quase em uma nudez árida, inquietante” (PIRANDELLO, 2009c, p. 170).

²³⁹ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 147.

²⁴⁰ “e nada é verdadeiro! Verdadeiro é o mar, sim, verdadeira é a montanha; verdadeira é a pedra; verdadeiro é um talo de grama; mas o homem? Sempre mascarado, sem que o queira, sem que o saiba, daquilo que de boa fé tal coisa se lhe afigura ser” (PIRANDELLO, 2009c, p. 171).

²⁴¹ Cf. TABUCCHI, 2001b, p. 7.

²⁴² No original: “camerino”; “zona franca”; “linea magica” (TABUCCHI, 2001b, p.7).

²⁴³ TABUCCHI, 2001b, p. 9. “ficção verdadeira.” (Tradução nossa).

talvez tenha fingido ser Fernando Pessoa, o que seria uma hipótese plausível em se tratando do poeta português, aquele que, segundo Tabucchi, “foi a ficção de um impostor idêntico a si próprio” (TABUCCHI, 1984, p. 12).

De acordo com Antonio Tabucchi²⁴⁴, em 1942, sete anos após a morte de Fernando Pessoa, a arca que continha os escritos inéditos do poeta português foi aberta, revelando a imensa dimensão de sua obra, incluindo a aparição de diversos heterônimos desconhecidos até então. É nesse momento que vêm à tona as personalidades do filósofo António Mora, do niilista Raphael Baldaya, do semi-heterônimo Bernardo Soares, do enigmático A. A. Crosse, do crítico Frederico Reis, do contista e poeta Alexander Search, além de inúmeros outros cujas obras foram sendo reveladas uma após a outra.

E nesse universo heteronímico, quatro figuras se destacam não apenas pela extensão e qualidade de seus textos, mas também pelo interesse que despertam por sua biografia. Trata-se de quatro personalidades distintas e até mesmo contrastantes, que levantam polêmicas, discutem publicamente e trocam correspondências entre si. A primeira delas é Alberto Caeiro, que nasceu em 1889 e morreu de tuberculose em 1915, um ano após sua criação. Foi o mestre não só do próprio Fernando Pessoa, mas também de Álvaro de Campos e Ricardo Reis, tendo deixado uma obra singela e plena de significado, a qual foi composta quase inteiramente durante sua estadia no campo onde havia se refugiado para tratar de sua saúde frágil. Sua existência foi marcada por um caráter solitário e contemplativo, o qual está expresso nos poemas do seu *Guardador de Rebanhos*.

Ao contrário de seu mestre, Álvaro de Campos foi um espírito atormentado e insone, um engenheiro futurista que vivia ocioso em Lisboa. Foi a voz vanguardista na obra de Fernando Pessoa, tendo visto sua “Ode Triunfal”, publicada no primeiro número da revista *Orpheu*, se transformar em verdadeiro manifesto do modernismo português. Uma figura ao mesmo tempo burguesa e antiburguesa, um caráter impulsivo e angustiado, provocador e irônico. No entanto, com o passar do tempo, a perda de valores e certezas se acentua em uma Europa que enfrenta os traumas da guerra, fazendo com que a poesia de Álvaro de Campos assuma um tom nostálgico e melancólico, marcado pelos temas da ausência e da memória.

Devido às suas ideias monárquicas, o heterônimo Ricardo Reis vivia no Brasil em condição de autoexilado. Sua poesia, embebida de classicismo, possui um caráter

²⁴⁴ Cf. TABUCCHI, 1984, p. 13.

um tanto artificial, o qual denuncia sua condição de sujeito deslocado que se refugia em um tempo cujos valores não fazem mais sentido no mundo em que o poeta está inserido. Por fim, o ortônimo Fernando Pessoa desenvolve uma obra profundamente marcada pelo esoterismo e misticismo, passando do paulismo ao interseccionismo no intuito de explorar as novas ideias da relação entre espaço e tempo que surgem no século XX. Foi também autor do poema *Mensagem*, tendo escrito, ainda, alguns contos, como “O banqueiro anarquista”, além do drama estático *O Marinheiro*.

Fernando Pessoa esteve presente no cenário literário do modernismo, tendo publicado vários textos em diversas revistas portuguesas, além de criar duas delas: *Orpheu* e *Athena*. Contribuiu de forma significativa para a difusão, em Portugal, das tendências vanguardistas europeias, como o futurismo e o cubismo, o orfismo e o surrealismo da escrita automática, tendo criado, ainda, o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo.

No início do século XX, a geração de *Orpheu*, da qual Fernando Pessoa fazia parte, busca sintonizar Portugal com as novas tendências que surgiam no restante da Europa. Para isso, segundo Massaud Moisés, o grupo buscava criar uma reviravolta estética “no mundo bem-comportado da poesia lusitana”, introduzindo “a loucura no perímetro da arte literária, a loucura lúcida, consciente e procurada, a loucura imaginária, ou a loucura real, de manicômio” (MOISÉS, 2009, p. 11). De acordo com Massaud Moisés, “essa geração descobre um paradoxo que viria a constituir uma das chaves da produção estética contemporânea: um tanto a fazer *blague* para apanhar desprevenido o burguês encartado, proclamam que a única, ou a mais alta, forma de lucidez é a loucura” (MOISÉS, 2009, p. 11). Essas novas ideias que passam a circular pela intelectualidade portuguesa nessa época despontam de outros movimentos que já haviam se instalado em Portugal. Como ressalta Massaud Moisés,

suas raízes próximas entranham no Simbolismo e no Decadentismo, na diversificação genialmente alienada dum Gomes Leal e, de algum modo, no realismo expressionista de Cesário Verde, sem contar o niilismo desintegrante e nostálgico de Camilo Pessanha, e também no Saudosismo de Teixeira de Pascoaes (MOISÉS, 2009, p. 11).

Como destaca Massaud Moisés, Fernando Pessoa viveu em um período de efervescência cultural, em que predominavam “o espírito de vanguarda, a sedução do novo, a euforia do moderno”, sendo os anos compreendidos “entre 1890 e 1914, um intervalo histórico de esfuziante vitalidade” (MOISÉS, 2009, p. 92). Nesse contexto, a

Revista *Orpheu*, que teve apenas dois números publicados (1915 e 1916), se propunha a estabelecer um elo entre portugueses e brasileiros, sendo Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho seus primeiros diretores.²⁴⁵ Segundo Massaud Moisés, a proposta estética de *Orpheu*, como observado pelo próprio Fernando Pessoa, estava na “intelectualização do vago, do complexo e do abstrato. E o seu reverso, a emocionalização do racional” (MOISÉS, 2009, p. 12).

A esse respeito, Massaud Moisés²⁴⁶ salienta que a tensão entre emoção e pensamento é um dos aspectos mais importantes para a compreensão do fazer poético de Fernando Pessoa. Para tecer seu argumento, o crítico se vale de um verso do poema pessoano “Ela canta pobre ceifeira”: “o que em mim sente ‘stá pensando” (PESSOA apud MOISÉS, 2009, p. 48). Com base nesse verso, como bem aponta Massaud Moisés²⁴⁷, é possível refletir sobre a teoria do “sensacionismo”²⁴⁸ elaborada por Fernando Pessoa, em que os pares sentir/pensar e sensação/pensamento correspondem aos “dois lados de uma mesma moeda”, já que o poeta “sente pensando” ou “pensa sentindo”.

Sentir e pensar unem-se inextricavelmente. Não há sentir sem pensar, não há pensar sem sentir: o próprio ato de sentir implica o de pensar, mas não o de pensar um pensamento *fora* do sentir, senão um pensamento *do* sentir, latente no seu bojo, assim como a forma e o conteúdo, ou como a superfície das coisas e o seu avesso. Mais ainda: o Poeta diz que o sujeito do sentir (“o *que* em mim sente...”) pensa ao mesmo tempo que sente, isto é, que a entidade que sente, no Poeta, executa a um só tempo o ato de pensar, sente e pensa num só movimento (MOISÉS, 2009, p. 48-49).

Fingimento e encenação são também aspectos que assumem um papel importante para a constituição da poética de Fernando Pessoa. Sob essa perspectiva, o poeta português afirma que seus heterônimos teriam se revelado a ele em uma única noite de profunda inspiração. O evento se deu no dia oito de março de 1914²⁴⁹, quando teria escrito *O guardador de rebanhos*, surgindo dentro de si o Mestre Alberto Caeiro, seguido das poesias que compõem a *Chuva oblíqua*, as quais seriam produto da reação de seu ortônimo ao advento do Mestre. Para completar esse fenômeno, se moldou em

²⁴⁵ Cf. MOISÉS, 2009, p. 46.

²⁴⁶ Cf. MOISÉS, 2009, p. 48-49.

²⁴⁷ Cf. MOISÉS, 2009, p. 48-49.

²⁴⁸ Dentre as três correntes vanguardistas criadas por Fernando Pessoa, o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo, esta última será aquela que irá prevalecer em sua obra, em grande parte fundamentada na ideia de sensação.

²⁴⁹ Cf. PESSOA, 1999, p. 343. Trata-se da carta a Adolfo Casais Monteiro, em que Fernando Pessoa fala sobre a gênese de seus heterônimos.

seu espírito a figura de dois discípulos de Alberto Caeiro: Ricardo Reis e Álvaro de Campos. É assim que Fernando Pessoa descreve essa noite inspiradora, em que as bases de sua obra poética teriam sido delineadas.²⁵⁰

Partindo dessa revelação do poeta português, Antonio Tabucchi imagina um sonho que este teria tido na noite anterior à criação do fenômeno heteronímico. Assim, no conto “Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore”, presente na coletânea *Sogni di sogni*, o escritor italiano descreve como, na noite de sete de março de 1914, Fernando Pessoa teria sonhado que ia ao encontro de Alberto Caeiro em sua rústica casa no Ribatejo. No entanto, em meio a uma atmosfera onírica, acontece uma sobreposição de planos, fazendo com que a paisagem do Ribatejo se transforme nos familiares campos da África do Sul com os quais o poeta conviveu quando era criança. O cenário confortante que assim se delineia faz com que o personagem torne à sua infância e adolescência no continente africano o que causa a fusão da figura de Alberto Caeiro à imagem do Headmaster Nicholas²⁵¹, “il suo professore della High School” (TABUCCHI, 1998, p. 66)²⁵².

Na ficção de Tabucchi, é justamente nesse encontro, o qual se dá através de um sonho, que Alberto Caeiro se revela como o Mestre que, daquele momento em diante, guiará o fazer poético de Pessoa, sendo essa revelação seguida de uma advertência: “Lei deve seguire la mia voce, disse Caeiro, mi ascolterà nella veglia e nel sonno, a volte la disturberò, certe altre non vorrà udirmi. Ma dovrà ascoltarmi, dovrà avere il coraggio di ascoltare questa voce, se vuole essere un grande poeta” (TABUCCHI, 1998, p. 67)²⁵³.

Nesse conto, o futuro heterônimo afirma, ainda, ser a parte mais profunda e obscura do poeta português e, por isso mesmo, deveria ser seu Mestre. Como Pessoa acata o desígnio de Caeiro, pode caminhar para o fim de seu sonho e, assim, viver seu “dia triunfal”, revelando sua profusão heteronímica.²⁵⁴

No livro de ensaios *Pessoana Mínima*, Antonio Tabucchi²⁵⁵ ressalta que é possível pensar na proliferação de heterônimos encontrada na obra de Fernando Pessoa como uma espécie de terapia da solidão empreendida por um homem cuja vida se

²⁵⁰ Cabe ressaltar que a revelação por Fernando Pessoa de sua noite inspiradora está marcada pelo fingimento, já que seria impossível que ele tivesse produzido tantos textos em tão curto intervalo de tempo. Essa discussão será retomada no terceiro capítulo desta tese.

²⁵¹ “diretor Nicholas” (TABUCCHI, 1996, p. 71).

²⁵² “seu professor da *High School*.” (TABUCCHI, 1996, p. 71).

²⁵³ “Você deve seguir a minha voz, disse Caeiro, vai me ouvir na vigília e no sono, vou perturbá-lo às vezes, em outras nem quererá me ouvir. Mas terá de me escutar. Deverá ter a coragem de escutar esta voz, se quer ser um grande poeta.” (TABUCCHI, 1996, p. 72).

²⁵⁴ Cf. TABUCCHI, 1998, p. 67.

²⁵⁵ Cf. TABUCCHI, 1984, p. 29.

resume a uma rotina simples e banal que se restringe ao ir e vir entre o escritório onde trabalhava e um quarto alugado em que vivia e criava, na concepção de Antonio Tabucchi, uma das maiores e mais complexas obras literárias que o século XX conheceu. É nesse sentido que, segundo Tabucchi²⁵⁶, a solidão vivenciada por esse homem refletirá a imagem de três personalidades igualmente solitárias e que se constituirão como as figuras heteronímicas que ocuparão posição central em sua obra: o autoexilado Ricardo Reis, o desempregado e ocioso Álvaro de Campos e o enfermo Alberto Caeiro, que vive em total isolamento.

Por esse motivo, na imaginação de Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa não poderia receber outras visitas em seu leito de morte além daquelas de seus heterônimos, que foram sua verdadeira companhia durante toda a sua vida. É assim que, no conto “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa”, Antonio Tabucchi descreve os últimos dias de vida do poeta português, permitindo ao leitor ter acesso a esse “delírio”²⁵⁷, o qual é apreendido pelo escritor italiano por meio da ficção.

Nesse conto, Fernando Pessoa deverá ouvir as confissões de cinco de seus heterônimos para que, assim, possa, por fim, exorcizar seus fantasmas e morrer em paz. O primeiro a visitá-lo é Álvaro de Campos, o qual confessa que, apesar da ironia e da amargura que marcam muitas de suas poesias, foi capaz de amar a vida e, por esse motivo, Pessoa o absolve. Álvaro de Campos demonstra arrependimento por não ter sabido aproveitar a vida e por ter tentado decifrar a realidade até perceber que esta é indecifrável.

A próxima visita é de Alberto Caeiro, que revela ser o Mestre desconhecido que ditava seus versos diretamente na alma de Fernando Pessoa, provocando, com isso, noites de insônia ao poeta português. Isso teria proporcionado a criação da obra ortônima²⁵⁸, marcada pelo caráter noturno e sombrio, como explica Fernando Pessoa, ficcionalizado por Antonio Tabucchi: “è nella notte che è nata la mia opera letteraria, e la mia è un’opera notturna” (TABUCCHI, 1994a, p. 23)²⁵⁹. Durante o movimento do

²⁵⁶ Cf. TABUCCHI, 1984, p. 29.

²⁵⁷ O conto se refere justamente a um delírio de Fernando Pessoa, ficcionalizado, que recebe seus heterônimos em um quarto de hospital, o que pode ser apreendido do próprio título do texto de Tabucchi: “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa: un delirio”.

²⁵⁸ Ortônimo é a denominação conferida pelo próprio poeta português à personalidade correspondente a Fernando Pessoa “ele mesmo”, parte integrante de seu universo heteronímico.

²⁵⁹ “Foi na noite que minha obra literária nasceu, e a minha obra é uma obra noturna.” (TABUCCHI, 1997, p. 27).

paulismo²⁶⁰, constatamos a mais significativa expressão do sombrio e do indefinido nas poesias ortônimas de Fernando Pessoa²⁶¹.

Em sua visita, Ricardo Reis confessa que nunca esteve exilado no Brasil. Encontrava-se refugiado em Azeitão, na região do Alentejo, onde escreveu todas as suas odes e poesias neoclássicas. Além disso, admite que se dizia monarquista apenas porque lhe parecia um posicionamento político mais adequado a um poeta sensista e neoclássico, o qual deveria se opor à vulgaridade dos republicanos e almejar que seu país fosse governado por um grande imperador, de acordo com o modelo político do Império Romano em seu auge.

Bernardo Soares decide se encontrar uma última vez com Fernando Pessoa para fazer um desabafo, contando que teria feito uma experiência estética em suas noites de insônia durante uma viagem a Cascais. Esta consistia em fazer uma pintura com as palavras, sendo o pôr do sol, com suas luzes tênues e contornos indefinidos, o momento do dia que lhe proporcionava maior inspiração, principalmente quando acompanhado do papagaio Sebastião que repetia para o semi-heterônimo²⁶² pessoano os versos do poema “Tabacaria”.

No entanto, Fernando Pessoa também precisa fazer uma confissão a Bernardo Soares. O poeta português conta que, certa vez, decidiu se consultar com um médico psiquiatra em uma clínica em Cascais. Durante essa visita, conheceu António Mora, um filósofo panteísta que acreditava no retorno dos deuses e na pluralidade da alma. Este é justamente o último heterônimo a visitar Fernando Pessoa em seu leito de morte em Lisboa. António Mora revela ao poeta português que tinha entendido o retorno da vida na ordem da natureza, pois todos os átomos de que somos feitos, irão retornar eternamente nas diversas formas que compõem o universo.

Esse diálogo com seu heterônimo filósofo leva Fernando Pessoa, ficcionalizado, à reflexão sobre as várias experiências vividas e as inúmeras formas assumidas durante sua existência, que traduzem seu desejo de apreensão da totalidade:

²⁶⁰ O paulismo foi um movimento criado por Fernando Pessoa no contexto das vanguardas modernistas. Deriva do simbolismo tardio e privilegia os ambientes sombrios e mórbidos como material poético. Sua denominação provém da palavra “pauis” (“pântanos”), título conferido pelo poeta português a uma das poesias mais características desse movimento literário.

²⁶¹ Também grande parte da obra de Antonio Tabucchi é marcadamente noturna, privilegiando, muitas vezes, o vago, o fugidio e o impreciso, o que aproxima os textos do escritor italiano daqueles assinados pelo ortônimo do poeta português.

²⁶² Na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa define Bernardo Soares como sendo um semi-heterônimo por este representar uma parcela de sua personalidade.

(...) sono stato uomo, donna, vecchio, bambina, sono stato la folla dei grandi boulevards delle capitali dell'Occidente, sono stato il placido Buddha dell'Oriente del quale invidiamo la calma e la saggezza, sono stato me stesso e gli altri, tutti gli altri che potevo essere, ho conosciuto onori e disonori, entusiasmi e sfinimenti, ho attraversato fiumi e impervie montagne, ho guardato placide greggi e ho ricevuto sul capo il sole e la pioggia, sono stato femmina in calore, sono stato il gatto che gioca per strada, sono stato sole e luna, e tutto perché la vita non basta (TABUCCHI, 1994a, p. 54-55).²⁶³

É assim que, no conto “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa”, cinco heterônimos revelam seus segredos ao poeta português. No entanto, Pessoa não se surpreende com essas revelações, já que tais segredos eram também produto de sua imaginação, bem como os próprios poetas que o visitaram em um hospital de Lisboa. Nas palavras de Antonio Tabucchi, a profusão heteronímica “não é senão a espectacular tradução para literatura de todos aqueles homens que um homem inteligente e lúcido suspeita ser” (TABUCCHI, 1984, p. 24). É sob essa perspectiva que se deve tomar a suposição de António Mora de que o ser humano não possui uma alma única, mas uma pluralidade de almas, desconfiança essa traduzida em Antonio Tabucchi pela teoria da “confederação das almas”²⁶⁴, a qual provoca a reflexão no protagonista do romance *Sostiene Pereira*.

Seja na referência às teorias sobre a existência de múltiplas almas seja na constatação da multiplicidade de identidade do sujeito, é possível estabelecer conexões entre certas questões que instigam o fazer literário de Antonio Tabucchi e certos aspectos que fundamentam a obra de Fernando Pessoa. A importância assumida pela própria figura do poeta português na constituição da poética do escritor italiano faz com que Pessoa se mostre como uma presença constante nos escritos de Tabucchi. No prólogo ao livro de ensaios *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, Tabucchi reitera a importância do poeta português em seu trabalho de escritor e crítico literário.

Com'è noto Fernando Pessoa ha accompagnato la mia vita di intellettuale e di scrittore e, a differenza di altri poeti che mi hanno a loro volta accompagnato e verso i quali nutro una fedeltà senza riserve (Rimbaud, Baudelaire, García Lorca, Borges, Emily Dickinson, Kavafis, per citare solo autori non italiani),

²⁶³ “(...) fui homem, mulher, velho, menina, fui a multidão dos grandes bulevares das capitais do Ocidente, fui o plácido Buda do Oriente, do qual invejamos a calma e a sabedoria, fui eu mesmo e os outros, todos os outros que podia ser, conheci honras e desonras, entusiasmos e desânimos, atravessei rios e montanhas inacessíveis, olhei rebanhos plácidos e recebi na cabeça o sol e a chuva, fui fêmea no cio, fui o gato que brinca pela rua, fui sol e lua, e tudo porque a vida não basta.” (TABUCCHI, 1997, p. 61).

²⁶⁴ De acordo com essa concepção, a personalidade pode ser compreendida como uma confederação de várias almas, a qual está submetida ao controle de um “eu” hegemônico que prevalecerá até o momento em que um outro “eu”, mais forte, assumo o seu lugar. Essa discussão será retomada no segundo capítulo desta tese.

con Pessoa ho stabilito, già dagli anni Settanta, un rapporto che va al di là della semplice fedeltà di lettore, quel rapporto attivo proprio dei traduttori e dei critici. Nell'arco della mia vita, da solo e con Maria José de Lancastre, ho tradotto in italiano una parte considerevole della sua opera di poesia e di prosa, affiancando a questa attività (che presuppone allo stesso tempo umiltà e arroganza) quella del critico, indagando gli aspetti più diversi della sua personalità e della sua poetica (TABUCCHI, 2015, p. 9-10).²⁶⁵

É nesse sentido que as referências a Fernando Pessoa se multiplicam na obra do escritor italiano, sendo possível constatar, até mesmo, a ficcionalização do poeta português nos textos de Tabucchi, a exemplo dos contos “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa” e “Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore”. Fenômeno similar pode ser encontrado no romance *Requiem*²⁶⁶, em que um personagem misterioso, o qual pode ser tomado pelo próprio Antonio Tabucchi, ficcionalizado²⁶⁷, marca um encontro noturno com o fantasma do poeta português na cidade de Lisboa.

Esse romance consiste não apenas de uma homenagem aos mortos, mas também de um tributo às lembranças do passado e aos sentimentos por estas suscitados. O livro pode ser considerado uma alucinação do protagonista, como indicado pelo próprio subtítulo do romance: *Requiem: uma alucinação*. Esse personagem enigmático lia o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, sob a sombra de uma amoreira em uma quinta em Azeitão quando é transportado para Lisboa de forma inexplicável.

Nesse dia de calor intenso e, portanto, propício ao delírio e à alucinação, o protagonista terá encontros inesperados com personagens que remetem não apenas à obra do próprio Antonio Tabucchi, como também àquela de Fernando Pessoa. De fato, um dos primeiros personagens com quem trava diálogo nesse dia insólito é o Cauteleiro Coxo, personagem saído diretamente das páginas do *Livro do Desassossego*. Outros

²⁶⁵ “Como se sabe, Fernando Pessoa acompanhou a minha vida de intelectual e de escritor e, diferentemente de outros poetas que, por sua vez, me acompanharam e pelos quais nutro uma fidelidade sem reservas (Rimbaud, Baudelaire, García Lorca, Borges, Emily Dickinson, Kavafis, para citar apenas autores não italianos), com Pessoa estabeleci, desde os anos setenta, uma relação que vai além da simples fidelidade de leitor, aquela relação ativa, própria dos tradutores e dos críticos. Durante a minha vida, sozinho e com Maria José de Lancastre, traduzi em italiano uma parte considerável da sua obra de poesia e de prosa, somando-se a esta atividade (que pressupõe ao mesmo tempo humildade e arrogância) aquela do crítico, indagando os mais diversos aspectos da sua personalidade e da sua poética.” (Tradução nossa).

²⁶⁶ A palavra latina *requiem* designa uma “missa para os mortos” oferecida para o repouso e descanso da alma de uma pessoa falecida.

²⁶⁷ Essa sugestão é dada não apenas pelo fato de Tabucchi inserir no quarto capítulo de *Requiem* dados autobiográficos no que se refere à doença de seu pai, mas também pela referência aos personagens Tadeus e Isabel, os quais perpassam várias obras do escritor italiano e cujo drama, aludido no romance, teria sido reproduzido a partir das páginas de um livro que o protagonista de *Requiem* afirma ter escrito, o que os coloca como objetos de sua criação.

personagens evocados ao longo de *Requiem* são Tadeus e Isabel²⁶⁸, os quais povoam outros escritos de Tabucchi, podendo ser considerados como fantasmas que pairam sobre a obra do escritor italiano. Mais um fantasma a quem Tabucchi dedica o seu *requiem* aparece na figura de seu Pai Jovem, o qual, segundo descrito pelo próprio escritor em *Autobiografie Altrui*²⁶⁹, apresenta traços biográficos de seu pai.

Em sua viagem enigmática à cidade de Lisboa, o último personagem a quem Tabucchi dedica o seu *requiem* é o poeta português Fernando Pessoa, a quem o protagonista se refere como “O meu Convidado”. Esse encontro se dá à meia-noite desse dia insólito vivido pelo protagonista, o qual lhe proporcionou entrar em contato com seus fantasmas e suas lembranças do passado. Nesse diálogo entre o protagonista e o poeta português, são discutidas questões relativas ao moderno e ao pós-moderno²⁷⁰, bem como ao papel desempenhado pela literatura.

O encontro se dá em um restaurante descrito como pós-moderno pelo personagem “Vendedor de Histórias” que, quando indagado pelo protagonista a respeito do motivo pelo qual considerava aquele lugar pós-moderno, se mostra incapaz de precisar o termo. Essa dificuldade em definir o pós-moderno se encontra no centro da discussão sobre a modernidade e a pós-modernidade no que se refere à imprecisão das fronteiras que separam os dois movimentos, o que leva alguns teóricos a acreditar que o pós-moderno seria uma etapa tardia da modernidade ou, até mesmo, a advertir sobre a sua inexistência, conforme apontado anteriormente.

Segundo Compagnon²⁷¹, a coexistência dos estilos, a pluralidade e a ambiguidade são aspectos reavaliados pelo pós-moderno, o qual visa à criação de uma arte eclética. Esse movimento busca empreender uma releitura do passado, proporcionando “um ‘diálogo’ entre elementos heterogêneos” (COMPAGNON, 2010, p.113). É possível perceber que a definição de Compagnon condiz com as palavras do “Vendedor de Histórias”:

²⁶⁸ Nesse caso, Tadeus e Isabel são invocados por serem aqueles personagens capazes de fornecer as respostas para as indagações que atormentam o protagonista. Pode-se perceber, portanto, um movimento de inversão, como frequentemente ocorre nos escritos de Antonio Tabucchi: ao invés de entoar um *requiem* para o repouso desses personagens mortos, o protagonista os perturba em seu descanso para que estes possam apaziguar o seu tormento, o que, no entanto, não ocorre ao final da narrativa. O drama vivido por esses personagens será retomado no segundo capítulo desta tese.

²⁶⁹ É importante ressaltar que, mesmo se tratando de uma autobiografia, real e ficcional estão entrelaçados na fala de Tabucchi. A questão autobiográfica envolvendo o personagem Pai Jovem será abordada no quarto capítulo desta tese.

²⁷⁰ Desconheço um texto crítico no qual Antonio Tabucchi tenha se dedicado à discussão a respeito da pós-modernidade. No entanto, a questão está colocada em sua obra ficcional, como ocorre no romance *Requiem*.

²⁷¹ Cf. COMPAGNON, 2010, p.113.

Pós-moderno?, disse eu, pós-moderno em que sentido? Também não lhe saberia explicar, disse o Vendedor de Histórias, quer dizer é um lugar com muitos estilos, olhe, é um restaurante com muitos espelhos e com uma comida que não se percebe bem o que é, enfim, é um sítio que rompeu com a tradição recuperando a tradição, digamos que parece o resumo de várias formas diferentes, nisso a meu ver consiste o pós-moderno. (TABUCCHI, 2001a, p. 96).

Na concepção do protagonista, esse é o local ideal para se encontrar com o poeta português, já que, em sua opinião, Fernando Pessoa é, em certa medida, responsável pelo advento da pós-modernidade. Segundo o protagonista, ao romperem com o equilíbrio, as vanguardas modernistas abriram espaço para o delineamento de novas concepções de arte que culminariam no pós-moderno. Por esse motivo, Fernando Pessoa teria tido papel fundamental nesse processo, pois foi o grande responsável pela introdução do pensamento vanguardista em Portugal, não apenas divulgando, nas principais revistas portuguesas, o futurismo, o cubismo e o orfismo, como também criando o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo. Partindo desse pensamento, o protagonista tece uma reflexão sobre o pós-moderno:

(...) parece um sítio pós-moderno, desculpe que lhe diga mas você é capaz de ter uma certa responsabilidade nisto tudo, quer dizer no pós-moderno. Não estou a perceber, disse O meu Convidado. Enfim, continuei, estava a pensar nas vanguardas, no que fizeram as vanguardas. Continuo sem perceber, disse O meu Convidado. Bom, disse eu, vejamos, foram as vanguardas que romperam o equilíbrio, estas coisas deixam uma marca (TABUCCHI, 2001a, p. 99).

Esse diálogo leva à conclusão de que o papel a ser desempenhado pela literatura é aquele de “desassossegar”²⁷², o que significa provocar o espírito crítico e levar o sujeito à reflexão sobre sua atuação no mundo, como aponta o personagem Fernando Pessoa: “(...) não acha que é isso mesmo que a literatura deve fazer, desassossegar?, eu cá por mim não tenho confiança na literatura que tranquiliza as consciências” (TABUCCHI, 2001a, p. 100).

Requiem é uma homenagem não apenas ao poeta português, mas à cultura portuguesa como um todo. À sua culinária e produtos típicos, representados, no romance, pelo sarrabulho e pelos papos de anjo, que são servidos ao lado de um copo de Reguengos, não podendo faltar, mais adiante, a degustação de um bom vinho do Porto e de um copinho de ginja. Uma homenagem a essa pátria que Antonio Tabucchi elegeu

²⁷² Ao utilizar esse termo, Tabucchi joga com o título da obra de Fernando Pessoa, *O livro do desassossego*.

como sua, segundo ele mesmo atesta na “nota de abertura” ao livro *Pessoana Mínima* ao se referir aos seus ensaios sobre Fernando Pessoa, os quais desejou publicar em português: “na língua do país que, por uma amizade que já dura há vinte anos, considero a minha segunda pátria” (TABUCCHI, 1984, p. 7). Sob essa perspectiva, *Requiem* pode ser tido sobretudo como uma homenagem à língua portuguesa, já que escrito nesse idioma, o mesmo utilizado por Fernando Pessoa para a criação da maior parte de sua obra. Isso atesta o empenho de Antonio Tabucchi em garantir o reconhecimento e a divulgação, cada vez maior, da obra do poeta português, dedicando grande parte de sua vida a estudá-la.

1.5 Uma leitura de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*

O interesse pelas figuras de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, bem como por suas obras, levou Antonio Tabucchi à criação da peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, na qual imagina a possibilidade de um encontro entre Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, já que ambos os escritores apresentam vários pontos em comum em suas poéticas como o jogo entre realidade e ficção e a questão da multiplicidade do sujeito, que se vê condenado a várias máscaras por lhe faltar uma identidade única e coerente.

Nessa peça, a tensão entre real e ficcional está colocada, assim como esteve presente no fazer literário do poeta português. A esse respeito, há no romance *Requiem* uma reflexão, por parte do personagem “O meu Convidado”, sobre a encenação e o fingimento, a qual auxilia na compreensão do universo pessoano que Tabucchi buscou exprimir em sua peça teatral: “Olhe, disse ele, fique sabendo que eu não sou honesto no sentido que você dá ao termo, eu tenho emoções só através da ficção verdadeira, considero esse tipo de honestidade uma forma de pobreza, a verdade suprema é fingir, foi uma convicção que sempre tive” (TABUCCHI, 2001a, p. 106).

Na concepção de Pirandello²⁷³, conforme destacado anteriormente, tanto a representação criada pela arte quanto aquela efetuada pela vida são formas de ilusão. E, apesar de a representação criada pelos sentidos ser tida por nós como mais verdadeira que aquela da arte, considerada como ficção, o fingimento da arte é livre, já que produto da vontade desinteressada, ao contrário do fingimento dos sentidos, o qual existe independente de nossa vontade.

²⁷³ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 158-159.

O fingimento, a encenação e as máscaras são algumas das questões norteadoras do fazer literário de Pessoa e Pirandello que são colocadas por Tabucchi em sua peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, texto em que o escritor italiano estabelece um possível elo interligando as poéticas de ambos os autores, o qual proporcionaria o diálogo entre eles. Ao estabelecer tais conexões, Antonio Tabucchi sugere, ainda que de forma implícita, a importância de ambos os escritores para a produção de seu universo literário.

Na nota introdutória à peça em questão, Tabucchi lamenta que ambos os escritores nunca tenham podido se encontrar: “Non risulta che Luigi Pirandello e Fernando Pessoa si siano conosciuti. Questi due grandi autori del Novecento, con una poetica simile sotto molti aspetti, non hanno mai avuto occasione di comunicare fra loro. Eppure l’opportunità ci sarebbe stata” (TABUCCHI, 2005, p. 11)²⁷⁴.

Na concepção de Tabucchi, tal encontro poderia ter ocorrido em 1931, ano em que Pirandello esteve em Lisboa. Porém, o diálogo entre os dois escritores jamais se realizou. É justamente esse o eixo em torno do qual gira a peça *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. Um ator em decadência interpreta o papel de Fernando Pessoa nesse monólogo no qual afloram, pela ficção, alguns dos pensamentos e sentimentos mais íntimos do poeta português²⁷⁵. Essa peça consiste em uma espécie de desabafo no qual Fernando Pessoa, ficcionalizado, pretende dividir suas angústias com Pirandello, chamando-o ao telefone. No entanto, nem mesmo na ficção o diálogo se realiza.

Vorrei telefonare a Pirandello
nel Trentuno è venuto a Lisbona
per assistere alla prima del suo *Sogno... ma forse no*.
Di persona non ci siamo conosciuti,
ma mi piacerebbe pensare
che avvenne,
e certamente piacerebbe anche a lui (TABUCCHI, 2005, p. 37).²⁷⁶

A peça é ambientada em uma clínica psiquiátrica de Cascais em 1935, ano da morte de Fernando Pessoa. Na nota introdutória a *Il signor Pirandello è desiderato al*

²⁷⁴ “Não consta que Luigi Pirandello e Fernando Pessoa se tenham conhecido. Estes dois grandes autores do século XX, com uma poética semelhante sob muitos aspectos, não tiveram nunca ocasião de comunicar um com o outro. E no entanto teria havido oportunidade” (TABUCCHI, 1988, p. 7).

²⁷⁵ É preciso ter em mente que se trata de um personagem de Antonio Tabucchi, sendo seus sentimentos, portanto, obra da ficção do escritor italiano.

²⁷⁶ “Gostava de telefonar a Pirandello, / veio a Lisboa em trinta e um / para assistir à estreia / do seu *Sonho... ou talvez não*. / Pessoalmente não nos conhecemos, / mas eu gostava de / pensar que sim, / e decerto também ele gostaria” (TABUCCHI, 1988, p. 35).

telefono, Antonio Tabucchi²⁷⁷ esclarece que a escolha desse cenário para o desenrolar de seu drama se deve ao fato de o poeta português ter expressado em uma de suas cartas a Ophélia Queiroz²⁷⁸ sua intenção de se internar em uma clínica psiquiátrica para tratar sua insônia causada pela intervenção de seus heterônimos que o acordavam em plena noite para obrigá-lo a escrever incessantemente.

Nessa peça, o ator decadente que representa o papel de Fernando Pessoa se apresenta para um público composto, em sua maior parte, por manequins, além de alguns pacientes do hospital psiquiátrico, os quais se mantêm imóveis durante toda a representação. Trata-se, portanto, de uma peça dentro de outra peça a qual, ao modo de Pirandello²⁷⁹, deixa expostas as engrenagens do teatro, provocando no espectador a reflexão sobre o fazer teatral.

A exposição do artifício teatral está relacionada à tensão entre real e ficcional na peça. Isso ocorre, por exemplo, quando o ator diz que naquela noite deveria fingir seu amor por Ofélia, com quem Fernando Pessoa teria realmente tido um relacionamento, enquanto seria muito mais plausível viver esse sentimento na realidade: “Ma perché / mi hanno mandato qui stasera, / mia piccola Ofelia, / per fingere che ti amai / e per ballare col tuo ricordo? / Io dovrei essere con te / per le strade di una città esistente, / vivere in verità questo momento, / col tuo te che tu sei, di carne, viva” (TABUCCHI, 2005, p. 22)²⁸⁰. Mais adiante, o ator tece um comentário a respeito de sua consciência do artifício da peça teatral, seguido de uma reflexão sobre o ato de fingir:

Ma cosa mi lega a voi
se non la venale finzione di essere qui
a pagamento, a fingere
di avere emozioni per il vostro diletto?
Fingere, sempre fingere,
così è stata tutta la mia vita,
ed era quasi bello se ci credevo davvero. (...)
Geniale quest'idea
di farmi indossare questo costume,
come se un attore dovesse
fingere i suoi sentimenti, come se non potesse
provarli davvero dentro di sé,

²⁷⁷ Cf. TABUCCHI, 2005, p. 11.

²⁷⁸ Fernando Pessoa e Ophélia Queiroz trocaram uma série de cartas entre os anos de 1920 e 1930.

²⁷⁹ A esse respeito, conferir a trilogia pirandelliana do “teatro no teatro”, composta por *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*.

²⁸⁰ “Mas porque, / Ofeliazinha / porque haviam de mandar-me aqui esta noite, / para fingir que te amei / e dançar com a tua recordação? / Devia era andar contigo / pelas ruas de uma cidade real, / viver de verdade este momento / contigo tal como és, de carne, viva” (TABUCCHI, 1988, p. 17).

come tutti gli altri uomini (TABUCCHI, 2005, p. 23).²⁸¹

Em uma alusão à poesia “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, o ator evoca a capacidade de o poeta possuir sentimentos verdadeiros como todos os homens. No entanto, ao passo que, no texto de Pessoa, a dor que o poeta “deveras sente” deve ser transposta para o plano da ficção para se tornar matéria poética, sendo o fingimento o recurso maior de que dispõe o poeta para fazê-lo, no texto de Tabucchi, o poeta reivindica seu direito de experimentar seus sentimentos “davvero dentro di sé” (“deveras dentro de si”), se liberando da obrigatoriedade de constantemente ficcionalizá-los. Com isso, o poeta demonstra sua desilusão em relação ao ato de fingir, o qual praticou durante toda a sua vida, passando a questioná-lo. Nessa passagem, Tabucchi busca captar um momento de reflexão provocada pelo cansaço existencial de quem passou a vida acreditando que o fingimento deveria ser levado até às últimas consequências, o que resultou na anulação do homem em detrimento da profusão artística de um universo heteronímico.

Nesse ponto, é importante ressaltar que Antonio Tabucchi busca pacificar o poeta, como se este tivesse vivido uma vida fictícia que o levou ao esgotamento e à exaustão. No entanto, é preciso lembrar que o poeta/ator de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, é um personagem construído por Tabucchi. Sendo assim, não se deve pressupor que Fernando Pessoa enquanto sujeito real tenha compartilhado os mesmos sentimentos e experiências que o personagem da peça teatral criada pelo escritor italiano.

O ator se vê angustiado devido à impossibilidade de manifestar seus sentimentos no plano do real. Em suas próprias palavras, seu anseio consiste em se sentir “libero di piangere / un pianto che non è sul copione” (TABUCCHI, 2005, p. 28)²⁸², ou seja, expressar suas “emoções verdadeiras”, e não apenas aquelas devidas à ficção. Contudo, sendo um ator, tem “o destino marcado” (“il mio destino è segnato”), fixado em um papel a ser representado no palco do teatro. Do que é possível depreender de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, o drama do ator em viver um papel é também, na concepção de Tabucchi, o drama de Fernando Pessoa que, como sugerido pela peça do

²⁸¹ “Mas o que é que me liga a vós / senão a venal ficção de estar aqui, / pago, a fingir / que tenho emoções para vosso deleite? / Fingir, sempre fingir, / assim foi toda a minha vida, / e era quase belo quando eu próprio / acreditava / no que fingia. (...) / Genial esta ideia / de fazer-me vestir toda esta roupa, / como se um ator tivesse por força / de fingir os / sentimentos, como se não pudesse / experimentá-los deveras dentro de si, / como todos os outros homens” (TABUCCHI, 1988, p. 18-19).

²⁸² “livre de chorar / um choro que não vem no papel...” (TABUCCHI, 1988, p. 24).

escritor italiano, também passou a vida a “interpretar papéis”, fazendo do fingimento o mecanismo de criação de seu universo heteronímico:

Se almeno piangessi davvero,
se perfino singhiozzassi
abbracciato a me stesso, senza pudore,
libero di piangere
un pianto che non è sul copione.
Ma tutto è già stato scritto:
amore,
rimpianti
e lacrime,
sono solo un povero attore,
il mio destino è segnato (TABUCCHI, 2005, p. 28).²⁸³

Algumas das questões que Fernando Pessoa, ficcionalizado, insiste em reafirmar em seu diálogo irrealizado com Pirandello são a solidão que o atormenta – “nella solitudine della mia stanza” (TABUCCHI, 2005, p. 19)²⁸⁴ –, a perturbação causada pelas lembranças do passado – “ricordi, memorie vigliacche” (TABUCCHI, 2005, p. 20)²⁸⁵ –, e a nostalgia do que não foi²⁸⁶ – como em “oppure i rimasugli / di ciò che avrei voluto essere e non fui” (TABUCCHI, 2005, p. 20)²⁸⁷ ou, ainda, quando diz estar “congetturando la vita che non avremmo avuto” (TABUCCHI, 2005, p. 20)²⁸⁸. Nesses sentimentos experimentados pelo personagem Fernando Pessoa, está latente a angústia provocada pela irrealização de algo que poderia ter sido, mas não foi e não poderia ser. Resta, portanto, uma lacuna que permanece em aberto, uma ausência que não pode ser suprimida. De certa forma, o texto de Tabucchi é também ele construído em torno de uma ausência: Pirandello está presente na peça apenas enquanto desejo de Pessoa em estabelecer diálogo com ele, o que não se concretiza.

Esse drama relatado pelo ator, que representa o papel de Fernando Pessoa para os pacientes de um hospital psiquiátrico de Cascais, é um dos motivos que o levam a desejar entrar em contato com Pirandello, para lhe desabafar que tem a alma angustiada, “perché a lui interessano le anime in pena” (TABUCCHI, 2005, p. 18)²⁸⁹. Mais adiante,

²⁸³ “Se ao menos chorasse a sério, / se ao menos chorasse / abraçado a mim mesmo, sem / pudor, / livre de chorar / um choro que não vem no papel... / Mas já lá está tudo escrito: / amor, / remorsos / e lágrimas. / Não sou mais que um pobre ator, / tenho o destino marcado” (TABUCCHI, 1988, p. 24).

²⁸⁴ “na solidão do meu quarto” (TABUCCHI, 1988, p. 15).

²⁸⁵ “lembranças, velhacas memórias” (TABUCCHI, 1988, p. 15).

²⁸⁶ Esse sentimento é denominado por Antonio Tabucchi de “nostalgia do possível”, à qual me remeto no quarto capítulo desta tese.

²⁸⁷ “ou então vestígios / do que queria ter sido e não fui” (TABUCCHI, 1988, p. 15).

²⁸⁸ “imaginando a vida que não iríamos ter” (TABUCCHI, 1988, p. 16).

²⁸⁹ “a ele interessam-lhe os angustiados” (TABUCCHI, 1988, p. 14).

confessa que gostaria de partilhar com Pirandello seu sentimento de mal-estar e seu cansaço de viver, além de sua constante insônia provocada pela perturbação causada pelos seres que habitam em seu interior.

De acordo com o ator, o dramaturgo italiano poderia auxiliá-lo, pois “lui ci sa fare coi personaggi / che si trovano intrappolati, schiavi / di un ruolo e di una maschera” (TABUCCHI, 2005, p. 28)²⁹⁰. Nesse trecho, Fernando Pessoa, ficcionalizado, se refere à peça teatral *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello. Nesse texto, o dramaturgo italiano explicita a angústia de seis personagens que vivem fixadas à forma atribuída a cada uma delas por seus papéis e que, no entanto, experimentam a agonia de não poderem representar seu drama por terem sido abandonadas por seu autor.

Contudo, não são apenas as personagens que estão atreladas a uma máscara. De acordo com o ator que interpreta o papel de Fernando Pessoa, nós também representamos os diversos papéis que nos são atribuídos em nosso cotidiano. O ser humano é dotado de uma infinidade de máscaras, as quais são postas em cena continuamente, cada qual correspondendo a uma situação por nós vivenciada. E, assim, nas palavras do ator da peça de Tabucchi, vivemos “nella vera commedia che ogni giorno recitiamo, / recitate, / e che ci aspetta non appena / saremo usciti da questa stanza” (TABUCCHI, 2005, p. 31)²⁹¹. O ator que interpreta Fernando Pessoa assume sua multiplicidade ao mesmo tempo em que reconhece sua nulidade por detrás de tantas faces diversas. É por esse motivo que este se coloca como não sendo ninguém:

Nessuno, eppure troppi.
E anche questo è stato il mio modo
di vivere la mia vita:
vivere tante vite, le più vite possibili,
perché la più nobile aspirazione
è di non essere noi stessi,
o meglio,
è esserlo essendo altri,
vivere in modo plurale,
com'è plurale l'universo (TABUCCHI, 2005, p. 32).²⁹²

²⁹⁰ “sabe o que fazer das personagens / que se encontram sem saída, / escravas de um papel e de uma máscara” (TABUCCHI, 1988, p. 24).

²⁹¹ “na verdadeira comédia que dia a dia / recitamos, / recitais, / e que nos espera / ao sairmos desta sala” (TABUCCHI, 1988, p. 27).

²⁹² “Ninguém, e ainda assim tanta gente. / Foi também essa a minha forma / de viver a minha vida: / viver muitas vidas, todas as vidas possíveis, / porque a mais nobre aspiração / é a de não sermos nós próprios, / ou melhor, / sermo-lo sendo outros, / viver de forma plural, / como plural é o universo” (TABUCCHI, 1988, p. 28).

Na visão de Antonio Tabucchi, como pode ser apreendido dessa peça teatral, o poeta português leva sua experiência de outramento até as últimas consequências, vivendo a multiplicidade de “eus” que habitam seu interior por meio da criação de seus vários heterônimos ao mesmo tempo em que se anula enquanto sujeito. Como resultado, o poeta português, na concepção de Tabucchi, viveu muitas vidas no plano da ficção, sendo tantos outros quanto sua imaginação criadora poderia comportar e experimentando, assim, a pluralidade total, como afirmado pelo ator, no trecho transcrito anteriormente. A esse respeito, Leyla Perrone argumenta que

Pessoa é ninguém, porque toda “pessoa” é ninguém, na medida em que toda personalidade é construção imaginária. Pessoa foi particularmente ninguém porque, existencialmente e socialmente, ele se anulou, aparecendo o menos que pôde. Como sujeito, ele ficou aquém do *eu* e além do *outro*: tendo-se aventurado na experiência da alteridade absoluta, perdeu a possibilidade de encontrar-se como unidade. Multiplicou-se tanto que já não podia ser alguém, mas apenas as várias formas do Encoberto (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 6).

No entanto, é preciso relativizar o posicionamento tanto de Antonio Tabucchi quanto de Leyla Perrone a respeito de Fernando Pessoa. Certamente o poeta português criou várias personalidades no plano ficcional, cada qual com sua respectiva obra, o que não o impediu, porém, de viver no plano real. É certo que Fernando Pessoa realizava suas atividades cotidianas como qualquer pessoa comum. O que o diferencia dos demais é sua capacidade de criar todo um universo por meio da ficção, o que fazia em suas horas vagas, quando não estava na empresa de importação e exportação na qual trabalhava como tradutor. Como discutirei no terceiro capítulo desta tese, a multiplicação do “eu” em seus vários heterônimos faz parte do jogo entre real e ficcional empreendido pelo poeta português, o que não significa que Fernando Pessoa ele próprio se torne uma ficção durante esse processo.

Por outro lado, Leyla Perrone afirma que, em seu fazer poético, Pessoa é capaz de reverter esse ninguém em alguém, já que, segundo a autora, “por ter tido a lucidez de saber-se ‘ninguém’, Pessoa foi mais *real* do que o comum das pessoas, que não querem nem questionar as falsas identidades que lhes permitem parecer reais” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 6). Essa constatação de Leyla Perrone me parece interessante por permitir criar uma aproximação entre os universos literários de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. No caso deste último, conforme apontado anteriormente, questões semelhantes são problematizadas no romance *Uno, nessuno e centomila*, em que Vitangelo Moscarda se vê multiplicado em tantos “eus” quantas são as pessoas com

quem interage na sociedade. Essa constatação leva o personagem a perceber, nas palavras de Alfredo Bosi, “que somos para os outros tão-somente o que parecemos” (BOSI, 2010, p. 10). Para Moscarda, ele próprio era ninguém, já que nenhum desses “eus” parecia capaz de se mostrar alheio à opinião dos outros. No entanto, nem mesmo para Moscarda o esfacelamento é total. O próprio protagonista está ciente da existência de uma unidade latente à multiplicidade²⁹³. O que ocorre nos textos de Pirandello é, portanto, a rebelião de seus personagens contra as máscaras impostas pela sociedade, ou seja, pela “persona” fixada pelas convenções.

Segundo Leyla Perrone, no caso de Fernando Pessoa, “o poeta está pois condenado ao fingimento” (PERRONE-MOIÉS, 2001, p. 25), sendo que, Pessoa “experimenta a vertigem de assistir, impotente, ao desdobramento da máscara: ele finge que finge que finge... E a identidade é sempre diferida” (PERRONE-MOIÉS, 2001, p. 26). Nesse ponto, concordo com Leyla Perrone que Fernando Pessoa assiste ao desdobramento da máscara, mas não me parece que ele assume uma posição de impotência frente ao fenômeno. Pelo contrário, o poeta português parece estar não apenas consciente de sua condição, como também se coloca como agente perpetuador desse movimento.

Esse jogo de máscaras próprio a Fernando Pessoa é traduzido de forma contundente por Antonio Tabucchi ao início da peça *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, quando o ator que interpreta o papel de Fernando Pessoa se assume como um intérprete, o que, ainda, desconstrói a ilusão de realidade que o espetáculo teatral se propõe a criar: “Eccomi, sono Pessoa, o così / mi hanno detto di essere, / diciamo che sono un attore / e sono venuto per divertirvi, / oppure, se più vi piace, / sono Pessoa che finge di essere un attore / che stasera interpreta Fernando Pessoa” (TABUCCHI, 2005, p. 16)²⁹⁴.

Nessa fala, é possível perceber que a questão do fingimento está colocada, já que esta abre a possibilidade de o intérprete ser, na verdade, Fernando Pessoa que se finge de ator para interpretar o seu próprio papel. Essa hipótese se mostra plausível devido ao fato de que o poeta português se vale de inúmeras máscaras, representadas por seus heterônimos, para compor seu fazer poético, sendo o próprio ortônimo nada mais que uma delas.

²⁹³ Essa discussão será retomada no segundo capítulo desta tese.

²⁹⁴ “Aqui estou eu, Pessoa, ou tal / me disseram que fosse, / digamos que sou um actor / e que vim para vos divertir, / ou então, se preferirdes, / sou Pessoa que finge ser um actor / que esta noite faz de Fernando Pessoa” (TABUCCHI, 1988, p. 11-12).

Em sua peça teatral, Tabucchi busca conceder ao poeta uma oportunidade para, mesmo que por meio da ficção, discorrer sobre os seus sentimentos, se mostrando, nas palavras do ator, “come io sono davvero / come quest’uomo che non conoscete / e che si nasconde sotto questo costume” (TABUCCHI, 2005, p. 21)²⁹⁵. Em sua fala, o ator atenta para o fato de que o poeta possui “emoções verdadeiras” como aquelas experimentadas pelas pessoas comuns: “Sono un poeta, / sono un attore, / ma la mattina mi sveglio, mi vesto, / mi infilo le scarpe, / esco per la strada e sono come tutti, / e nella strada passano passanti, / e io li guardo, e sorrido perché passano, / e anch’io passo e nessuno mi nota” (TABUCCHI, 2005, p. 19)²⁹⁶. No entanto, as pessoas costumam esquecer que existe um homem por trás da máscara. Para o público, o ator se apresenta com o intuito de entretê-lo, exibindo sua alma como diversão: “Sono un attore, sono un poeta, / per questo costoro mi cercano, poi, / quando si stancano, / girano il mio interruttore / e vanno a dormire tranquilli” (TABUCCHI, 2005, p. 18)²⁹⁷.

Um aspecto interessante desse trecho da peça é o fato de estar nele explicitado que o poeta/ator é também uma pessoa como qualquer outra, o que corrobora a ideia de que a multiplicação vertiginosa e a completa anulação da identidade do sujeito devem ser pensadas em relação à poética de Fernando Pessoa, e não no que se refere ao sujeito empírico que foi também o poeta.

Além disso, nessa passagem da peça de Tabucchi, está colocada, ainda, a concepção de que o teatro, o que se estende às demais formas de arte, tem o papel de provocar a reflexão nas pessoas e promover seu pensamento crítico. Como afirmado pelo personagem de *Requiem* “O meu Convidado”, e ressaltado anteriormente, o papel da literatura é aquele de “desassossegar”. Essa ideia está presente, ainda, conforme o trecho citado, na crítica feita pelo ator aos espectadores de suas peças, ao afirmar que, após o “entretenimento”, estes “vanno a dormire tranquilli” (“vão dormir sossegados”), se mostrando alheios ao drama vivenciado pelo ator que representa Fernando Pessoa.

Efetuando um movimento contrário a esse alheamento das pessoas comuns, logo no início da peça, o ator despe o seu casaco no qual portava uma enorme chave, como a que aciona os brinquedos de corda, demonstrando inquietude frente à sua situação. Com isso, o ator também revela a seu público que o homem por detrás da máscara é provido

²⁹⁵ “segundo aquilo que deveras sou, / segundo este homem que não conheceis / e se esconde sob esta máscara” (TABUCCHI, 1988, p. 17).

²⁹⁶ “Sou um poeta, / sou um actor, / mas de manhã acordo, visto-me, / enfio os sapatos, / saio para a rua e sou como toda a gente, / e na rua passam os passantes, / olho para eles e sorrio porque passam, / e passo eu também e ninguém dá por mim” (TABUCCHI, 1988, p. 15).

²⁹⁷ “Eu sou um actor, sou um poeta, / por isso me procuram, e depois, / quando se cansam, / desligam-me o interruptor / e vão dormir sossegados” (TABUCCHI, 1988, p. 14).

de sentimentos como qualquer outro. É justamente nesse contexto que o ator deseja dividir suas angústias com Pirandello, pois julga que o dramaturgo italiano seria capaz de compreender o seu drama, uma vez que são acometidos por preocupações tão semelhantes.

A existência de vários pontos em comum entre os universos literários de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello fez com que Antonio Tabucchi, leitor e crítico da obra de ambos os escritores, produzisse essa peça teatral. Tabucchi procura refletir sobre como teria sido produtivo, sob o ponto de vista literário, um encontro entre Pessoa e Pirandello, já que, em sua concepção, os pontos de interseção entre as obras dos dois escritores são tão amplos e vários que um diálogo entre eles teria trazido uma grande contribuição à literatura.

Em *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, Tabucchi aborda de maneira sutil e em tons poéticos várias das questões que norteiam o fazer literário de ambos os escritores por ele homenageados em seu texto. Dando voz a Fernando Pessoa, por meio da ficção, Tabucchi reflete não apenas a respeito da multiplicação e esfacelamento do sujeito que se esconde por detrás de tantas máscaras que chega a correr o risco de se anular por completo, como também enfoca o drama do homem moderno que, com suas angústias, acaba sufocado pela solidão e pelas lembranças do passado, o qual é retomado pela memória de forma nostálgica. Não por coincidência, essas também são algumas das principais questões que instigam Antonio Tabucchi em sua criação literária. É por esse motivo que adiante abordo de forma mais detalhada alguns desses pontos centrais que marcam as obras dos três escritores enfocados neste estudo, sempre tendo em vista o diálogo literário estabelecido entre eles.

CAPÍTULO II

MULTIPLICIDADE E ALTERIDADE EM QUESTÃO: O EU, A MÁSCARA E SEUS DESDOBRAMENTOS

2.1 A teoria da “confederação das almas” e a pluralidade do “eu”

As obras tanto de Antonio Tabucchi quanto de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello são fortemente marcadas pela questão da multiplicidade, a qual pode se manifestar de diversas formas. A reflexão sobre a pluralidade da alma, como ressaltado no primeiro capítulo desta tese, está representada em Antonio Tabucchi pela teoria da “confederação das almas”, a qual é apresentada em *Sostiene Pereira*. No romance de Antonio Tabucchi, Pereira é um velho jornalista em decadência, cuja carreira foi reduzida ao cargo de diretor da página cultural do *Lisboa*, um jornal vespertino sem grande reconhecimento em Portugal.

Essa posição do jornalista contrasta com seu passado, quando havia sido responsável pela crônica policial de um grande jornal da capital. Pereira restringia sua rotina ao seu itinerário diário que compreendia o percurso entre a sua casa, a redação e o Café Orquídea, onde comia diariamente omeletes com ervas aromáticas acompanhadas de limonadas açucaradas. Essa dieta inapropriada conjugada ao sedentarismo e à falta de motivação para a busca de mudanças prejudicava cada vez mais a saúde frágil do jornalista.

Pereira se mostrava de tal forma resignado com sua situação que não era capaz de apreender os acontecimentos que se passavam à sua volta. De fato, a narrativa é ambientada no ano de 1938, quando Portugal vivia um dos momentos mais críticos de sua história recente, o período da ditadura salazarista, que assolou o país por quase meio século. Nesse contexto, o mundo vivia a iminência da guerra e testemunhava a expansão de regimes totalitários de extrema direita.

No entanto, apesar do momento político conturbado em que vivia, Pereira não tinha nenhuma pretensão de utilizar sua posição privilegiada de jornalista para denunciar a violência e a repressão experimentadas naqueles tempos. Estando de tal forma alheio à conjuntura política daquele momento, considerava o garçom do Café

Orquídea sua melhor fonte de informações sobre os eventos que estavam ocorrendo no mundo.

Quando arrivò il cameriere gli chiese: che notizie ci sono, Manuel? Se non lo sa lei, dottor Pereira, che sta nel giornalismo, rispose il cameriere. Sono stato alle terme, rispose Pereira, e non ho letto i giornali, a parte che dai giornali non si sa mai niente, la cosa migliore è prendere le notizie a voce, per questo chiedo a lei, Manuel. Cose turche, dottor Pereira, rispose il cameriere, cose turche. E se ne andò (TABUCCHI, 2007c, p. 79).²⁹⁸

O *Lisboa* era um jornal apolítico e independente, com tendências católicas, e sem grandes pretensões, como o próprio Pereira. Seguindo essa orientação, o protagonista restringia a página cultural do jornal à publicação de traduções de contos e trechos de romances franceses do século XIX, os quais ele próprio se encarregava de traduzir, e à seção “Efemérides”, na qual fazia um elogio a algum grande escritor já morto que considerasse merecedor de uma homenagem.

A mudança de posicionamento político e ideológico de Pereira tem início apenas quando conhece o jovem Monteiro Rossi e sua namorada Marta, os quais tinham ideais libertários e revolucionários. Quando contrata Monteiro Rossi para escrever obituários antecipados de escritores famosos em seu tempo, Pereira logo percebe que os textos do jovem filósofo eram impubescíveis em Portugal naqueles tempos de censura e repressão. No entanto, sem saber explicar o motivo, continuava a pagar pelos artigos com seus próprios recursos. Com essa atitude, Pereira ajuda a financiar, ainda que de forma inconsciente, a luta de um grupo de jovens que se opunha ao regime estabelecido.²⁹⁹

Uma possível explicação para as contradições vivenciadas pelo jornalista tanto em seus pensamentos quanto em suas atitudes é apresentada a este pelo doutor Cardoso, cardiologista na Clínica Talassoterápica de Parede, que lhe explica a teoria da “confederação das almas”, desenvolvida pelos médicos-filósofos Théodule Ribot e

²⁹⁸ “Quando o garçom chegou, ele lhe perguntou: quais as novas, Manuel? Doutor Pereira, se o senhor, que está no jornalismo, não sabe... respondeu Manuel. Estive nas termas, afirmou Pereira, e não li os jornais, sem falar que pelos jornais nunca se fica sabendo de nada, o melhor é conseguir as notícias de viva voz, por isso estou lhe perguntando, Manuel. Coisas inacreditáveis, doutor Pereira, respondeu o garçom, coisas inacreditáveis. E se foi” (TABUCCHI, 1995, p. 49).

²⁹⁹ Em relação ao personagem Pereira, é importante salientar como Antonio Tabucchi se mostra preocupado com questões políticas e sociais que perpassaram o século XX, como é o caso da ditadura de Salazar, cuja repressão e censura, além de atos de violência, são denunciados pelo escritor italiano em seu romance. Além disso, em *Sostiene Pereira* está colocada a questão da responsabilidade civil, problemática recorrente nos textos de Antonio Tabucchi. Ao longo do romance, Pereira toma consciência, gradativamente, de sua parcela de responsabilidade diante dos fatos que ocorriam na sociedade em seu tempo, fazendo com que o personagem escolha agir e opor resistência ao regime ditatorial ao invés de permanecer na posição de apatia e alienação na qual se encontrava.

Pierre Janet no final do século XIX. Segundo essa teoria, a unidade do sujeito é uma ilusão, sendo este habitado por uma pluralidade de “eus”. A personalidade seria uma confederação de várias almas, a qual é controlada por um “eu” hegemônico que assumirá o controle até que outro “eu” mais poderoso ocupe seu lugar.

Crede di essere “uno” che fa parte a sé, staccato dalla incommensurabile pluralità dei propri io, rappresenta un’illusione, peraltro ingenua, di un’unica anima di tradizione cristiana, il dottor Ribot e il dottor Janet vedono la personalità come una confederazione di varie anime, perché noi abbiamo varie anime dentro di noi, nevero?, una confederazione che si pone sotto il controllo di un io egemone. (...) nel caso che sorga un altro io, più forte e più potente, codesto io spodesta l’io egemone e ne prende il posto, passando a dirigere la coorte delle anime (TABUCCHI, 2007c, p. 123).³⁰⁰

Um dos aspectos dessa teoria que mais atraem Pereira é sua oposição à crença cristã na existência de uma alma única e individual, já que o jornalista vivia um constante conflito interior por se questionar a respeito da ressurreição da carne pregada pelo cristianismo. Pereira é atormentado por esses pensamentos, por se considerar católico. Tal contradição aponta para o caráter crítico do jornalista, o qual se encontrava em estado latente, vindo à tona a partir do momento em que uma nova personalidade começa a se delinear em seu interior. Como consequência, Pereira passa a questionar sua própria postura frente à conjuntura política vivenciada pelo seu país, o que o leva a refletir a respeito da conduta de Marta e Monteiro Rossi:

Il fatto è che mi è venuto un dubbio: e se quei due ragazzi avessero ragione? (...) se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso avere studiato lettere a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, non avrebbe senso che io diriga la pagina culturale di questo giornale del pomeriggio dove non posso esprimere la mia opinione e dove devo pubblicare racconti dell’Ottocento francese, non avrebbe senso più niente, e è di questo che sento il bisogno di pentirmi, come se io fossi un’altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare qualcosa (TABUCCHI, 2007c, p. 122).³⁰¹

³⁰⁰ “Acreditar ser ‘um’ de per si, separado da incomensurável pluralidade dos próprios eus, representa uma ilusão, aliás, ingênua, de uma única alma de tradição cristã, o doutor Ribot e o doutor Janet veem a personalidade como uma confederação de várias almas, porque nós temos várias almas dentro de nós, não é mesmo?, uma confederação que se coloca sob o controle de um eu hegemônico. (...) no caso de surgir um outro eu, mais forte e mais poderoso, este eu destitui o eu hegemônico e toma o seu lugar, passando a dirigir a coorte das almas” (TABUCCHI, 1995, p. 75).

³⁰¹ “O fato é que me veio uma dúvida: e se aqueles dois jovens tivessem razão? (...) se eles tivessem razão, minha vida não teria sentido, não teria sentido ter estudado Letras em Coimbra e ter sempre acreditado que a literatura fosse a coisa mais importante do mundo, não teria sentido eu dirigir a página cultural deste jornal vespertino onde não posso expressar minha opinião e onde tenho que publicar contos do século XIX francês, nada mais teria sentido, e é disso que sinto necessidade de me arrepender, como se

Segundo a teoria da “confederação das almas”, o conflito interno vivido por Pereira, o qual leva o protagonista a repensar sua postura política, aponta para o fato de que seu “eu hegemônico” está sofrendo pressão de um novo “eu” que em breve assumirá o lugar do primeiro. À medida que a repressão e a censura se impõem à Pereira de forma cada vez mais autoritária, seu novo “eu hegemônico” se fortalece para que assim possa reivindicar sua posição de maneira definitiva.

Os resultados desse processo de mudança, pelo qual passa o protagonista, podem ser percebidos em seu discurso, o qual assume um tom reflexivo: “Sarà, disse Pereira, ma anche qui le cose non vanno bene, la polizia la fa da padrona, ammazza la gente, ci sono perquisizioni, censure, questo è uno stato autoritario, la gente non conta niente, l’opinione pubblica non conta niente” (TABUCCHI, 2007c, p. 64)³⁰². Além disso, apresenta momentos de revolta e lucidez em que se posiciona criticamente, como acontece quando seu amigo Silva, professor universitário, se mostra simpatizante do regime totalitário sob o qual vivia Portugal: “Allora che devo essere libero, disse Pereira, e informare la gente in maniera corretta” (TABUCCHI, 2007c, p. 64-65)³⁰³.

No entanto, o evento que irá fazer com que Pereira assuma uma postura definitiva diante do momento político pelo qual passava Portugal é a tortura seguida de morte de Monteiro Rossi, a qual ocorre em sua casa, onde o rapaz se encontrava abrigado. Em uma ação de extrema arbitrariedade, a polícia política invade a casa de Pereira alegando a necessidade de interrogarem Monteiro Rossi, que acaba sendo espancado até a morte sem que Pereira pudesse interceder por ele.

Decidido a tomar uma atitude, Pereira escreve um artigo em que descreve o ocorrido em sua casa naquela noite. Pela primeira vez desde que passou a escrever para o *Lisboa*, Pereira assina seu texto como fazia quando escrevia para a crônica policial. No dia seguinte, com a cumplicidade do Dr. Cardoso, consegue convencer o tipógrafo-chefe do *Lisboa* de que o artigo tinha permissão da censura para ser publicado. É nesse momento que o novo “eu hegemônico” de Pereira destitui seu antigo “eu” e toma o controle sobre a confederação de suas almas.

Conforme destacado anteriormente, é possível traçar um paralelo entre essa concepção e a teoria do filósofo António Mora, heterônimo de Fernando Pessoa que se

eu fosse outra pessoa, e não o Pereira que sempre foi jornalista, como se eu tivesse de renegar alguma coisa” (TABUCCHI, 1995, p. 74-75).

³⁰² “Sei não, disse Pereira, mas aqui também as coisas não vão bem, a polícia é quem manda, mata as pessoas, há batidas policiais, censuras, este é um Estado autoritário, as pessoas não contam nada, a opinião pública não conta nada” (TABUCCHI, 1995, p. 40).

³⁰³ “E daí que eu tenho de ser livre, disse Pereira, e informar as pessoas de modo correto” (TABUCCHI, 1995, p. 41).

ocupou do problema da multiplicidade da alma. A esse respeito, Antonio Tabucchi destaca, em uma entrevista concedida a Tiziana Colusso e publicada sob o título *La confédération d'âmes*, que “Pessoa ne posait pas seulement une question radicale sur l'identité, mais aussi sur l'âme, sur le statut de l'âme plurielle” (TABUCCHI apud COLUSSO, 2012, p. 6)³⁰⁴.

Durante essa entrevista, Antonio Tabucchi³⁰⁵ afirma que a teoria sobre a “confederação das almas”, desenvolvida pelos médicos-filósofos Théodule Ribot e Pierre Janet no final do século XIX, exerceu uma grande influência sobre a literatura até o surgimento dos escritos de Freud. Tabucchi ressalta que Pessoa deve ter tido acesso a essa teoria, a qual parece ter contribuído para o desenvolvimento de seu fazer literário. No entanto, essas ideias, na concepção de Tabucchi, não tiveram tanto impacto no âmbito psicológico ou psicanalítico da obra de Fernando Pessoa, mas sobretudo no que se refere à esfera religiosa de sua poesia. É nesse sentido que Tabucchi destaca como “Pessoa, au fond, lutte contre l'idée de l'âme catholique, chrétienne, l'âme unique et indivisible. Il souhaite le retour d'une âme plurielle comme dans la religion classique, païenne” (TABUCCHI apud COLUSSO, 2012, p. 6-7)³⁰⁶.

Ainda sobre a noção da pluralidade da alma, nessa mesma entrevista, Antonio Tabucchi³⁰⁷ traça um paralelo entre o fazer literário de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, ressaltando a similaridade entre ambos os escritores no que diz respeito à questão da multiplicidade, ainda que, segundo Tabucchi, o poeta português tenha levado sua reflexão a um nível mais extremo, chegando a conclusões mais radicais do que aquelas apresentadas por Pirandello em seu romance *Uno, nessuno e centomila*, o qual pode ser tido como um dos melhores exemplos da abordagem pirandelliana do tema da multiplicidade.

Em seu ensaio *L'umorismo*, Luigi Pirandello³⁰⁸ aponta para o fato de que somos habitados não apenas por nós “quali ora siamo”, mas também por outros nós, “quali fummo in altro tempo” (PIRANDELLO, 2010a, p. 143)³⁰⁹. A prova disso é que pensamentos e sentimentos julgados por nós como apagados e esquecidos ao longo do tempo podem voltar à tona e nos influenciar mais uma vez no momento presente,

³⁰⁴ “Pessoa não coloca apenas uma questão radical sobre a identidade, mas também sobre a alma, sobre o estatuto da alma plural.” (Tradução nossa).

³⁰⁵ Cf. TABUCCHI apud COLUSSO, 2012, p. 6.

³⁰⁶ “Pessoa, basicamente, luta contra a ideia da alma católica, cristã, a alma única e indivisível. Ele deseja o retorno de uma alma plural como na religião clássica, pagã.” (Tradução nossa).

³⁰⁷ Cf. TABUCCHI apud COLUSSO, 2012.

³⁰⁸ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 143.

³⁰⁹ “tal como somos agora”; “tal como fomos em outros tempos” (PIRANDELLO, 2009c, p. 168).

revelando em nós um outro ser. Seguindo esse raciocínio, Pirandello³¹⁰ reflete sobre como podemos perceber que certas tendências que julgávamos anuladas em nosso interior podem ser a causa direta de certas ações por nós efetuadas, ao passo que novas crenças, que pensamos atuar diretamente sobre nossas decisões, não passam de formas ilusórias que, na realidade, não operam com eficácia sobre nós. Essa reflexão faz com que o dramaturgo italiano conclua sobre o caráter múltiplo da alma humana:

E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità? (PIRANDELLO, 2010a, p. 144).³¹¹

A partir desse trecho de *L'umorismo*, parece que Pirandello corrobora a tese de Ribot e Janet³¹² a respeito da pluralidade da alma, segundo a qual a personalidade é constituída por uma multiplicidade de “eus” que são submetidos a um “eu” hegemônico que assume o controle da “confederação das almas” por um certo período, até que o embate permanente entre os vários “eus” de que o sujeito é constituído resulte na deposição do “eu” hegemônico para que outro “eu” assuma o seu lugar. Estando o indivíduo sujeito a um oscilar constante entre sentimentos opostos e um incessante flutuar entre pensamentos divergentes, Pirandello conclui que “questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità” (PIRANDELLO, 2010a, p. 145)³¹³.

A discussão sobre a multiplicidade da alma está presente, ainda, nos textos ficcionais de Pirandello, como é possível perceber pela seguinte afirmação feita pelo personagem Diego Cinci durante um diálogo com seu amigo Doro Palegári na peça teatral *Ciascuno a suo modo*:

³¹⁰ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 144.

³¹¹ “E justamente as várias tendências que assinalam a personalidade fazem pensar a sério que a alma individual não seja *una*. Como afirmar ser ela *una*, de fato, se paixão e razão, instinto e vontade, tendências e idealidades, constituem de certo modo outros tantos sistemas distintos e móveis, que fazem sim com que o indivíduo, vivendo ora um ora outro desses sistemas, ora algum compromisso entre duas ou mais orientações psíquicas, apareça como se nele verdadeiramente houvesse mais almas diversas e até opostas, mais e opostas personalidades?” (PIRANDELLO, 2009c, p. 168).

³¹² Cf. TABUCCHI apud COLUSSO, 2012.

³¹³ “essa luta de recordações, de esperanças, de pressentimentos, de percepções, de idealidades, pode afigurar-se como uma luta de almas entre si, que disputam o domínio definitivo e pleno da personalidade” (PIRANDELLO, 2009c, p. 169).

Tende ognuno ad ammogliarsi per tutta la vita con un'anima sola, la più comoda, quella che ci porta in dote la facoltà più adatta a conseguir lo stato a cui aspiriamo; ma poi, fuori dell'onesto tetto coniugale della nostra coscienza, abbiamo tresche, tresche e trascorsi senza fine con tutte le altre nostre anime reiette che stanno giù nei sotterranei del nostro essere, e da cui nascono atti, pensieri, che non vogliamo riconoscere, o che, forzati, adottiamo o legittimiamo, con accomodamenti e riserve e cautele. Questo, tu ora lo respingi, povero pensiero trovatello! Ma guardalo bene negli occhi: è tuo!" (PIRANDELLO, 2007b, p. 49).³¹⁴

De acordo com o personagem Diego Cinci, por detrás da máscara que apresentamos ao “outro”, habitam em nós inúmeros “eus” ocultos que nos impossibilitam de sermos sempre coerentes em nossas ideias e em nossos atos. Essa profusão de “eus” que carregamos em nosso interior nos torna, portanto, imprevisíveis e surpreendentes, já que múltiplos.

Na entrevista a Tiziana Colusso, *La confédération d'âmes*, Antonio Tabucchi³¹⁵ atenta para a importância dessa concepção de alma plural não apenas para o fazer literário de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, como também para a sua própria reflexão sobre literatura. Em certo ponto da entrevista, Tabucchi enfatiza a relevância dessa ideia para a sua poética: “cette notion d'âme plurielle est très importante dans mon travail d'écrivain” (TABUCCHI apud COLUSSO, 2012, p. 5)³¹⁶. Essa declaração de Antonio Tabucchi revela, mais uma vez, a importância assumida pelas ideias de Pessoa e Pirandello para a constituição de seu universo literário, o que ele próprio evidencia ao longo da entrevista concedida a Tiziana Colusso ao aproximar as poéticas pirandelliana e pessoana e, ao mesmo tempo, apontar para o diálogo destas com seu fazer literário no que concerne, nesse caso, à problemática da multiplicidade.

³¹⁴ “Tendemos todos nós a nos casar para toda a vida com uma única alma, a mais cômoda, aquela que nos traz por dote a faculdade mais apta de atingir o estado a que aspiramos; mas depois, fora do honesto teto conjugal da nossa consciência, temos ligações, ligações e deslizes sem fim com todas as nossas outras almas rejeitadas, que estão lá embaixo, nos subterrâneos de nosso ser, e das quais nascem atos, pensamentos, que não queremos reconhecer, ou que, forçados, adotamos ou legitimamos com acomodamentos, reservas e cautelas. Isso você repele agora, pobre pensamento enfeitado! Mas olhe-o bem nos olhos: ele é seu!” (PIRANDELLO, 2009a, p. 338).

³¹⁵ Cf. TABUCCHI apud COLUSSO, 2012, p. 5.

³¹⁶ “Essa noção de alma plural é muito importante para o meu trabalho de escritor.” (Tradução nossa).

2.2 A mutabilidade do sujeito no decorrer do tempo: outra faceta da multiplicidade do “eu”

Relacionada à discussão sobre a multiplicidade do “eu” está, ainda, a reflexão sobre a mutabilidade do sujeito no decorrer do tempo. De acordo com Pirandello³¹⁷, as inevitáveis mudanças causadas pela passagem do tempo fazem com que sejamos vários ao longo da vida. Isso significa que não somos no presente os mesmos que fomos anos atrás. Pensando de maneira mais radical, a reflexão nos leva a concluir que estamos em contínuo processo de mutação, sendo que a cada segundo somos outra pessoa, ou seja, no segundo seguinte a um dado instante já não somos mais os mesmos que fomos no segundo anterior. Sendo assim, Pirandello se vale do pensamento de Pascal para concluir seu raciocínio sobre essa questão: “Non c’è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo” (PIRANDELLO, 2010a, p. 144)³¹⁸. Discussão semelhante é apresentada na peça teatral *Sei personaggi in cerca d’autore* a partir de uma consideração do personagem Pai, se reportando ao diretor:

Soltanto per sapere, signore, se veramente lei com’è adesso, si vede... come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno a lei, come allora le parevano, ed erano, erano realmente per lei! Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le “sembrano” più come per lei “erano” un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente “questo” come lei ora si sente, tutta la sua realtà d’oggi così com’è, è destinata a parerle illusione domani? (PIRANDELLO, 2015, p. 124).³¹⁹

A questão da mutabilidade do sujeito no decorrer do tempo pode ser, ainda, representada na literatura pela metáfora da fotografia, a qual conduz igualmente à reflexão sobre a multiplicidade. A esse respeito, em seu livro de ensaios *Pessoana*

³¹⁷ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 144.

³¹⁸ “Não há homem, observou Pascal, que difira mais de um outro do que de si mesmo na sucessão do tempo” (PIRANDELLO, 2009c, p. 168).

³¹⁹ “Somente para saber se realmente o senhor, tal como é agora, se vê... como vê, por exemplo, na distância do tempo, aquele que o senhor era antigamente, com todas as ilusões que o senhor alimentava então; com todas as coisas, dentro do senhor e ao seu redor, como lhe pareciam então – e eram, realmente eram para o senhor! – Pois bem – pensando novamente naquelas ilusões, que agora o senhor já não alimenta mais; em todas aquelas coisas que agora já não lhe “parecem” mais como “eram” em outro tempo; não sente que lhe falta, já não digo estas tábuas do palco, mas o chão, o chão sob os seus pés, argumentando que, da mesma forma, “este” como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, tal como é, está destinada a parecer-lhe ilusão amanhã?” (PIRANDELLO, 2009d, p. 229).

Mínima, Antonio Tabucchi³²⁰ indaga se em uma sucessão de fotografias de alguém, estariam representadas diferentes pessoas, tendo em vista a ideia de que nos transformamos a cada segundo, não sendo jamais os mesmos ao longo do tempo, ou se a sequência de fotos não representaria nada além de uma única pessoa segmentada em vários tempos: “Mas quantas vidas há numa vida? Tentemos observar a vida de uma pessoa através dos seus retratos de épocas diferentes: não teremos um arrepio de consternação? É a mesma pessoa segmentada em vários tempos ou o tempo segmentado em várias pessoas?” (TABUCCHI, 1984, p. 32).

A mutabilidade do ser humano ao longo do tempo não se dá apenas no aspecto físico. De acordo com as várias etapas da vida, o sujeito possui uma visão de mundo, diferindo em seus conceitos, ideias e pensamentos. Sendo a mudança uma constante em sua trajetória, o sujeito tal qual se apresenta hoje não pode ser o mesmo que foi ontem e certamente não será idêntico ao de amanhã. É nesse sentido que, um sujeito cruzando em uma rua com o seu “eu” de há vinte anos não pode se reconhecer neste, tamanha a mudança operada em seu interior. É justamente essa a experiência vivenciada pelo heterônimo pessoano Álvaro de Campos em seu poema “Realidade”:

Há vinte anos!...
 O que eu era então! Ora, era outro...
 Há vinte anos, e as casas não sabem de nada... (...)
 Tento reconstruir na minha imaginação
 Quem eu era e como era quando por aqui passava
 Há vinte anos...
 Não me lembro, não me posso lembrar.
 O outro que aqui passava então,
 Se existisse hoje, talvez se lembrasse...
 Há tanta personagem de romance que conheço melhor por dentro
 Do que esse eu-mesmo que há vinte anos passava aqui! (PESSOA, 2007b, p. 421).

Talvez seja mais fácil conhecer por dentro uma personagem de romance do que a si mesmo na sucessão do tempo, como afirma Álvaro de Campos, devido ao fato de a personagem ter sua realidade fixada em uma forma, coerente e imutável, como diria o Pai de *Sei personaggi in cerca d'autore*. É esse o motivo que leva a personagem a indagar ao diretor sobre quem ele é:

Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua segnata di caratteri suoi, per cui è

³²⁰ TABUCCHI, 1984, p. 32.

sempre “qualcuno”. Mentre un uomo – non dico lei, adesso, un uomo così in genere, può non esser “nessuno” (PIRANDELLO, 2015, p. 123).³²¹

De acordo com a fala do personagem Pai, é possível afirmar que, a constante mutabilidade do sujeito faz deste um ser múltiplo, o qual assume inúmeras máscaras ao longo da vida, sendo que a retirada da última delas pode revelar o simples vazio. É por esse motivo que o sujeito pode ser encarado como sendo “ninguém”, o que resulta da impossibilidade de este sustentar uma identidade única e imutável ao longo do tempo. Na visão do personagem Pai, sendo tão vário e instável, o sujeito acaba por se tornar nulo.

Em “Lisbon Revisited (1926)”, ao rever a cidade da sua infância, o sujeito poético na voz de Álvaro de Campos se indaga se ele próprio seria o mesmo que ali viveu anos atrás ou se, na verdade, a cidade teria sido visitada, no decorrer do tempo, pelos inúmeros “eus” sucessivos de que o poeta é constituído. A consciência de sua pluralidade faz com que o sujeito se reconheça enquanto “outro”, sendo que a constatação dessa alteridade se dá de forma tão incisiva, que chega ao ponto de o sujeito não mais se reconhecer. O poeta assume, portanto, sua pluralidade, não mais podendo se ver idêntico na sucessão do tempo. Resta o dilaceramento desse “eu”, o qual percebe não lhe ser possível ter uma visão totalizante de si, levando o sujeito a se reconhecer como fragmento:

Outra vez te revejo,
 Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
 Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
 Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
 E aqui tornei a voltar, e a voltar,
 E aqui de novo tornei a voltar?
 Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
 Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
 Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim? (...)
 Outra vez te revejo,
 Mas, ai, a mim não me revejo!
 Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
 E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim –
 Um bocado de ti e de mim!... (PESSOA, 2007b, p. 270-271).

³²¹ “Uma personagem, senhor, sempre pode perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem verdadeiramente uma vida própria, marcada por suas características, pelas quais é sempre ‘alguém’. Enquanto um homem – não estou falando do senhor, agora – um homem assim, genericamente, pode ser ‘ninguém’” (PIRANDELLO, 2009d, p. 229).

Também em Antonio Tabucchi, a consciência do sujeito enquanto ser fragmentado está presente, o que se expressa, comumente, na busca pela própria identidade por meio da perseguição do “outro”, o qual pode representar, para o sujeito, uma imagem especular de si ou uma parcela de um passado remoto. Nesse ponto, se faz necessário, portanto, situar a relação entre identidade e alteridade nesta discussão.

2.3 Identidade e alteridade

A questão da identidade, e sua conseqüente relação com a alteridade, estão presentes de forma recorrente na obra tanto de Antonio Tabucchi quanto de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. O constante jogo de identidades e o desdobramento de si nos diversos “outros” que compõem sua poesia coloca a problemática do “eu” no centro da discussão sobre a poética de Fernando Pessoa. A reflexão sobre essa condição de sujeito múltiplo em que se coloca o poeta português é de grande importância para o fazer literário de Antonio Tabucchi, estando a referência a Pessoa presente de forma incisiva ao longo de grande parte de seus textos.

A proliferação das máscaras e a concepção de sujeito plural são, portanto, aspectos relevantes para a compreensão dos universos literários de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, os quais perpassam a obra de Antonio Tabucchi. Este último, em diálogo constante com os dois primeiros, empreende uma releitura desses elementos, como será demonstrado nesta seção.

2.3.1 Antonio Tabucchi: a procura do “outro” enquanto busca do “eu”

A fragmentação do sujeito é um tema central na obra de Antonio Tabucchi. A perda da ideia de unicidade e totalidade do ser é enfocada pelo escritor italiano em vários de seus textos, os quais levam à reflexão sobre a questão da identidade no mundo contemporâneo. De acordo com Stuart Hall³²², o sujeito, na atualidade, está passando por um processo de “crise de identidade” devido à, cada vez maior, tomada de consciência de sua condição como um ser fragmentado.

Como ressaltado por Hall³²³, rápidas e profundas mudanças ocorridas na sociedade fazem com que esse sujeito se veja dividido entre várias identidades possíveis

³²² Cf. HALL, 2011, p. 7.

³²³ Cf. HALL, 2011, p. 12.

com as quais poderia se identificar em um dado momento. Essa concepção contradiz a crença do senso comum, segundo a qual, possuímos uma identidade única, fixa e estável. De acordo com essa ideia, é possível perceber que, em diferentes contextos, nos posicionamos de maneiras igualmente diversas, de acordo com os papéis sociais que estamos desempenhando.

Segundo Hall³²⁴, esse fenômeno pode ser compreendido de forma mais ampla a partir do conceito de deslocamento do sujeito, o qual é descentrado tanto de seu lugar no mundo social quanto de si mesmo, perdendo o sentido estável de si. Portanto, as múltiplas identidades do sujeito são, a todo o momento, deslocadas, o que faz da identidade “uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2011, p. 13).

Em *O mal-estar da pós-modernidade*, Zygmunt Bauman³²⁵ salienta que, do mundo moderno ao pós-moderno, a questão da identidade passa do problema de como construir a própria identidade, de forma coerente e universalmente reconhecível, para a dificuldade pós-moderna de estabelecer laços duradouros com uma identidade qualquer.

De acordo com Bauman, na pós-modernidade, devido à “virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício”, o sujeito prefere “não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra, se for preciso” (BAUMAN, 2015, p. 155). Segundo Bauman, o mundo pós-moderno é marcado pelo excesso de fluidez, imprecisão e indefinição, o que leva o sujeito à maior das ansiedades: “a que se relaciona com a instabilidade da identidade da própria pessoa e a ausência de pontos de referência duradouros, fidedignos e sólidos que contribuiriam para tornar a identidade mais estável e segura” (BAUMAN, 2015, p. 155).

Na concepção de Bauman, o mundo moderno, com suas “leis duras, severas e ostensivamente inabaláveis, que deixa ao indivíduo exclusivamente o dever de se ajustar e se conformar” (BAUMAN, 2015, p. 156) é substituído pelo pós-moderno, em que o sujeito se vê aturdido “pela escassez de sentido, porosidade dos limites, incongruência das sequências, volubilidade da lógica e fragilidade das autoridades” (BAUMAN, 2015, p. 156-157).

³²⁴ Cf. HALL, 2011, p. 9.

³²⁵ Cf. BAUMAN, 2015, p. 155.

Além disso, Bauman ressalta que, no mundo moderno, a arte do romance se mostra um meio de escape para “os mal-estares típicos de um gênero de sociedade que oferecia aos indivíduos um pouco de segurança à custa de um pouco de sua liberdade” (BAUMAN, 2015, p. 156). Por outro lado, segundo Bauman³²⁶, o mal-estar pós-moderno surge da forma de liberdade crescente experimentada nesse contexto, advinda “do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança” (BAUMAN, 2015, p. 156), o que acarreta nas aflições e sofrimentos experimentados na pós-modernidade, resultantes da perda de sentido e fragilidade das instituições.

Devido a esses fatores, Bauman conclui que, na pós-modernidade, a literatura procura “simplificar a desnorteante complexidade, selecionar um grupo finito de atos e personagens na infinda multiplicidade, reduzir o infinito caos da realidade a proporções intelectualmente manejáveis” (BAUMAN, 2015, p. 156), posicionamento o qual se parece mais adequado para lidar com os descontentamentos pós-modernos.

Nos escritos de Antonio Tabucchi, a crise do sujeito, experimentada na pós-modernidade, está, muitas vezes, relacionada à temática da procura pelo “outro” enquanto busca da própria identidade, a qual os personagens tabucchianos tentam delinear em meio a uma realidade fugidia e inconstante. Dessa forma, a conexão entre identidade e alteridade se dá de maneira intrínseca, como sugere Pia Lausten: “l’incontro con l’altro o l’assenza dell’altro vengono rappresentati come elementi costitutivi per l’identità” (LAUSTEN, 2005, p.11)³²⁷.

Isso ocorre porque a única possibilidade que temos de construir nossa identidade é a partir do olhar do “outro”. Além disso, a ideia de um “eu” unificado não passa de uma ilusão, já que essa imagem que temos de um todo coerente e indivisível não é inerente ao sujeito, mas algo que é formado a partir de sua relação com os outros. Por esse motivo, é possível dizer que a identidade não consiste de uma instância plena que habita o indivíduo, sendo, ao contrário, caracterizada pela falta de completude. O sujeito busca, portanto, construir sua autoimagem a partir das formas pelas quais considera ser “visto” pelos outros.

É nesse sentido que o processo de formulação pelo sujeito da própria identidade tem como elemento crucial a questão da alteridade. Além de cindida e fragmentada em sua essência, a identidade é, ainda, constituída pela marca indispensável do “outro”.

³²⁶ Cf. BAUMAN, 2015, p. 156.

³²⁷ “o encontro com o outro ou a ausência do outro são representados como elementos constitutivos para a identidade.” (Tradução nossa).

Como nos lembra Silvana de Oliveira, “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).

Em *O si-mesmo como outro*, Paul Ricoeur³²⁸ trata da dialética entre ipseidade e alteridade. Para isso, inicia seu argumento estabelecendo uma distinção entre *identidade-idem* e *identidade-ipse*. Esses dois significados de identidade estão inscritos de maneira implícita no termo “mesmo” presente na expressão “si-mesmo” que aparece no título da obra de Ricoeur. Sendo assim, opondo dois termos do latim que podem indicar o “idêntico”, a saber, *idem* e *ipse*, o filósofo francês reconhece por um lado a identidade como “mesmidade” (associada ao termo latino *idem*) e, por outro, considera a identidade como “ipseidade” (derivada do latim *ipse*).

Em relação à *identidade-idem*, Ricoeur³²⁹ salienta que o conceito de mesmidade está atrelado à noção de identidade numérica e de identidade qualitativa. Na identidade numérica, está expressa a ideia de que, “de duas ocorrências de uma coisa designada por um nome invariável na linguagem ordinária, dizemos que não foram duas coisas diferentes, mas ‘uma única e mesma’ coisa” (RICOEUR, 2014, p. 115). A essa noção de identidade está relacionada a ideia de unicidade, em oposição à noção de multiplicidade, correspondendo à operação de “reidentificação do mesmo”, segundo a qual “conhecer é reconhecer” (RICOEUR, 2014, p. 115). Já a identidade qualitativa se refere à semelhança extrema, correspondendo à “operação de substituição sem perda semântica” (RICOEUR, 2014, p. 115). A *identidade-idem* está, portanto, vinculada à ideia de permanência no tempo. No entanto, devido à fragilidade do critério de semelhança, o qual não se sustenta se tomarmos um intervalo de tempo extenso, Ricoeur recorre à noção de “continuidade ininterrupta”, a qual é aplicada àqueles casos em que “o crescimento e o envelhecimento atuam como fatores de dessemelhança e, por implicação, de diversidade numérica” (RICOEUR, 2014, p.116). Segundo o filósofo francês,

a demonstração dessa continuidade funciona como critério anexo ou substitutivo da semelhança; a demonstração baseia-se na seriação ordenada de pequenas mudanças que, tomadas uma a uma, ameaçam a semelhança, mas não a destroem; é o que fazemos com fotografias que nos retratam em idades

³²⁸ Cf. RICOEUR, 2014, p. 114-126.

³²⁹ Cf. RICOEUR, 2014, p. 115.

sucessivas da vida; como se vê, o tempo é aqui fator de dessemelhança, divergência, diferença (RICOEUR, 2014, p. 116).

Para tecer seu argumento em relação à conceitualização da *identidade-ipse*, Ricoeur³³⁰ se detém sobre as noções de “caráter” e “palavra cumprida”. O filósofo francês define o “caráter” como “o conjunto das marcas distintivas que possibilitam reidentificar um indivíduo humano como sendo o mesmo. (...) Ele acumula a identidade numérica e qualitativa, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo” (RICOEUR, 2014, p. 118-119). É por esse motivo que, ao designar o “caráter” como “o conjunto das disposições duráveis *pelas quais* se reconhece uma pessoa” (RICOEUR, 2014, p. 121), Ricoeur assume-o como o ponto em que a problemática do *idem* e aquela do *ipse* se sobrepõem.

No entanto, segundo o filósofo francês³³¹, ipseidade e mesmidade se desvencilham quando nos deparamos com a noção de “palavra cumprida”, a qual expressa o sentido de “manutenção de si”. A esse respeito, Ricoeur argumenta que, o cumprimento da promessa “parece realmente constituir um desafio ao tempo, uma negação de mudança: ainda que meu desejo mude, ainda que eu mude de opinião ou inclinação, ‘manterei’” (RICOEUR, 2014, p. 125). A justificação ética, segundo a qual devo preservar a confiança depositada em mim pelo outro, de acordo com Ricoeur, “desenrola suas próprias implicações temporais, a saber, uma modalidade de permanência no tempo capaz de ser polarmente oposta à do caráter. Aí, precisamente, ipseidade e mesmidade param de coincidir” (RICOEUR, 2014, p. 125).

Jeanne-Marie Gagnebin³³², no texto “Entre eu e eu-mesmo”, aborda essa discussão estabelecida por Paul Ricoeur, enfatizando a criação, pelo filósofo francês, de um conceito de sujeito “simultaneamente dessubstancializado e radicalmente responsável: o *ipse* é aquele que pode reconhecer e assumir suas ações como também prometer” (GAGNEBIN, 2009, p. 136). Como atesta Gagnebin, ao pensar o sujeito como *ipse*, torna-se possível o deslocamento da questão *o quê?* para a questão *quem?*, sendo que “a ipseidade é própria da identidade de um sujeito que assume sua ação (...), mas que não precisa, para fazê-lo, recorrer a uma substância imutável através do tempo” (GAGNEBIN, 2009, p. 135-136).

Em sua discussão a respeito da *identidade-ipse*, Gagnebin tece um comentário que poderia ser aplicado à escrita de Antonio Tabucchi, ao afirmar que “as obras

³³⁰ Cf. RICOEUR, 2014, p. 118-125.

³³¹ Cf. RICOEUR, 2014, p.125.

³³² Cf. GAGNEBIN, 2009, p. 135-136.

literárias contemporâneas, com sua implosão da identidade estável tanto do narrador quanto das personagens, oferecem um prisma privilegiado da questão da *ipseidade*, justamente porque recusam a pretensa segurança de uma identidade substancial” (GAGNEBIN, 2009, p. 136).

Ao distinguir *identidade-idem* de *identidade-ipse*, Ricoeur³³³ estabelece a discussão sobre a alteridade, conforme assumida no título de seu trabalho *O si-mesmo como outro*. A esse respeito, Ricoeur explicita como a dialética entre ipseidade e alteridade resulta na correlação do si-mesmo com o outro de forma tão intrínseca que ambos não podem ser dissociados. Por outro lado, ressalta que ao se considerar a *identidade-ipse*, mantendo a discussão na esfera da mesmidade, *identidade-idem* e alteridade estabelecem entre si uma relação de oposição.

A *identidade-ipse* põe em jogo uma dialética complementar à dialética entre ipseidade e mesmidade, a saber, a dialética entre o *si* e o *outro que não o si*. Enquanto se permanecer nos círculos da identidade-mesmidade, a alteridade do outro que não o *si* não apresentará nada de original: “outro”, como foi possível observar de passagem, figura na lista dos antônimos de “mesmo”, ao lado de “contrário”, “distinto”, “diverso” etc. Não ocorrerá o mesmo se usarmos o par alteridade e ipseidade. Uma alteridade que não é – ou não é apenas – comparação é sugerida por nosso título, alteridade que possa ser constitutiva da própria ipseidade. *O si-mesmo como outro* sugere logo de saída que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa para dentro da outra, como se diria em linguagem hegeliana. Ao “como” gostaríamos de atribuir o significado forte, não só de comparação – si-mesmo semelhante a outro –, mas sim de implicação: si-mesmo na qualidade de... outro (RICOEUR, 2014, p. XIV-XV).

É o sentido de alteridade obtido pela dialética com a ipseidade, tendo como resultado a impossibilidade de dissociação entre o si-mesmo e o outro, que me parece ser de interesse para a discussão, na obra de Antonio Tabucchi, de aspectos referentes à relação entre o “eu” e o “outro” os quais, nos textos do escritor italiano, se dissolvem de tal forma uma na outra que passam a se associar de maneira intrínseca.

Em Antonio Tabucchi, é possível perceber que essa questão é abordada como a busca de si a partir da procura pelo “outro”. É justamente esse o eixo em torno do qual se estrutura a narrativa de *Notturmo Indiano*³³⁴. Nesse romance, o protagonista Roux

³³³ Cf. RICOEUR, 2014, p. XIV-XV.

³³⁴ Esse romance foi trabalhado por mim em *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, o qual se originou de minha dissertação de mestrado. Ao retomar esse romance, pretendo apenas, a título de exemplo, enfatizar como a questão da alteridade se coloca de forma incisiva na obra do escritor italiano. Ressalto que minha intenção em revisitar *Notturmo Indiano* reside apenas no fato de que, em minha concepção, esse texto não poderia ser ignorado ao tratar de questões referentes à identidade e à alteridade na obra do escritor italiano.

parte para a Índia em busca de seu amigo Xavier, o qual julgava desaparecido naquele país. Na tentativa de alcançar o seu propósito, o protagonista segue pistas vagas e incongruentes, se embrenhando, cada vez mais, pelos mistérios da cultura indiana. No entanto, a busca pelo amigo perdido se revela como a procura de Roux por seu próprio “eu”.

No decorrer da narrativa, os dois personagens se mesclam, passando a se confundirem um com o outro. Uma evidência desse fenômeno é a semelhança física existente entre eles, o que é comprovado por Roux que, ao descrever o amigo perdido, parece descrever a si mesmo: “è un uomo alto quanto me, magro, con i capelli lisci, ha circa la mia età (...)” (TABUCCHI, 2006e, p. 25)³³⁵. Além disso, em um dado momento, Roux intui que Xavier estava usando uma nova identidade, passando a se chamar Mr. Nightingale. Dessa forma, os nomes de ambos os personagens passam a coincidir, já que Roux, apelido atribuído ao protagonista pelo próprio Xavier muitos anos antes do presente da narrativa, nada mais é que uma abreviação de “Rouxinol”, sendo que Xavier utiliza a mesma palavra para criar seu novo nome, Mr. Nightingale, o qual corresponde justamente à tradução de “rouxinol” para o inglês.

Nessa passagem, é possível perceber a ocorrência de um fato surpreendente, na medida em que Roux deduz a nova identidade de Xavier partindo de seu próprio nome: “Pensai a un nome, Roux, e subito a quelle parole di Xavier: sono diventato un uccello notturno; e allora tutto mi parve così evidente e perfino stupido, e poi pensai: perché non ci ho pensato prima?” (TABUCCHI, 2006e, p. 90)³³⁶. O fato de Roux partir de si mesmo para finalmente encontrar uma pista congruente que o levaria ao outro é uma das mais fortes evidências de que Roux e Xavier constituem o par único/duplo. Ambos os personagens consistem, portanto, em dois lados de uma mesma moeda, ou uma multiplicidade de lados, o que é evidenciado pelos jogos de espelhos que perpassam o romance de Antonio Tabucchi.

*Il filo dell'orizzonte*³³⁷ é outro romance de Antonio Tabucchi do qual é possível suscitar a discussão de questões semelhantes. A narrativa se desenvolve em torno do

³³⁵ “é um homem alto como eu, magro, de cabelos lisos, tem perto da minha idade (...)” (TABUCCHI, 1991, p. 22).

³³⁶ “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).

³³⁷ No primeiro capítulo desta tese, apresento o romance *Il filo dell'orizzonte* para demonstrar como o riso do protagonista, ao final da narrativa, pode ser entendido em termos do humorismo pirandelliano. Por outro lado, neste capítulo, retomo esse romance para evidenciar a relação entre identidade e alteridade, bem como o tema da procura do “outro” enquanto busca do “eu” em Antonio Tabucchi.

esforço empreendido pelo protagonista Spino em revelar a identidade de um jovem morto em uma ação policial. Entretanto, ao investigar o passado de Carlo Nobody, o protagonista está à procura de si mesmo. Para isso, Spino segue pistas vagas e imprecisas, as quais parecem conduzi-lo a lugar algum. Sendo assim, da mesma forma como, em *Notturmo Indiano*, Xavier parece estar sempre um passo a frente de Roux, tornando impossível ao protagonista alcançá-lo, também em *Il filo dell'orizzonte*, Spino se depara com a impossibilidade de encontrar as respostas que procura. É nesse sentido que, à maneira de Xavier, a linha do horizonte está sempre “um passo a frente” sendo, portanto, inalcançável.

No que diz respeito à investigação sobre a identidade do jovem morto, é possível perceber que o nome falso com que a vítima é identificada pela polícia, Carlo Nobody, provém do inglês “nobody”, ou seja, “ninguém”. Trata-se de um homem sem identidade ou passado, cuja morte parece não interessar a mais ninguém além de Spino, tendo a sua existência resumida à insignificância de sua morte: “Spino ha capito che quel morto a cui pensava non importava a nessuno, era una piccola morte nel grande ventre del mondo, un insignificante cadavere senza nome e senza storia, un detrito dell'architettura delle cose, un residuo” (TABUCCHI, 2008b, p. 35)³³⁸.

Em seu percurso ilógico, Spino parte da investigação de uma morte para a reflexão sobre o sentido profundo da existência. Com isso, acaba por, ainda que de forma tangencial, evocar seus próprios fantasmas ao revolver o passado do outro. Nisso consiste sua tarefa autoimposta: tentar encontrar um sentido para a vida e a morte de Carlo Nobody, não permitindo que sua história seja apagada e, assim, buscar uma razão para seu próprio estar no mundo. O propósito do protagonista se torna evidente durante uma conversa com o pianista Harpo³³⁹, o qual, supostamente, poderia lhe fornecer uma pista sobre o caso:

“(...) le persone che lo hanno conosciuto tacciono, niente, nemmeno una telefonata anonima, come se non fosse mai esistito, gli stanno cancellando il passato”.

“(...) Ma chi è lui per te?”, ha chiesto piano, “è uno sconosciuto, non conta niente nella tua vita”. (...)

³³⁸ “Spino percebeu que o morto em que estava a pensar não interessava a ninguém, era só uma morte no grande ventre do mundo, um cadáver insignificante sem nome e sem história, um detrito da arquitetura das coisas, um resíduo” (TABUCCHI, 1994d, p. 30).

³³⁹ Nessa passagem, é possível perceber a busca de Antonio Tabucchi por referências à cultura pop americana representada pelo personagem Harpo, o qual pode ser associado ao músico e comediante americano Harpo Marx, membro do grupo “Marx Brothers”, que fizeram sucesso nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. No entanto, enquanto o personagem de Tabucchi é um pianista, Marx Harpo tocava harpa durante suas apresentações.

“E tu?” gli ha detto Spino, “tu chi sei per te? Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo dovresti cercarti in giro, ricostruirti, frugare in vecchi cassetti, recuperare testimonianze di altri, impronte disseminate qua e là e perdute? È tutto buio, bisogna andare a tentoni” (TABUCCHI, 2008b, p. 79-80).³⁴⁰

A conexão entre Spino e Carlo Nobody é evidenciada em um comentário fortuito de Sara, noiva do protagonista: “Restano un attimo assorti davanti alla fotografia dello sconosciuto, poi lei si lascia sfuggire una frase che gli provoca una specie di smarrimento. ‘Con la barba e venti anni di meno potresti essere tu’, dice” (TABUCCHI, 2008b, p. 31-32)³⁴¹. O morto representa, portanto, uma parcela do passado e de si mesmo que Spino busca apreender. No entanto, como é recorrente nas obras de Antonio Tabucchi, várias questões permanecem em aberto ao final da narrativa.

O fato de ver a si mesmo em Carlo Nobody leva o protagonista de *Il filo dell’orizzonte* a se embrenhar por caminhos tortuosos e incongruentes na tentativa de compreender a razão de uma existência: “Ha pensato alla forza che hanno le cose di tornare e a quanto di noi stessi vediamo negli altri” (TABUCCHI, 2008b, p. 98)³⁴². Essa reflexão de Spino remete à discussão a respeito da relação intrínseca que se estabelece entre o que Paul Ricoeur³⁴³ denomina *identidade-ipse* e alteridade. Partindo desse raciocínio do filósofo francês, pode-se compreender como Spino se mescla a Carlo Nobody de maneira indissociável, sendo capaz de ver a si mesmo no outro, já que segundo Ricoeur³⁴⁴, a dialética entre ipseidade e alteridade faz com que a correlação do si-mesmo com o outro se dê de forma tão intrínseca que ambos não podem ser dissociados. A alteridade faz parte da constituição da própria ipseidade, sendo que uma não pode existir sem a outra. Tais reflexões nos convidam a focar a problemática tabucchiana sobre as relações entre identidade e alteridade no diálogo com a poética de Fernando Pessoa.

³⁴⁰ “(...) as pessoas que o conheceram calam-se, nada, nem sequer um telefonema anónimo, como se nunca tivesse existido, estão a apagar-lhe o passado”. “(...) Mas quem é ele para ti?”, perguntou baixinho, “é um desconhecido, não representa nada na tua vida”. (...) “E tu?”, disse-lhe Spino, “quem és tu para ti? Sabes que se um dia quisesses sabê-lo tinhas que andar por aí à tua procura, reconstruir-te, rebuscar em gavetas velhas, recuperar testemunhos de outras pessoas, marcas espalhadas sabe-se lá por onde e já perdidas? Está tudo às escuras, tem de se ir às apalpadelas” (TABUCCHI, 1994d, p. 65).

³⁴¹ “Ficam um instante absortos diante da fotografia do desconhecido, depois ela deixa escapar uma frase que lhe provoca uma espécie de calafrio. ‘Com barba e vinte anos a menos podias ser tu’, diz.” (TABUCCHI, 1994d, p. 27).

³⁴² “Pensou na força com que as coisas voltam e em quanto de nós próprios vemos nos outros” (TABUCCHI, 1994d, p. 81-82).

³⁴³ Cf. RICOEUR, 2014, p. XIV-XV.

³⁴⁴ Cf. RICOEUR, 2014, p. XIV-XV.

2.3.2 Antonio Tabucchi e Fernando Pessoa em diálogo: o “eu” e o “outro”

Como demonstrado até o momento, a questão do “eu” e do “outro” é uma constante nos textos de Antonio Tabucchi. Isso não é diferente em relação à sua autobiografia, intitulada *Autobiografie Altrui*, o que pode ser traduzido por *Autobiografias de outrem*. Para o escritor italiano³⁴⁵, o “eu” é sempre habitado por um “outro”, o que confere dupla identidade à obra literária, já que reflexão de um “eu”, o escritor, que é ao mesmo tempo um “outro”, o sujeito do momento da escrita. É nesse sentido que Tabucchi atribui sua autobiografia a outrem ao afirmar que seus próprios livros são, na verdade, livros de múltiplos “outros” que habitam o escritor, pois “quando si scrive l’Io è un altro” (TABUCCHI, 2003b, p. 12)³⁴⁶.

O que ocorre em *Autobiografie Altrui* é o “eu” se fazendo “outro” durante o processo de escrita. A questão sobre a autoria foi objeto de inúmeros debates ao longo do tempo. Essa questão é retomada por Tabucchi ao ser problematizada no título de sua autobiografia. A esse respeito, como atesta Eurídice Figueiredo, em *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, a distância existente entre o escritor enquanto sujeito empírico e o autor de uma determinada obra foi salientada por Proust: “o livro é o produto de um outro *eu*, diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, que poderemos chegar a ele” (PROUST apud FIGUEIREDO, 2013, p. 15).

Em *Autobiografie Altrui*, o autor remete ao processo de criação de cinco de suas obras, a saber, *Donna di Porto Pim* (1983), *Il filo dell’orizzonte* (1986), *Requiem* (1991), *Sostiene Pereira* (1994) e *Si sta facendo sempre più tardi*³⁴⁷ (2001). Com isso, Antonio Tabucchi parece empreender uma busca pela narrativa ao tentar evocar os diversos “eus” que o habitaram no momento da escrita de cada uma dessas obras. *Autobiografie Altrui* traz como tema central o processo de escrita e sua rememoração, a qual, cabe salientar, se encontra atrelada a elementos ficcionais. Ao ler a autobiografia de Tabucchi, o leitor deve, portanto, a todo o momento, confiar e desconfiar da fala do escritor italiano.

³⁴⁵ Cf. TABUCCHI, 2003b.

³⁴⁶ “Quando se escreve, o Eu é um outro.” (Tradução nossa).

³⁴⁷ O título foi traduzido para o português como *Está ficando tarde demais*.

Em relação ao texto autobiográfico, em “Entre eu e eu mesmo”, Jeanne-Marie Gagnebin³⁴⁸ salienta a importância da alteridade, a qual estabelece uma relação de oposição e complementaridade com a *identidade-ipse*, nos termos de Paul Ricoeur, conforme destacado anteriormente. De acordo com a autora, essa importância se deve ao fato de que “um ‘eu’ somente pode empreender a narração do seu passado, essa história de si mesmo, se puder contar, implicitamente ou explicitamente, com um ‘tu’ que recebe sua narração” (GAGNEBIN, 2009, p. 137).

Gagnebin³⁴⁹ ressalta, ainda, três fatores fundamentais na constituição do discurso autobiográfico. Primeiramente, a história contada pelo “eu”, não se restringe à esfera do privado, pois o sujeito da escrita realmente necessita transmitir sua experiência ao “outro”, e não apenas comunicar sobre sua intimidade. Em segundo lugar, o “eu” que escreve não restringe sua escrita a si mesmo, indo além de sua vida particular. Por fim, “o autor que escreve sobre ‘si mesmo’ escreveria muito mais sobre a transformação essencial pela qual passou do que sobre um ‘si’ supostamente permanente; (...) é porque ele se tornou *outro* que toma a palavra” (GAGNEBIN, 2009, p. 138). O *ipse* deseja, portanto, narrar suas experiências, que vão além de sua individualidade, compartilhando-as com os outros: “o eu conta sua vida para não deixar cair no esquecimento a história dos outros” (GAGNEBIN, 2009, p. 139).

Em *Autobiografie Altrui*, o escritor italiano afirma³⁵⁰ que frequentemente os leitores se identificam com determinada obra a ponto de pensarem ser aquela sua própria história. A esse respeito, Antonio Tabucchi³⁵¹ comenta que, certa vez, foi acusado por um leitor de ter se apropriado de sua figura para a criação do personagem Spino, protagonista de *Il filo dell’orizzonte*. Porém, o escritor nega os argumentos do leitor, afirmando que Spino seria ele próprio, já que ele teria colocado o seu “eu” de então dentro da pele daquele personagem: “Spino in realtà sarei io, perché dentro la sua pelle ci avrei infilato il me stesso di allora (...)” (TABUCCHI, 2003b, p. 11)³⁵².

Na tentativa de conferir um sentido à suposta desconfiança do leitor, Antonio Tabucchi recorre às palavras de Gadda, “la letteratura sarà sempre uno specchio dove riconoscerti, se ti cerchi, o soprattutto se non hai altre uscite” (GADDA apud

³⁴⁸ Cf. GAGNEBIN, 2009, p. 137.

³⁴⁹ Cf. GAGNEBIN, 2009, p. 137-138.

³⁵⁰ Quando se trata de sua autobiografia, muitas vezes, real e ficcional estão entrelaçados na fala de Antonio Tabucchi.

³⁵¹ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 11-12.

³⁵² “Spino, na verdade, seria eu, porque dentro da sua pele eu teria colocado o mim mesmo de então.” (Tradução nossa).

TABUCCHI, 2003b, p. 11)³⁵³. Assim, será possível ao leitor se apropriar da obra e extrair desta uma interpretação que venha ao encontro da sua própria subjetividade.

A esse respeito, Antonio Tabucchi³⁵⁴ argumenta, por outro lado, que, se o leitor realmente se reconhece na figura de Spino, o fato de ter seu “eu” transposto para a esfera do ficcional, como ele mesmo afirma ter acontecido, proporciona a este viver experiências por meio desse personagem que jamais teria no plano do real: “Io l’ho fatto viaggiare in terza classe, anche se per poche pagine, ma grazie a me ha fatto un’esperienza che forse in vita sua non avrebbe mai fatto” (TABUCCHI, 2003b, p. 12)³⁵⁵. Sendo assim, por ter experimentado, na figura de Spino, uma vida que, ao mesmo tempo em que é sua, é também alheia, o leitor viveu uma “autobiografia de outrem”: “Insomma, un’autobiografia altrui, se così posso dire, fatta da un mio lettore” (TABUCCHI, 2003b, p. 12)³⁵⁶. Se o leitor se reconhece no protagonista de *Il filo dell’orizzonte*, as experiências de Spino são também compartilhadas por ele, o que permite ao leitor conceber a autobiografia desse “outro”, o personagem de Tabucchi, que é ele mesmo, o leitor.³⁵⁷

Em sua autobiografia, Tabucchi³⁵⁸ salienta que para falar de si é preciso falar do “outro”. A relação entre identidade e alteridade é, portanto, uma constante na obra do escritor italiano. Isso se confirma em outra passagem de *Autobiografie Altrui*³⁵⁹, em que Antonio Tabucchi diz ter recebido uma correspondência de um outro leitor que afirma ter reconhecido sua própria história contada em uma das cartas que compõem o romance epistolar *Si sta facendo sempre più tardi*, texto de autoria do escritor italiano. Nesse trecho, o suposto leitor enfatiza que, apesar de ele próprio ter dedicado sua vida à literatura, e sobretudo à autobiografia, não foi capaz de narrar os fatos de sua história da maneira tão incisiva como foi possível a Tabucchi: “Lei ha scritto la mia storia. Lei ha raccontato in sintesi quell’autobiografia che io non sono mai riuscito a scrivere” (TABUCCHI, 2003b, p. 89)³⁶⁰. A partir dessa afirmativa do leitor, é possível perceber

³⁵³ “A literatura será sempre um espelho onde você pode se reconhecer, se procura a você mesmo, ou sobretudo se não há outra saída.” (Tradução nossa).

³⁵⁴ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 12.

³⁵⁵ “Eu o fiz viajar na terceira classe, ainda que por poucas páginas, mas graças a mim, teve uma experiência que talvez nunca tivesse tido em sua vida.” (Tradução nossa).

³⁵⁶ “Em suma, uma autobiografia de outrem, se assim posso dizer, feita por um dos meus leitores.” (Tradução nossa).

³⁵⁷ A discussão sobre essa carta será retomada no terceiro capítulo desta tese.

³⁵⁸ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 91.

³⁵⁹ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 89.

³⁶⁰ “Você escreveu a minha história. Você contou, em síntese, aquela autobiografia que eu nunca consegui escrever.” (Tradução nossa).

que Antonio Tabucchi escreveu uma “autobiografia de outrem” ao compor uma das cartas que integram *Si sta facendo sempre più tardi*.

Mais adiante, o leitor explica que os fatos narrados por Antonio Tabucchi em seu romance epistolar, na realidade, não correspondem exatamente aos eventos ocorridos em sua vida. No entanto, se identifica a tal ponto com aquela história que é capaz de se reconhecer nela: “Lei lo ha raccontato in poche pagine, con una storia che non è esattamente la mia, anche se nei tratti essenziali lo è, ed è per me riconoscibile. Quella lettera avrei dovuto scriverla io, invece l’ha scritta Lei. Mi piacerebbe capire come ciò possa essere avvenuto” (TABUCCHI, 2003b, p. 90)³⁶¹.

Esse processo de reconhecimento de si mesmo em uma narrativa alheia à sua história, mas que, ao mesmo tempo, corresponde a esta, aliado à tentativa de encontrar uma explicação para o fato de Tabucchi ter sido capaz de narrar fatos pertencentes à vida de outrem, permite ao suposto leitor estabelecer uma conexão entre si mesmo e o escritor italiano:

Lei, narrando me a sua insaputa, ha certamente narrato se stesso, perché ogni forma di scrittura romanzesca – in particolare quella che passa attraverso l’Io della forma epistolare – è sempre un’immagine del Sé. Lei, senza conoscermi, si è travestito da me per parlare di sé. Io, parlando sempre di me quale me, non ci sono mai riuscito” (TABUCCHI, 2003b, p. 90-91).³⁶²

Na concepção do suposto leitor, Antonio Tabucchi teria se apropriado de seu “eu” para escrever aquele trecho do romance epistolar. Segundo o leitor, se todo texto ficcional pode ser entendido como a imagem daquele que o concebe, então, Tabucchi teria narrado a si mesmo naquela carta que compõe *Si sta facendo sempre più tardi*. No entanto, ao narrar a si mesmo, estava, na realidade, contando a história de outrem, ou seja, do leitor. Este, por sua vez, não foi capaz de narrar a si mesmo justamente por lhe ter faltado o traço do “outro” em sua escrita, por não ter tido a capacidade de deixar de ser ele mesmo para ir ao encontro do “outro”, ou se ver refletido em seu olhar (no olhar alheio). Para o leitor, esse movimento foi possível a Tabucchi, o que lhe permitiu falar

³⁶¹ “Você contou aquilo em poucas páginas, com uma história que não é exatamente a minha, ainda que o seja nos traços essenciais, e é por mim reconhecível. Aquela carta deveria ter sido escrita por mim, mas foi escrita por você. Gostaria de entender como isso pode ter acontecido.” (Tradução nossa).

³⁶² “Você, narrando a mim sem saber, certamente narrou a si mesmo, porque toda forma de escritura romanesca – em particular aquela que passa através do Eu da forma epistolar – é sempre uma imagem de Si. Você, sem conhecer-me, travestiu-se de mim para falar de si. Eu, falando sempre de mim como mim mesmo, nunca consegui.” (Tradução nossa).

de si através do “outro”. Essa reflexão nos permite concluir que é justamente nisso que consistem suas “autobiografias de outrem”.

Ainda em relação ao romance epistolar *Si sta facendo sempre più tardi*, Tabucchi³⁶³ assume ter sido todos os personagens que assinam as cartas de que é composto o romance, sem realmente sê-lo. Por outro lado, também foi todas as mulheres a quem aquelas cartas foram endereçadas, já que pode sentir a dor causada pelas palavras transportadas por aquelas cartas como se ele mesmo fosse seu destinatário. Sendo assim, assume não apenas uma diversidade de “eus”, cujas vozes perdidas se reúnem nesse romance, mas também sua contrapartida, representada por “la testimonianza delle figure femminili che stanno dall’altra parte dello specchio” (TABUCCHI, 2003b, p. 95)³⁶⁴.

Em *Autobiografie Altrui*, Antonio Tabucchi afirma, ainda, que o ato da escrita implica ao escritor sair do tempo, o que acarreta em uma solidão absoluta, a qual “sottrae gli altri a noi, noi agli altri, noi stessi a noi stessi” (TABUCCHI, 2003b, p. 91)³⁶⁵. Sendo assim, Tabucchi³⁶⁶, se referindo a *Autobiografie Altrui*, adverte ao leitor que não o procure em seu livro, já que teria escrito “autobiografias de outrem”. Se o espaço literário pode ser considerado uma “folha em branco”, como justamente afirma o escritor italiano³⁶⁷, então o processo de escritura está aberto a infinitas possibilidades: “Si entra nello spazio letterario, e tutto è bianco, tutto è possibile. Se vuole, ho scritto delle autobiografie altrui. (...) Ebbene, come in quasi tutti i miei libri, ho scritto delle autobiografie altrui” (TABUCCHI, 2003b, p. 102)³⁶⁸.

Também o poeta português Fernando Pessoa escreveu “autobiografias de outrem” ao compor as biografias de seus heterônimos. Essa impressionante obra da literatura é um forte exemplo das infinitas possibilidades criativas proporcionadas pelo universo da escrita. A concepção de Antonio Tabucchi a respeito da relação entre o “eu” e o “outro”, a identidade e a alteridade se deve, em parte, justamente ao seu fascínio pela obra do poeta português. A multiplicidade de Fernando Pessoa, traduzida em sua poética pelo fenômeno heteronímico, é um dos principais fatores que motivam Tabucchi a se embrenhar pelo universo pessoano. Na entrevista concedida a Tiziana Colusso,

³⁶³ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 99.

³⁶⁴ “O testemunho das figuras femininas que estão do outro lado do espelho.” (Tradução nossa).

³⁶⁵ “Subtrai os outros de nós, nós dos outros, nós mesmos de nós mesmos.” (Tradução nossa).

³⁶⁶ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 102.

³⁶⁷ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 102.

³⁶⁸ “Entra-se no espaço literário, e tudo é branco, tudo é possível. Se quiser, escrevi autobiografias de outrem. (...) Bem, como em quase todos os meus livros, escrevi autobiografias de outrem.” (Tradução nossa).

intitulada *La confédération d'âmes*, o escritor italiano faz justamente essa afirmação: “c’est exactement cette réflexion sur la prolifération des identités qui m’a frappé chez Pessoa” (TABUCCHI apud COLUSSO, 2012, p. 6)³⁶⁹.

Em *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, José Augusto Seabra³⁷⁰ ressalta que toda a dimensão conferida por Fernando Pessoa à sua obra está na pluralidade da linguagem e dos sujeitos poéticos e não simplesmente na diversidade de nomes com que o poeta português assina suas poesias. A esse respeito, Seabra salienta que “se não se trata, com efeito, de um ‘processo novo’ de criação, o fenômeno heteronímico assume entretanto um sentido e um alcance mais profundos: não é já como ‘processo’ que ele se dá, mas como uma visão ontológica da poesia enquanto manifestação plural do Ser” (SEABRA, 1991, p. 5).

De acordo com Seabra³⁷¹, o fenômeno heteronímico tem na pluralidade do real o seu fundamento, do qual decorre a multiplicação dos sujeitos. Sendo assim, a heteronímia pessoana reside “nesta proliferação do eu numa multiplicidade de ‘não-eus’, implicando a concepção de um ‘eu postiço’” (SEABRA, 1991, p. 5). É nesse sentido que José Augusto Seabra ressalta a afirmação de Fernando Pessoa segundo a qual a identidade pressupõe a alteridade:

Para se sentir puramente si-próprio, cada ente tem que estar em relação com todos, absolutamente todos, os outros entes; e com cada um deles na mais profunda das relações possíveis. Ora, a mais profunda das relações possíveis é a relação de identidade. Por isso, para se sentir puramente si-próprio, cada ente tem que sentir-se todos os outros, e absolutamente consubstanciado com todos os outros (PESSOA apud SEABRA, 1991, p. 5).

Essa visão totalizante de Fernando Pessoa, em que o “eu” deve estar em contato com a alteridade absoluta para se afirmar enquanto “si-próprio”, remete, mais uma vez, ao pensamento de Ricoeur³⁷², segundo o qual a dialética entre ipseidade e alteridade acarreta em uma relação tão intrínseca do si-mesmo com o outro que ambos se tornam indissociáveis. De acordo com Ricoeur, a alteridade passa a ser parte constitutiva da ipseidade, sendo que ambas estabelecem uma relação tão íntima que não podem ser pensadas uma sem a outra. O que o poeta português faz é levar a relação do si-mesmo com o outro às últimas conseqüências, explorando-a em termos poéticos.

³⁶⁹ “É exatamente essa reflexão sobre a proliferação de identidades que me surpreendeu sobre Pessoa.” (Tradução nossa).

³⁷⁰ Cf. SEABRA, 1991, p. 3.

³⁷¹ Cf. SEABRA, 1991, p. 4-5.

³⁷² Cf. RICOEUR, 2014, p. XIV-XV.

Segundo Leyla Perrone³⁷³, o questionamento em torno da identidade deve ser a base de qualquer trabalho sobre Fernando Pessoa. Em seu texto *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, a crítica defende que o esfacelamento do poeta português, o qual se dá por meio da criação de seus inúmeros heterônimos, atingiu um nível tão extremo que é necessário admitir que Fernando Pessoa “ele mesmo” não existiu³⁷⁴. Na concepção de Leyla Perrone³⁷⁵, o fenômeno da heteronímia não pode ser explicado como simplesmente uma profusão de criaturas que partem de um centro fixo e unitário que seria o seu Criador. Pelo contrário, Perrone afirma que o lugar que deveria ser ocupado pelo “eu” se encontra vazio³⁷⁶. É nesse sentido que a crítica argumenta que Fernando Pessoa, na realidade, não foi ninguém: “sujeito estourado em mil sujeitos, para se tornar um não-sujeito” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 17).

No entanto, me parece necessário relativizar a fala de Leyla Perrone, já que só é possível conceber a possibilidade de Fernando Pessoa ser um “sujeito vazio”, se pensarmos na esfera do fingimento, ou seja, esse sujeito que se anula a ponto de se tornar ninguém seria o “eu” poético (ou os vários “eus”) criado por Pessoa no âmbito de sua produção literária, e não o poeta enquanto sujeito empírico. Essa distinção deve ser feita, pois o que interessa a esta discussão é como o poeta se apresenta literariamente.

Em *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, Massaud Moisés³⁷⁷ compara os heterônimos pessoanos a uma constelação de *personae*. Ao empreender essa leitura do universo de Fernando Pessoa, o crítico adverte que, ao se projetar nesses diversos “eus”, o poeta português corria o risco da alienação de si: “em consequência do desenvolvimento excessivo da *persona*, que ‘pode produzir uma personalidade que preenche com precisão os papéis sociais, mas deixa a impressão de que não existe, ‘dentro’, uma pessoa real’” (MOISÉS, 2009, p. 97). Dessa forma, ao mesmo tempo em que a profusão heteronímica, para Massaud Moisés, é sinônimo de riqueza, esse dilaceramento do sujeito significa também um “débito psíquico”.³⁷⁸

³⁷³ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 16.

³⁷⁴ Nesse caso, é preciso ter em mente que Leyla Perrone se vale de uma perspectiva psicanalítica para moldar seu argumento.

³⁷⁵ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 16-17.

³⁷⁶ Nesse ponto, é preciso considerar Fernando Pessoa enquanto sujeito poético e não sujeito empírico, sendo que a condição de “sujeito vazio” é também uma forma de encenação. A esse respeito, me parece interessante pensar nessas diferenças tomando como base um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges intitulado “Borges e eu”, em que este distancia e aproxima o sujeito empírico do sujeito que está encenando dentro da ficção: “eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica” (BORGES, 2008, p. 54).

³⁷⁷ Cf. MOISÉS, 2009, p. 97.

³⁷⁸ Concordo com Massaud Moisés que Fernando Pessoa cria uma *persona*, ao mesmo tempo em que estendo essa concepção afirmando que essa *persona*, essa obra ficcional criada pela projeção do “eu”, é

Não é impunemente que Fernando Pessoa se desdobrava em Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa “ele mesmo”, Bernardo Soares, etc.: jogando com a sua identidade, perdeu-a para sempre, ou jamais chegou a concretizá-la, visto desde cedo se haver instaurado em sua psique o gosto pela multiplicação anímica, assim povoando de “gente” a sua irremissível solidão existencial (MOISÉS, 2009, p. 97).

Em Fernando Pessoa, o que ocorre, portanto, é a multiplicação das máscaras: ao se retirar a primeira, sempre haverá outra logo abaixo. Como afirma Leyla Perrone, “essa dinâmica das máscaras, na ausência de qualquer rosto, não leva a uma progressão para a (re)constituição do Um, mas cria um movimento circular, uma ronda de máscaras sem saída para a identificação” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 37). Por baixo dessa sobreposição de máscaras, segundo Leyla Perrone, está o “vazio”³⁷⁹, não havendo uma face que pudesse ser revelada, já que “a passagem da máscara à máscara é a perpetuação do Nada, a infinitização da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 37). Estar condenado a essa eterna representação da representação parece ser o desejo do heterônimo Álvaro de Campos, conforme é possível perceber em seus versos: “Depus a máscara, e tornei a pô-la. / Assim é melhor. / Assim sou a máscara.” (PESSOA, 2007b, p. 462).

Ainda de acordo com Leyla Perrone³⁸⁰, o fenômeno heteronímico poderia ser compreendido, a princípio, como o intuito de apreensão do todo, da unidade: “Sentir tudo de todas as maneiras, / Viver tudo de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo, / Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo” (PESSOA apud PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 29). No entanto, como atesta Leyla Perrone, essa tentativa é frustrada, já que, ao invés de propiciar a experiência da totalidade, tem como resultado o esfacelamento do sujeito: “Quem sou, que assim me caminhei sem eu, / Quem são, que assim me deram aos bocados, / À reunião em que acordo e não sou meu?” (PESSOA apud PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 29).

quem sofre o dilaceramento heteronímico, e não o poeta enquanto sujeito empírico. Com isso, penso que certas afirmações, como esta feita pelo crítico de que Fernando Pessoa sofre de um “débito psíquico”, devem ser repensadas.

³⁷⁹ Penso que não podemos, no entanto, ler as palavras de Leyla Perrone em um sentido literal, porque, obviamente, o poeta português possuía uma identidade, mesmo que fragmentada. Essa “ronda de máscaras” deve ser entendida, portanto, como parte do processo de criação da poética de Fernando Pessoa, em que estão colocados a encenação e o fingimento.

³⁸⁰ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 29.

Em *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, Leyla Perrone³⁸¹ defende que o fenômeno da heteronímia verificado na obra do poeta português não deve ser encarado como a multiplicação do “um” em “outros”, pois isto levaria à aceitação da existência de uma complementaridade entre o Um e o Múltiplo, assegurando, assim, a “unidade do mesmo”. Portanto, Leyla Perrone argumenta que, em se tratando de Fernando Pessoa, o que ocorre “não é a multiplicação do mesmo em outros, mas o desencadeamento de uma alteridade tal que a volta ao Um se torna impossível” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 35). Isso significa dizer que, ainda segundo a crítica, é a própria força de repulsão exercida pelo Um sobre si mesmo que garante a sua multiplicação. É essa alteridade levada ao extremo que permite a todos esses “eus” existirem e criarem simultaneamente: “Os meus estados de alma, de sucessivos, tornar-se-ão simultâneos” (PESSOA, 2007b, p. 198).

Essa ideia de simultaneidade presente na poética de Fernando Pessoa faz com que Antonio Tabucchi³⁸², no livro de ensaios *Pessoana Mínima*, se refira a uma sincronia que se impõe sobre a diacronia na obra do poeta português, o que leva à constatação, segundo o escritor italiano, de uma dissonância entre a temporalidade e a espacialidade interiores ao sujeito em relação à exterioridade, ocasionando “uma não aderência, no homem, entre o seu ‘dentro’ e o seu ‘fora’” (TABUCCHI, 1984, p. 19). Essa característica peculiar a Fernando Pessoa lhe permite assumir, ao mesmo tempo, posicionamentos diversos, e até mesmo contraditórios, provocando a discussão e a reflexão sobre inúmeros aspectos no que concerne a literatura e a cultura de seu tempo.

A esse respeito, no livro de ensaios, *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*, Antonio Tabucchi ressalta que

una delle peculiarità che distingue Pessoa dalla cultura della sua epoca è proprio la sua *dissonanza*. Pessoa, anche se è qui, è sempre “altrove”. Quando è poeta decadente, lo è totalmente, ma nello stesso tempo *si guarda* nella posizione di decadente. È un perfetto futurista (o cubista, o simultaneista), ma all’improvviso una frase, un’insinuazione, una strizzata d’occhio mettono in discussione il futurismo, il cubismo e il simultaneismo. In fin dei conti, fa parte dell’orchestra, esegue la sinfonia che la sua epoca gli impone di suonare: ma a un certo punto, quando meno ce lo si aspetta, il suo strumento emette una nota (anche una sola) che rimette in discussione tutta la partitura (TABUCCHI, 2015, p. 12).³⁸³

³⁸¹ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 35.

³⁸² Cf. TABUCCHI, 1984, p. 19.

³⁸³ “uma das peculiaridades que distinguem Pessoa da cultura da sua época é justamente a sua dissonância. Pessoa, mesmo estando aqui, está sempre em ‘outro lugar’. Quando é poeta decadente, o é totalmente, mas ao mesmo tempo *vê-se* na posição de decadente. É um perfeito futurista (ou cubista, ou simultaneísta), mas de repente uma frase, uma insinuação, uma piscada de olho colocam em discussão o futurismo, o cubismo e o simultaneísmo. No fim das contas, faz parte da orquestra, executa a sinfonia que

A questão do paradoxo em Fernando Pessoa foi colocada por Massaud Moisés³⁸⁴ em *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. Segundo o crítico, devido à sua “constante reversão de perspectiva”, o poeta português cria uma obra que “permite todas as interpretações, conflitantes ou contraditórias” (MOISÉS, 2009, p. 29-30), na medida em que seus heterônimos se apresentam como “figuras complementares”: “o que um nega, o outro afirma, e vice-versa” (MOISÉS, 2009, p. 30). Além disso, como nos lembra Massaud Moisés, os próprios heterônimos em si não são coerentes, tendo uma visão paradoxal da realidade. Como bem pontua o crítico a esse respeito, “a complementaridade, o paradoxo, ou a antítese, ou a contradição, fazia parte da essência de Pessoa” (MOISÉS, 2009, p. 30).

Em Fernando Pessoa, o embate entre identidade e alteridade, que está intrinsecamente relacionado ao processo de constituição do sujeito, se coloca como ponto central para a compreensão do universo pessoano. É segundo essa perspectiva que a obra do poeta português gira em torno de uma questão: *quem sou?*. Trata-se, portanto, da busca pela identidade, empreendimento falho desde o princípio devido à impossibilidade de o sujeito se valer de um “eu” único e coeso do qual seja constituído.

Segundo Leyla Perrone³⁸⁵, a heteronímia pessoana deve ser entendida como decorrente de uma falta e não de uma riqueza. Esse sujeito que não mais se nutre da ilusão de unidade e coerência do ser, vive a experiência da multiplicidade ao extremo, o que resulta no que a autora denomina “sujeito vazio”³⁸⁶. O ser fragmentado não pode reunir suas partes em um todo, não consegue agrupar seus diversos “eus” em um ser unitário. Segundo Leyla Perrone, a dispersão é, portanto, total e irreversível.

Os heterônimos não são frutos de uma rica imaginação tão-somente artística, ou a prova da versatilidade do Poeta, mas os cobrimentos de uma falha. Falta de ser e excesso de desejo fazem implodir o sujeito que, ao tentar reunir diversos eus postigos num conjunto, precipita-se, pelo contrário, na experiência da dispersão sem volta (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 96).³⁸⁷

a sua época lhe impõe tocar: mas em um certo momento, quando menos se espera, o seu instrumento emite uma nota (ainda que uma só) que coloca mais uma vez em discussão toda a partitura.” (Tradução nossa).

³⁸⁴ Cf. MOISÉS, 2009, p. 30.

³⁸⁵ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 96.

³⁸⁶ Para Leyla Perrone, a experiência de Fernando Pessoa vai além da multiplicidade do “eu”. Segundo a crítica, a originalidade do poeta português está na concepção de um “sujeito vazio” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 96). No entanto, devo, mais uma vez, relativizar o posicionamento de Leyla Perrone, já que esse estatuto de “sujeito vazio” ou “não-sujeito” deve ser pensado em relação ao sujeito poético, pertencente à esfera do ficcional, e não no que se refere ao sujeito empírico, como Leyla Perrone parece fazer.

³⁸⁷ Indo além da concepção apresentada por Leyla Perrone, é preciso atentar para o fato de que a total dispersão do “eu” experimentada por Fernando Pessoa se dá no âmbito do literário, ou seja, do ficcional.

Esse posicionamento assumido por Leyla Perrone ao se referir a Fernando Pessoa como um “sujeito vazio”, que vive uma experiência de desagregação do “eu” e sente a angústia de se ver destituído de si, se deve à afirmação do próprio poeta da condição de nulidade e esvaziamento do ser, o que se evidencia a partir da criação da expressão “vácuo-pessoa”³⁸⁸ para se referir a si mesmo: “Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida” (PESSOA apud PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 28-29).

Para Leyla Perrone³⁸⁹, a experiência de Pessoa está relacionada, ainda, à concepção de linguagem como ausência não só da coisa em si, como também do “eu”, o qual, a exemplo dos demais pronomes pessoais, não possui um referente estável no mundo. Isso significa dizer que o “eu” existe apenas enquanto discurso, na medida em que sua função se restringe a designar o locutor de um dado enunciado, sendo que, ao fazê-lo, este se assume enquanto sujeito.

O eu é pois, para a linguística como para a psicanálise, um significante vazio, cujo preenchimento, precário, depende exclusivamente de uma relação discursiva. *Eu* não designa uma pessoa particular, mas significa apenas “aquele que diz *eu* na presente instância de discurso”. (...) Quando se diz *eu*, produzem-se imediatamente vários: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o referente; e ninguém: porque o referente aí é apenas relacional e não substancial (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 105-106).

É nesse contexto que Leyla Perrone³⁹⁰ propõe o emprego da psicanálise lacaniana para refletir sobre o poeta português. Segundo essa abordagem, o sujeito é definido “como um lugar vazio no discurso do Outro” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 104). A autora se vale da teoria de Lacan segundo a qual o sujeito é marcado desde o início “pelo fato de sua existência depender do Outro (o código linguístico) e pelo fato de ser apenas um efeito de linguagem. O Eu como uma síntese *a priori* só existe imaginariamente” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 106-107). Essa concepção de sujeito trazida pela psicanálise lacaniana conduz Leyla Perrone à reflexão a respeito da

Ela não se dá, portanto, na esfera do real, da vida cotidiana do poeta. No entanto, o leitor tende a tomar por real essa total fragmentação do sujeito, a qual é levada às últimas conseqüências, o que faz parte do fingimento empreendido pelo poeta português. Nesse jogo, Fernando Pessoa é uma criação de Fernando Pessoa, mais um heterônimo, ou como definido pelo próprio poeta, um ortônimo.

³⁸⁸ No entanto, é preciso ter em mente que o poeta usa essa expressão em um contexto poético, sendo que Leyla Perrone a extrai do verso de Fernando Pessoa, trazendo-a para a experiência de vida do sujeito empírico, o que me parece inadequado.

³⁸⁹ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 105-106.

³⁹⁰ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 104. Sob esse ponto de vista, o “sujeito vazio”, como definido por Leyla Perrone, está relacionado à esfera do discurso.

experiência de Fernando Pessoa no que se refere à questão do “eu”: “Sua poesia toda tematiza esse saber de linguagem: a linguagem como ausência da coisa (o que ela é sempre) e, sobretudo, como ausência do Eu, que não tem nem mesmo um referente estável” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 106).

Segundo Leyla Perrone³⁹¹, a consciência em Fernando Pessoa de que, na esfera do discurso, o “eu” não passa de um significante vazio, cuja atribuição de significado, o qual será sempre instável, depende do discurso do “outro”, proporciona a profusão heteronímica na obra do poeta português:

A multiplicação heteronímica se deve tanto à instabilidade essencial do Eu, quanto ao desejo (no caso, paradoxal) de ser um Eu mais consistente. Não podendo suportar a dependência do Outro para existir, sentindo essa existência como profundamente ameaçada, o sujeito pessoano criou outros cuja articulação com o “eu mesmo” ele imaginava poder controlar (...). Mas os outros inventados, como qualquer outro, são meros suportes do significante, cujo relacionamento, em vez de ceder ao “eu mesmo” um significado último, apenas confirma que o “eu mesmo”, como todo sujeito, é também mero suporte do significante (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 108).

No entanto, o dilaceramento do poeta português em seus vários heterônimos não é o único fenômeno do universo de Fernando Pessoa em que se pode constatar a consciência da multiplicidade do sujeito. É possível extrair tal concepção das obras dos próprios heterônimos, como é o caso do poema “A passagem das horas”, de Álvaro de Campos: “Multipliquei-me para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei, não fiz senão extravasar-me, / Despi-me, entreguei-me, / e há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente” (PESSOA, 2007b, p.178-179).

A tentativa de apreensão do todo, a qual é sempre falha, é uma constante na obra de Álvaro de Campos. Nas palavras do engenheiro metafísico, estão representadas todas as aspirações desse “eu” que busca experimentar a totalidade e o absoluto, abarcar todas as sensações e pensamentos: “Sentir tudo de todas as maneiras, / Ter todas as opiniões, / Ser sincero contradizendo-se a cada minuto” (PESSOA, 2007b, p. 173), ou ainda, “Saber onde estar para poder estar em toda a parte, / Saber onde deitar-me para estar passeando por todas as ruas” (PESSOA, 2007b, p. 181), porque assim, “Não há maneira de se esquivarem a encontrar-me, não há modo de eu não estar em toda a parte” (PESSOA, 2007b, p. 189).

³⁹¹ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 108.

No entanto, o poeta demonstra, a todo o momento, ter consciência da impossibilidade de realizar suas pretensões de vivenciar a experiência da totalidade, o que expressa como uma falta, uma falha e um desajuste: “A impossibilidade de exprimir todos os sentimentos” (PESSOA, 2007b, p. 175), “Eu, sinto que ficou fora do que imaginei tudo o que quis, / Que embora eu quisesse tudo, tudo me faltou” (PESSOA, 2007b, p. 184), “Vi todas as coisas, e maravilhei-me de tudo, / Mas tudo ou sobrou ou foi pouco – não sei qual – e eu sofri. / Vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos, / E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse” (PESSOA, 2007b, p. 187-188). A sensação de falta experimentada pelo sujeito aponta para o seu desajuste em relação ao mundo:

Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
 Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
 Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
 Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
 E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz (PESSOA, 2007b, p. 185).

Essa consciência do sujeito diante da impossibilidade de se enquadrar no mundo leva-o à náusea de existir, provocando um sentimento de inquietação e um estado de insônia constante. É justamente esse o sentimento experimentado por Álvaro de Campos no poema “Bicarbonato de Soda”: “Súbita, uma angústia... / Ah, que angústia, que náusea do estômago à alma! // (...) Uma angústia, / Uma desconolação da epiderme da alma, / Um deixar cair os braços ao sol-pôr do esforço...” (PESSOA, 2007b, p. 209). Arelada a esse sentimento de angústia, está a solidão existencial vivenciada por esse sujeito: “Estou só, só como ninguém ainda esteve, / Oco dentro de mim, sem depois nem antes” (PESSOA, 2007b, p. 146).

Dessa experiência surge a obsessão em afirmar que a felicidade está fora do sujeito, já que esta parecerá autêntica justamente por pertencer a outra pessoa qualquer: “Vivi, estudei, amei, e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu” (PESSOA, 2007b, p. 290). Além disso, o desejo de apreensão da totalidade, o qual o próprio poeta tem consciência de ser falho, conduz ao esfacelamento do sujeito, fazendo com que este se assuma enquanto ser diverso e múltiplo: “Sou mais variado que uma multidão de acaso, / Sou mais diverso que o universo espontâneo, / Todas as épocas me pertencem um momento, / Todas as almas um momento tiveram seu lugar em mim”

(PESSOA, 2007b, p. 244). Esse “transbordamento” do sujeito pode ser encontrado em várias poesias de Álvaro de Campos:

E eu o complexo, eu o numeroso,
 Eu a saturnália de todas as possibilidades,
 Eu o quebrar do dique de todas as personalizações (...)
 Que tenho desembarcado em todos os portos da alma,
 Passando em aeroplano sobre todas as terras do espírito,
 Eu o explorador de todos os sertões do raciocínio (PESSOA, 2007b, p. 197).

No entanto, em Álvaro de Campos, a multiplicação vertiginosa do sujeito leva à consciência de sua nulidade: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada” (PESSOA, 2007b, p. 287), ou ainda, “Sou uma sensação sem pessoa correspondente” (PESSOA, 2007b, p. 325). A ausência de resposta para a questão *quem sou?* ou, até mesmo, para a indagação sobre *o que sou?*, constantes na obra do poeta português, está expressa na poesia de Álvaro de Campos: “Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou? / Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa! / E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!” (PESSOA, 2007b, p. 288).

A respeito do multiplicar incessante e da busca pelo absoluto verificada na poética de Fernando Pessoa, Massaud Moisés³⁹² salienta que o intuito do poeta parece ser reunir todas as “visões” e “verdades” relativas da humanidade para que assim possa apreender o universo de forma totalizante. Partindo dessa concepção, Massaud Moisés afirma que “o âmago da cosmovisão pessoana é constituído, assim, pelo esforço no sentido de conhecer a realidade como um absoluto possível, para além das contingências. Era preciso ser todos, antepassados, contemporâneos e vindouros” (MOISÉS, 2009, p. 54). E o crítico conclui que “Pessoa se habilita a ver o mundo como os outros o vêem e, explicando e transcendendo o caos, atingir algum absoluto na floresta de relativismos em que se acha embrenhado” (MOISÉS, 2009, p. 55)³⁹³.

Ainda de acordo com Massaud Moisés³⁹⁴, esse “desdobramento interior” ao qual Fernando Pessoa se submete é responsável pela criação de seus heterônimos. No entanto, segundo o crítico, esse processo leva ao esfacelamento da personalidade do poeta. Sendo assim, “como se se tornasse um complexo poliedro de sensações e

³⁹² Cf. MOISÉS, 2009, p. 54.

³⁹³ No entanto, apesar de a busca pelo absoluto fazer parte da poética de Fernando Pessoa, o poeta português tem consciência, durante todo o processo de escritura, da impossibilidade deste ser alcançado.

³⁹⁴ Cf. MOISÉS, 2009, p. 55.

conceitos, ou seja, de maneiras de sentir e pensar, o Poeta pagava o preço da sua despersonalização, da desintegração do *ego*” (MOISÉS, 2009, p. 55)³⁹⁵.

No entanto, Massaud Moisés³⁹⁶ atenta também para o fato de que existe uma unidade em Fernando Pessoa da qual essa diversidade heteronímica se origina. De fato, os heterônimos surgem pelo processo de criação de um só poeta, Fernando Pessoa, o qual, como afirma Massaud Moisés, “era vários em um, pois que via a realidade como se fosse mais de um” (MOISÉS, 2009, p. 67). Em se tratando de Fernando Pessoa, é preciso, pois, pensar nessa unidade latente à multiplicidade, como o faz Massaud Moisés:

Enfim, era preciso ser todos sem deixar de ser o que se é, ao mesmo tempo ser todos como se se deixasse de ser o que se é. Ser Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares e outros, sem deixar de ser Fernando Pessoa. Resultado: o que Fernando Pessoa é, a sua ipseidade, consiste nessa capacidade de fingir-se que não é ele próprio, que é o(s) “outro(s)”, mas em momento nenhum deixando a cena: por trás, ou na planura dos versos, lateja sempre o mesmo “eu”, cuja identidade, se existe, está em poder fingir-se outra, com a inalterável naturalidade, ou “sinceridade” com que se afirma a si próprio ou se nega (MOISÉS, 2009, p. 85).

Nesse trecho, Massaud Moisés esclarece que durante a profusão heteronímica, Fernando Pessoa não deixa de ser quem ele é, já que o processo se dá “como se se deixasse de ser”, ou seja, “sem deixar de ser o que se é”. Como bem colocado por Massaud Moisés, trata-se, portanto, da capacidade de fingimento do poeta, o qual não se torna “outro”, mas se finge “outro” sem deixar de ser ele mesmo. Para isso, faz uso do mascaramento como artifício para a composição de seu fazer poético:

Produto do “drama em gente”, da “despersonalização dramática”, os heterônimos são máscaras de que se vale o Poeta para representar um duplo papel: ocultar-se atrás delas para melhor revelar-se, mas revelando-se às avessas, obliquamente, exigindo do leitor um árduo trabalho de recomposição do trajeto percorrido pelo Poeta no seu mascaramento. Esconder-se para revelar-se, e revelar-se para despistar (MOISÉS, 2009, p. 67).

No livro de ensaios *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, ao se referir à poética de Fernando Pessoa, Antonio Tabucchi³⁹⁷ compara a vida e o ser humano a um livro, cujo processo de escritura permite a multiplicação do sujeito que escreve e a abertura de

³⁹⁵ É necessário relativizar a fala de Massaud Moisés, já que não me parece adequado falar em “despersonalização” ou “desintegração do *ego*” em relação ao sujeito empírico, como faz o crítico, mas sim no que se refere ao sujeito poético que se desdobra em diversos “eus” líricos para compor sua poesia.

³⁹⁶ Cf. MOISÉS, 2009, p. 67.

³⁹⁷ Cf. TABUCCHI, 2015, p. 14.

inúmeras possibilidades de experimentação. Permitindo ao sujeito viver “numerosas vidas”, a escrita proporciona a este vivenciar a experiência da alteridade até as últimas consequências.

La vita è un libro, l'uomo è un libro, il cosmo è un libro. Scrivere corrisponde a “sentire tutto in tutte le maniere” (*Passagem das horas / Passaggio delle ore*); a “poter essere da solo tutta la gente e tutti i luoghi” (*Ode triunfal / Ode trionfale*). Scrivere corrisponde a moltiplicare la propria esistenza, ad avere numerose vite, abbandonandosi a un'alterità frenetica e a una moltiplicazione incessante, come se l'universo fosse fatto di scrittura (“passo e resto, come l'universo”, scrive Alberto Caeiro) (TABUCCHI, 2015, p. 14).³⁹⁸

Partindo das considerações de Richard Zenith³⁹⁹ sobre o múltiplo no poeta português, é possível dizer que talvez a obra de Fernando Pessoa que melhor expressa essa ideia de multiplicidade, já que caracterizada por sua abrangência, é o *Livro do desassossego*, assinado por seu semi-heterônimo Bernardo Soares: “Se Pessoa se dividiu em dezenas de personagens literários que se contradiziam uns aos outros, e mesmo a si próprios, o *Livro do Desassossego* também foi um multiplicar-se constante, sendo muitos livros atribuídos a vários autores, todos eles incertos e vacilantes” (ZENITH, 2006, p. 9). Um projeto eternamente inacabado e permanentemente em aberto, infinito, fazem dessa obra de Fernando Pessoa um universo em um livro⁴⁰⁰.

A questão da multiplicidade é o tema da quinta conferência de Ítalo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*. Nesse texto, o autor aponta diversas formas como a multiplicidade pode ser expressa na literatura, à qual Calvino reserva o grande desafio “de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 2007, p. 127). A quinta conferência de *Seis propostas para o próximo milênio* provoca, portanto, a reflexão a respeito de como o fazer literário e a multiplicidade se relacionam.

Em sua quinta conferência, Ítalo Calvino⁴⁰¹ aponta como exemplo de multiplicidade justamente as grandes obras do século XX que, ao buscarem abarcar a

³⁹⁸ “A vida é um livro, o homem é um livro, o cosmo é um livro. Escrever corresponde a ‘sentir tudo de todas as maneiras’ (*Passagem das horas*); a ‘não ser eu toda a gente e toda a parte’ (*Ode triunfal*). Escrever corresponde a multiplicar a própria existência, a ter numerosas vidas, abandonando-se a uma alteridade frenética e a uma multiplicação incessante, como se o universo fosse feito de escritura (‘passo e fico, como o Universo’, escreve Alberto Caeiro).” (Tradução nossa, exceto os trechos de poemas que foram retirados do original: PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 e PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.).

³⁹⁹ Cf. ZENITH, 2006, p. 9.

⁴⁰⁰ Cf. ZENITH, 2006, p. 9.

⁴⁰¹ Cf. CALVINO, 2007, p. 132.

totalidade, permanecem abertas a infinitas possibilidades interpretativas e a múltiplas significações: “a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusa por vocação constitucional” (CALVINO, 2007, p. 132). A esse conjunto de obras, penso ser possível acrescentar o *Livro do Desassossego*.

Segundo Calvino⁴⁰², as obras mais significativas do século XX, tanto modernas quanto pós-modernas, são trespassadas pelo fio do conhecimento como multiplicidade, as quais trazem a ideia de uma “enciclopédia aberta”, por mais paradoxal que esta expressão possa parecer. Isso se deve ao fato de que, nas palavras de Calvino, “hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla” (CALVINO, 2007, p. 131). É por esses motivos que, segundo o escritor, “os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão” (CALVINO, 2007, p. 131).

Segundo Richard Zenith⁴⁰³, Fernando Pessoa deixou várias indicações de como essa obra deveria se constituir. No entanto, todos esses esboços são transitórios, já que o projeto foi alterado pelo autor inúmeras vezes. Como consequência, de acordo com Zenith, o *Livro do desassossego*, reunindo textos os mais diversos, se torna uma obra amorfa e fragmentada, jamais organizada pelo seu criador.

Além dos textos simbolistas e diarísticos, Pessoa juntou especulações filosóficas, credos estéticos, observações sociológicas, apreciações literárias, máximas e aforismos (...). Mas é aí, na sua desarrumação, que se manifesta a grandeza do *Livro*. Foi um depósito, sim, mas um depósito para joias, ora polidas ora em bruto, adaptáveis a uma infinidade de jogos, graças à falta de uma ordem preestabelecida. A sua incapacidade de constituir-se num *Livro* uno e coerente conferiu-lhe a possibilidade de ser muitos, e nenhuma obra de Pessoa interagiu tão intensamente com o resto do seu universo (ZENITH, 2006, p. 15-16).

Na concepção de Richard Zenith⁴⁰⁴, a multiplicidade do *Livro do desassossego* não se refere apenas à variedade de seu conteúdo, mas também aos inúmeros autores aos quais vários de seus textos foram atribuídos ao longo de sua composição. Segundo Zenith⁴⁰⁵, inicialmente, era o próprio Fernando Pessoa quem assinava os fragmentos dos quais o livro é composto. No entanto, quando trechos diarísticos foram incorporados à

⁴⁰² Cf. CALVINO, 2007, p. 130-131.

⁴⁰³ Cf. ZENITH, 2006, p. 15-16.

⁴⁰⁴ Cf. ZENITH, 2006, p. 9.

⁴⁰⁵ Cf. ZENITH, 2006, p.12.

obra, esta passa a ser reconhecida pelo poeta português como de autoria de Vicente Guedes⁴⁰⁶. Além disso, um certo Barão de Teive⁴⁰⁷ aparece repetidas vezes como um colaborador para o livro, sendo que frequentemente Fernando Pessoa hesitou a respeito da inclusão ou não de trechos de autoria desse heterônimo no *Livro do desassossego*. Apenas anos mais tarde, o livro seria definitivamente atribuído a Bernardo Soares⁴⁰⁸.

Sendo um semi-heterônimo do poeta português por definição⁴⁰⁹, Bernardo Soares surge como um fragmento da personalidade deste, podendo ser tido como um Fernando Pessoa “mutilado”, como afirmado pelo próprio poeta em sua carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935: “É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade” (PESSOA, 1999, p. 346).

A multiplicidade do poeta português está também expressa em seu semi-heterônimo, o que pode ser depreendido de certos trechos do *Livro do desassossego*: “Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. (...) Para criar, destruí-me (...). Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças” (PESSOA, 2006, p. 289-290), ou ainda, “Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me” (PESSOA, 2006, p. 123).

O jogo de identidades está presente, portanto, de forma intrínseca na obra do poeta português, o qual demonstra consciência de que “viver é ser outro” (PESSOA, 2006, p. 124), como afirma Bernardo Soares. Essa parcela da poética de Fernando Pessoa é um dos aspectos que mais atraem Tabucchi para o universo pessoano. É assim que o fascínio do escritor italiano pelo poeta português é traduzido por aquele na figura da personagem Maria do Carmo, do conto “Il gioco del rovescio”⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Cf. ZENITH, 2006, p.17.

⁴⁰⁷ Cf. ZENITH, 2006, p. 22.

⁴⁰⁸ Cf. ZENITH, 2006, p. 20-21.

⁴⁰⁹ Na carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa define Bernardo Soares como um semi-heterônimo. A esse respeito, conferir a correspondência de Fernando Pessoa (PESSOA, 1999, p. 345-346).

⁴¹⁰ O conto “Il gioco del rovescio” foi trabalhado no livro de minha autoria *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, no que se refere à questão da memória, da multiplicidade do real e do jogo intertextual estabelecido entre esse conto e o romance *Noturno Indiano*. Ao retomar “Il gioco del rovescio” nesta tese, minha intenção é a de enfatizar a questão da multiplicidade da personagem e seu desdobramento em infinitas máscaras, o que está relacionado ao seu conhecimento da obra de Fernando Pessoa. No entanto, meu interesse reside sobretudo em revisitar o conceito tabucchiano de “jogo do reverso”, central para a compreensão do fazer literário de Antonio Tabucchi, argumentando como esse conceito parece ser elaborado em estreita relação com certas concepções de Fernando Pessoa. Dessa forma, pretendo focar como essa importante faceta pessoana perpassa o universo literário de Antonio Tabucchi. Cabe salientar, ainda, que essas leituras de “Il gioco del rovescio” têm início neste capítulo, mas serão estendidas à discussão sobre a relação entre o real e o ficcional que será desenvolvida no terceiro capítulo desta tese.

Nesse conto, Maria do Carmo é uma profunda conhecedora da obra de Fernando Pessoa, o que lhe proporciona se embrenhar por longas conversas tortuosas e intrigantes com seu amigo, o protagonista do conto em questão. Em vários desses diálogos, Maria do Carmo se refere à cidade de Lisboa, refletindo sobre sua importância para a obra do poeta português, sobretudo no que diz respeito aos seus heterônimos Álvaro de Campos e Bernardo Soares. Era assim que, passeando pela capital portuguesa, a personagem se entretinha em apontar para seu amigo as ruas por onde passaram os dois heterônimos de Fernando Pessoa, demarcando suas diferenças e semelhanças. Ao transitarem de uma rua para a outra, mudava-se o heterônimo pessoano:

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, in queste botteghe di barbiere. (...) 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).⁴¹¹

A multiplicidade de Maria do Carmo, a qual é inspirada em Fernando Pessoa, está expressa de forma exemplar em sua capacidade de assumir inúmeras personalidades, cada qual correspondendo a uma história de vida. A personagem admite a realidade, portanto, como sendo múltipla, podendo ela própria se desdobrar em infinitas possibilidades. Esse posicionamento de Maria do Carmo fica evidente quando, chegando a Lisboa para o funeral da amiga, o protagonista toma conhecimento, por meio de Nuno Meneses de Sequeira, marido de Maria do Carmo, da existência de mais de uma versão para o passado da personagem.

Maria do Carmo relata ao protagonista que passara a infância como exilada em Buenos Aires no contexto da guerra. No entanto, seu marido revela outra versão da história, segundo a qual Maria do Carmo era filha de grandes proprietários, sendo a moça mais cobiçada de Lisboa à época em que se conheceram. Além disso, Nuno Meneses de Sequeira afirma não passar de ficção a história que Maria do Carmo costumava contar sobre uma infância infeliz em Nova Iorque e um pai republicano

⁴¹¹ “vamos seguir um itinerário fernandino, dizia ela, estes eram os lugares predilectos de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, semi-heterónimo por definição, era aqui que ele fazia a sua metafísica, nestas barbearias. (...) Entrávamos na confusão da Rua da Prata, atravessávamos a Rua da Madalena e seguíamos até ao Terreiro do Paço (...). Estamos já na Lisboa de Álvaro de Campos, dizia Maria do Carmo, em poucas ruas mudámos de heterónimo” (TABUCCHI, 2013d, p. 18-19).

morto na guerra civil espanhola. Essas são apenas três versões para o passado da personagem, o que aponta para infinitas possibilidades.

Segundo Nuno Meneses de Sequeira, seu intento ao fornecer tais informações sobre sua esposa era demonstrar ao protagonista que sua pretensão de ter conhecido Maria do Carmo era ilusória: “Vorrei toglierle un’illusione, disse, quella di aver conosciuto Maria do Carmo, lei ha conosciuto solo una finzione di Maria do Carmo” (TABUCCHI, 2006b, p. 20)⁴¹². A partir das palavras de Nuno Meneses de Sequeira, é possível perceber que também ele não conheceu todas as faces de sua esposa, já que as duas versões do passado de Maria do Carmo de que ele tem conhecimento não coincidem com aquela que a personagem forneceu ao protagonista. De fato, atribuir uma personalidade única e “verdadeira” à personagem seria uma opção simplificadora, incapaz de abarcar a multiplicidade desta.⁴¹³

É importante salientar, ainda, a preocupação de Antonio Tabucchi com as questões políticas do século XX, no que se refere a uma personagem como Maria do Carmo. No conto “Il gioco del rovescio”, o protagonista traz à tona, pela memória, o tempo em que Portugal vivia o contexto da ditadura salazarista. Este e Maria do Carmo se conheceram quando o protagonista, de nacionalidade italiana, foi a Portugal entregar algumas cartas e dinheiro às famílias de dois escritores presos pela polícia política portuguesa. Maria do Carmo era a pessoa que o protagonista deveria procurar ao chegar em Lisboa, já que era ela quem mantinha o contato dos exilados na Itália com as famílias que tinham permanecido em Portugal.

Em um tempo de incertezas e contradições, Maria do Carmo não encontra uma identidade à qual se fixar. Fadada a viver sob o regime de repressão não só da ditadura pela qual se submetia seu país, como também daquela imposta por seu marido Nuno Meneses de Sequeira, Maria do Carmo se multiplica proporcionalmente às diversas possibilidades de ser que seu “eu” poderia assumir. Além disso, o mascaramento se mostra como um fator importante de resistência para a personagem, já que, para burlar as regras impostas à sociedade pela ditadura de Salazar e continuar seu trabalho de auxiliar na luta contra a opressão do regime, a proliferação das máscaras era necessária por jamais revelar uma face única a qual pudesse ser associada a Maria do Carmo.

⁴¹² “Quería tirar-lhe uma ilusão, disse, a de ter conhecido Maria do Carmo, o senhor só conheceu uma ficção de Maria do Carmo” (TABUCCHI, 2013d, p. 29).

⁴¹³ Esse perfil singular, apresentado pela personagem de Tabucchi, já tinha sido mencionado por mim no livro *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*. Cabe ressaltar que a retomada de certos aspectos já trabalhados é relevante para a compreensão mais abrangente da obra de Antonio Tabucchi, sendo o conto “Il gioco del rovescio” uma peça fundamental no que diz respeito à discussão tabucchiana sobre a pluralidade do “eu” e os desdobramentos do real.

A questão da personalidade múltipla, a qual não pode ser enquadrada em um modelo único e estável, está presente em outros textos de Antonio Tabucchi. Em seu conto “Lettera da Casablanca”, o protagonista, em certo momento de sua vida, decide assumir uma personalidade que há tempos começava a se delinear em seu íntimo.

Nesse conto, o protagonista Ettore vive uma infância triste e melancólica ao lado dos tios na Argentina para onde é enviado após a ocorrência de um evento trágico envolvendo seus pais, o qual nunca é revelado em detalhes ao leitor durante a narrativa. Trabalhando à noite em um restaurante em Mar del Plata, o protagonista conhece a cantora Carmen del Rio, a qual entretinha os clientes com seus espetáculos, se tornando fonte de inspiração ao jovem Ettore, o qual já demonstrava sua vocação para a música desde a infância.

No entanto, a transformação do protagonista e o consequente desdobramento de sua personalidade ocorrem em uma noite em que Carmen del Rio, impossibilitada de se apresentar por questões de saúde, deixa um palco vazio e um público ansioso pelo espetáculo, uma combinação que impele o protagonista a uma atitude drástica que mudaria sua vida definitivamente. Desse impulso de Ettore surge a cantora Giosefine, a qual emerge do palco levando ao delírio os clientes do restaurante devido ao seu talento e carisma.

Ma in quel momento un piccolo coro scandì “Car-men! Car-men!”, e allora non so cosa mi prese, non fu una cosa pensata, sentii una forza che mi spingeva dentro il camerino, accesi le luci da trucco attorno allo specchio, scelsi un vestito molto attillato, di lustrini, con uno spacco sul fianco, tipo finto volgare, delle scarpe bianche col tacco altíssimo, guanti neri da sera a mezzo braccio, una parrucca rossa coi riccioli lunghi. Gli occhi me li truccai pesantemente, di argento, ma per le labbra scelsi un bâton leggero, un apricot opaco. Quando entrai in pedana il riflettore mi colpì in pieno, il pubblico smise di mangiare, vedevo tanti visi che mi fissavano, molte forchette erano rimaste sospese in aria (...). Ebbi un applauso che Carmen aveva soltanto nelle serate di grazia. (...) E quando il lungo applauso si andava smorzando sussurrai nel microfono un nome che mi venne spontaneo alle labbra. “Giosefine,” dissi. “Giosefine.” (TABUCCHI, 2006d, p. 37-39).⁴¹⁴

⁴¹⁴ “Mas nesse momento umas vozes gritaram, ‘Car-men! Car-men!’, e então não sei o que me deu, não foi uma coisa pensada, senti uma força que me empurrava para dentro do camarim, acendi as luzes de maquiagem em volta do espelho, escolhi um vestido muito justo, de *paillettes*, com uma racha de lado, a fingir que era provocante, sapatos brancos de saltos altíssimos, luvas pretas até ao cotovelo, uma peruca ruiva encaracolada. Pinte os olhos com exagero de prateado, mas para os lábios escolhi um batom leve, um *abricot* opaco. Quando subi ao palco, o projetor apanhou-me em cheio, o público parou de comer, via tantos rostos que me fixavam, muitos garfos tinham ficado suspensos no ar (...). Tive um aplauso que Carmen só tinha nas suas melhores noites. (...) E quando o longo aplauso começou a afrouxar sussurrei no microfone um nome que me veio espontâneo aos lábios. ‘Josefine’, disse. ‘Josefine.’” (TABUCCHI, 2013a, p. 45-47).

O nome “Giosefine”, que é pronunciado espontaneamente pelo protagonista, remonta à sua infância ainda na Itália. Nessa época, a visão de uma palmeira que se insinuava pela janela do quarto de Ettore era a única responsável por aplacar a melancolia do protagonista quando criança ao passar longos dias na cama devido à sua saúde frágil. Giosefine foi o nome dado por Ettore e sua irmã a essa palmeira, a qual foi derrubada após um despacho do Ministério dos Transportes com a justificativa de que a árvore prejudicava a visibilidade dos trens que passavam no local, podendo causar um acidente. É justamente esse evento marcante de sua infância que inspira o protagonista na escolha de sua nova identidade, passando a se denominar Giosefine.

Cabe salientar que essa transformação de Ettore em Giosefine é possível devido ao “jogo do reverso”, o qual permite ao protagonista assumir essa outra realidade para si, a qual permanecia oculta, superando seu passado e permitindo a si mesmo um novo recomeço. Dessa forma, em Antonio Tabucchi, é justamente “o jogo do reverso” o mecanismo que permite às personagens entrarem em contato não só com uma pluralidade de “eus” como também com múltiplas realidades. Essa é, ainda, a estratégia usada por Tabucchi para proporcionar a proliferação das máscaras de seus personagens, como ocorre com Maria do Carmo, a qual, a exemplo de Fernando Pessoa, multiplica suas faces ao infinito.

2.3.3 A multiplicação das máscaras e o desdobramento do “eu” em Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello

A multiplicidade do sujeito está relacionada à variedade de máscaras que este é capaz de comportar dependendo da situação em que se encontra em um dado momento, bem como das relações sociais com as quais está implicado em certo contexto. No caso de Antonio Tabucchi, como ressaltado na seção anterior, a sucessão de máscaras se dá ao infinito. A personagem Maria do Carmo, de “Il gioco del rovescio”, apresenta uma multiplicidade tão grande de faces que não se pode ter a ambição de conhecer a “verdadeira” personalidade da personagem, mesmo porque não existe uma Maria do Carmo “mais verdadeira” que as outras. Isso significa dizer que todas as versões da personagem são igualmente válidas e que não se deve ter a pretensão de lhe retirar a última máscara, já que sua multiplicação não tem fim.

Em se tratando da experiência de viver constantemente a representação de uma representação, é preciso ressaltar o personagem Wilfred Cotton do conto “Teatro”⁴¹⁵, de Antonio Tabucchi. Wilfred Cotton fora um famoso ator shakespeariano que, por motivos desconhecidos, se embrenhou nas selvas da África, na tentativa de fugir de si mesmo: “L’Africa era uno spazio dello spirito, una non prevedibilità, un azzardo. In Africa ognuno aveva la sensazione di essere lontano, anche da se stesso” (TABUCCHI, 2006f, p. 47)⁴¹⁶. Em um ambiente totalmente inusitado, uma cabana rodeada pela floresta, Wilfred Cotton se mostra capaz de assumir tantas personalidades quantas são as personagens das peças de Shakespeare, interpretando, com maestria, todas elas ao mesmo tempo.

Wilfred Cotton mi pregò di sedermi, salì sulla pedana, aprì un libro che aveva sotto il braccio e disse: “William Shakespeare, King Lear. Act One, Scene One. A state room in King Lear’s palace.” Lesse, anzi, recitò con un’intensità sorprendente, tutto il primo atto e la metà del secondo. Fu un Lear devastato da una mortale malinconia, ma anche un Fool lampeggiante di genio, cinico e bruciante. (...) E così la tragedia si rifece concitata, le voci si animarono, Gloucester balzò avanti per dire che il re era al colmo dell’ira, che la notte avanzava e i venti erano furiosi. E a quel punto la voce cupa di Cornovaglia, come se rimbombasse nell’ampia stanza di un palazzo dai soffitti altissimi, gridò di sprangare le porte, in quella notte di tempesta, per ripararsi dall’uragano. È l’intervallo, disse Wilfred Cotton. Vogliamo andare al foyer a bere qualcosa? (TABUCCHI, 2006f, p. 50-51).⁴¹⁷

No entanto, a representação de Wilfred Cotton vai além de seu teatro erguido no interior da floresta, se estendendo à representação de si mesmo. Ao exilar-se na África,

⁴¹⁵ Nesse conto, existe uma referência ao romance *Heart of darkness* (*Coração das trevas*), do escritor Joseph Conrad. Nesse romance, que se passa no contexto do imperialismo, o inglês Charles Marlow trabalha transportando marfim pelo rio Congo. Embrenhando-se no interior da selva africana, tem a missão de trazer Kurtz, um comerciante de marfim, de volta à civilização. Apesar da referência ao romance de Conrad contida no conto de Tabucchi, o personagem Wilfred Cotton, de “Teatro”, leva a civilização para dentro da selva, criando um ambiente inusitado ao fazê-lo, enquanto o personagem Kurtz, de *Heart of darkness*, se absteve da civilização ao penetrar pelo “coração das trevas” nos confins do continente africano.

⁴¹⁶ “A África era um espaço do espírito, um imprevisto, um acaso. Em África cada qual tinha a sensação de estar longe, até de si próprio” (TABUCCHI, 2013g, p. 55).

⁴¹⁷ “Wilfred Cotton pediu-me para me sentar, subiu para o estrado, colocou na estante um livro que levava debaixo do braço, abriu-o e disse: “William Shakespeare, *King Lear*. Act one, scene one. A state room in King Lear’s palace.” Leu, ou melhor, recitou com uma intensidade surpreendente, todo o primeiro acto e metade do segundo. Foi um Lear devastado por uma melancolia mortal, mas também um Fool com lampejos de génio, cínico e mordaz. (...) E assim a tragédia ganhou nova exaltação, as vozes animaram-se, Gloucester irrompeu dizendo que o rei estava louco de cólera, que a noite avançava e os ventos eram cada vez mais furiosos. E então a voz sombria de Cornualha, como se ecoasse na ampla sala de um palácio de tectos altíssimos, gritou que trancassem as portas, nessa noite de tempestade, para se protegerem do furacão. É o intervalo, disse Wilfred Cotton. Vamos ao foyer tomar alguma coisa?” (TABUCCHI, 2013g, p. 59-60).

o personagem levou consigo diversas convenções sociais que, naquele contexto, soam como absurdas. Na verdade, este reproduz parte de seu país, a Inglaterra, e de sua cultura em um ambiente em que isto não poderia ser imaginado. A seriedade de seus atos e convicções fica evidente quando Wilfred Cotton faz um convite formal ao protagonista para jantar em sua casa, no qual exigia traje de cerimônia e pedia resposta. Para a surpresa do convidado, durante o jantar foi servido vinho e um *meatpie* coberto de doce de groselha, o que parecia totalmente inusitado para aquele contexto. Em seguida, os personagens saborearam um chá escuro e aromático, extremamente sofisticado para as condições em que se encontravam naquele lugar.

Essa obstinação do personagem em recriar uma parte da Inglaterra em meio à selva africana demonstra como Wilfred Cotton levou a questão da representação às últimas consequências: “Erano le sette in punto. Sir Cotton mi aspettava in piedi sulla veranda. Indossava una giacca bianca con un papillon di seta” (TABUCCHI, 2006f, p. 49)⁴¹⁸.

O protagonista ignora completamente a identidade de seu anfitrião, se contentando em apenas conhecer seu nome. Durante meses, encontra-o regularmente naquele inusitado “teatro” para presenciar a próxima demonstração de seu gênio. Wilfred Cotton, por sua vez, foge de seu passado e jamais revela ao protagonista os motivos que o levaram a abandonar a Inglaterra. Em sua fuga do real, prefere se entregar à representação desenfreada: “Egli fu, di volta in volta, un goffo Amleto sgraziato e codardo, ma anche un gentile Laerte; un Otello folle, ma anche un perfido Iago; un Bruto tormentato e amaro, ma anche un Antonio presuntuoso e sprezzante” (TABUCCHI, 2006f, p. 52)⁴¹⁹.

É nesse sentido que Cotton pode ser todos os personagens de Shakespeare ao mesmo tempo, mas não assume quem realmente é. Está, portanto, atrelado de forma intrínseca às máscaras que ele mesmo se impôs. Mais uma vez, a multiplicação do personagem tabucchiano é possível devido ao “jogo do reverso”, o qual proporciona o desdobramento desenfreado de personalidades em Wilfred Cotton, garantindo o jogo de máscaras que este executa com maestria.

⁴¹⁸ “Eram sete em ponto. Cotton estava à minha espera na varanda. Vestia um casaco branco com um lacinho de seda” (TABUCCHI, 2013g, p. 58).

⁴¹⁹ “Ele foi sucessivamente um Hamlet desajeitado e covarde, mas também um Laertes gentil; um Othello louco mas também um pérfido Iago; um Brutus atormentado e amargo, mas também um Antonio desdenhoso e presumido” (TABUCCHI, 2013g, p. 61).

O gosto pelo contrário e a tendência em ver o mundo ao avesso⁴²⁰, características do fazer literário de Pirandello que contribuem para a elaboração do conceito tabucchiano de “jogo do reverso”, também estão relacionados à profusão de máscaras dos personagens pirandellianos. Sendo assim, para refletir sobre como as personagens de Pirandello lutam contra suas máscaras sociais, é preciso trazer a discussão sobre identidade conforme empreendida pelo dramaturgo italiano.

Na introdução à edição italiana do romance *Il fu Mattia Pascal*, Laura Trenti⁴²¹ reproduz um trecho de uma carta escrita por Pirandello a sua noiva Antonietta⁴²², em que o dramaturgo italiano afirma ver-se dividido entre dois “eus” que se embatem constantemente em seu interior, revelando que um deles é de conhecimento de sua noiva, enquanto o outro nem mesmo ele conhece realmente.

In me sono quasi due persone: Tu già ne conosce una; l'altra, neppure la conosco bene io stesso. Soglio dire, ch'io consto d'un gran me e di un piccolo me: questi due signori son quasi sempre in guerra tra di loro; l'uno è spesso all'altro sommamente antipatico. Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri, il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. Quando questi ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io sono perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora impera l'altra. Io tengo naturalmente molto di più alla prima, voglio dire al mio gran me; mi adatto e compatisco la seconda, che è in fondo un essere come tutti gli altri... Quale dei due amerai di più, Antonietta mia? (PIRANDELLO apud TRENTI, 2007, p. 5).⁴²³

A questão da personalidade dupla e dos espelhamentos está colocada, pois, por Pirandello nessa carta a sua noiva. Como afirma Laura Trenti, é “un caso di ‘doppio’, non c'è dubbio” (TRENTI, 2007, p. 5)⁴²⁴. Conforme salientado pela crítica italiana, o espelho é apontado por Pirandello como o único meio de seus “eus” se confrontarem,

⁴²⁰ Essa característica de Pirandello está intrinsecamente relacionada à sua tendência em ver o teatro dos bastidores, em expor as engrenagens da peça teatral que deveriam permanecer ocultas ao espectador. Esse desvendamento de outras faces da realidade é um dos elementos de que Antonio Tabucchi se apropria para a criação de seu conceito de “jogo do reverso”.

⁴²¹ Cf. TRENTI, 2007, p. 5-6.

⁴²² Também Fernando Pessoa escreve cartas à sua noiva Ophélia Queiróz, nas quais, dentre outros assuntos, fala de seus heterônimos, sendo que Álvaro de Campos chega a interferir no namoro, assinando, inclusive, algumas cartas. Esse tema será retomado no terceiro capítulo desta tese.

⁴²³ “Em mim são quase duas pessoas: você já conhece uma; a outra, nem eu mesmo a conheço bem. Costumo dizer que eu consisto de um grande eu e de um pequeno eu: esses dois senhores estão quase sempre em guerra entre eles; quase sempre um é extremamente antipático para o outro. O primeiro é taciturno e está continuamente absorto em pensamentos. O segundo fala com facilidade, brinca e não é alheio ao rir e ao fazer rir. Quando este diz alguma coisa meio boba, aquele vai ao espelho e o beija. Eu estou perpetuamente dividido entre essas duas pessoas. Ora impera uma, ora impera a outra. Eu mantenho, naturalmente, muito mais a primeira, quer dizer, o meu grande eu, me adapto e compadeço da segunda, que é no fundo um ser como todos os outros... Qual das duas amarás mais, minha Antonietta?” (Tradução nossa).

⁴²⁴ “É um caso de ‘duplo’, não há dúvida.” (Tradução nossa).

pois a imagem especular “è avvertita come ‘altro’ dal senso interno di sé, ma fa indubitabilmente altrettanto parte della persona, anzi, è il segno tangibile della persona per chi l’accosta dal di fuori” (TRENTI, 2007, p. 6)⁴²⁵.

Partindo da discussão a respeito do duplo e do espelho, Laura Trenti⁴²⁶ incorpora a seu argumento o teatro, ao se valer da correspondência do significante “persona” em latim (máscara) e em italiano (pessoa), o que permite à crítica remeter a importantes aspectos referentes ao fazer literário de Luigi Pirandello: “se ricordiamo che il termine persona in latino indica la maschera indossata dagli attori della commedia e della tragedia, si sono praticamente messi in gioco tutti i motivi e i temi più importanti del pensiero e dell’opera pirandelliana: il doppio, lo specchio, la maschera” (TRENTI, 2007, p. 6)⁴²⁷.

Em Pirandello⁴²⁸, há uma constante reflexão a respeito de como somos impelidos a tentar deter o “fluxo contínuo da vida” que existe em nosso interior, fixando-o em formas determinadas, que são os conceitos e ideais que nos impomos. No entanto, como afirma Pirandello, em seu ensaio *L’umorismo*, “dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità” (PIRANDELLO, 2010a, p. 145)⁴²⁹.

A esse fluxo contínuo opõe-se o fato de as feições do nosso corpo serem fixadas de forma imutável, como é o caso do nariz de Vitangelo Moscarda que pende um pouco para a direita. O protagonista de *Uno, nessuno e centomila* deve, portanto, se resignar em carregar esse traço pelo resto da vida a partir do momento em que toma conhecimento do fato após um comentário sarcástico feito por sua esposa. Esse é o evento que irá desencadear todo o drama de Moscarda, já que faz com que este perceba que o modo como os outros o veem não é o mesmo como ele se vê.

Avrei potuto, è vero, consolarmi con la riflessione che, alla fin fine, era ovvio e comune il mio caso, il quale provava ancora una volta un fatto risaputissimo, cioè che notiamo facilmente i difetti altrui e non ci accorgiamo dei nostri. Ma il

⁴²⁵ “É advertida como ‘outro’ pelo sentido interno de si, mas sem dúvida faz igualmente parte da pessoa, na verdade, é o sinal tangível da pessoa para quem se aproxima do lado de fora.” (Tradução nossa).

⁴²⁶ Cf. TRENTI, 2007, p. 6.

⁴²⁷ “se recordamos que o termo ‘persona’ em latim indica a máscara usada pelos atores da comédia e da tragédia, são colocados em jogo praticamente todos os motivos e temas mais importantes do pensamento e da obra pirandelliana: o duplo, o espelho, a máscara.” (Tradução nossa).

⁴²⁸ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 145.

⁴²⁹ “dentro de nós mesmos, naquilo que chamamos alma, e que é a vida em nós, o fluxo continua, indistinto, sob os diques, além dos limites que nós impomos, ao compor-nos uma consciência, ao construir-nos uma personalidade” (PIRANDELLO, 2009c, p. 169).

primo germe del male aveva cominciato a metter radice nel mio spirito e non potei consolarmi con questa riflessione. Mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere" (PIRANDELLO, 2010c, p. 9-10).⁴³⁰

Como afirma Pirandello em seu ensaio *L'umorismo*⁴³¹, esses pequenos detalhes, aparentemente insignificantes, causam grande efeito sobre nós quando adquirimos consciência de que nossas pequenas imperfeições são percebidas pelos outros assim como percebemos as dos outros e não as nossas próprias. Sendo assim, segundo o dramaturgo italiano, para um indivíduo se consolar de possuir um feio nariz, ele ri das orelhas ou da boca de outro⁴³². De toda forma, somos condenados a carregar nossas máscaras ao longo da existência e nos debatermos devido ao desajuste dessas máscaras exteriores com o que somos em nosso interior.

Uma das primeiras reações de Vitangelo Moscarda diante da descoberta de ser um estranho para si mesmo é desejar estar sozinho, e isso significava não apenas estar sem outras pessoas por perto como também estar sem ele mesmo, ou pelo menos estar sem aquele sujeito que ele julgava ser ele mesmo: "Così volevo io esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me ch'io già conoscevo, o che credevo di conoscere. Solo con un certo straneo, che già sentivo oscuramente di non poter più levarmi di torno e ch'ero io stesso: *l'estraneo inseparabile da me*" (PIRANDELLO, 2010c, p. 17)⁴³³. Sendo assim, ele estaria com um desconhecido, que é aquele Vitangelo Moscarda que ele próprio não sabia quem era, mas que já percebia ser inseparável de si, já que "la vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi" (PIRANDELLO, 2010c, 17)⁴³⁴.

Esses pensamentos de Moscarda levam-no a refletir sobre quem ele realmente é, sendo que, nesse momento, ele ainda pensava ser apenas um. No entanto, o protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, logo irá perceber que existia uma multiplicidade de máscaras de Vitangelo Moscarda, cada qual correspondendo à imagem que certa pessoa

⁴³⁰ "É verdade que eu poderia me consolar com a ideia de que, afinal de contas, o meu caso era óbvio e banal, mais uma prova de um fato extremamente notório, isto é, que todos notamos facilmente os defeitos dos outros e não percebemos os nossos. Mas o primeiro germe do mal já começara a lançar raízes no meu espírito, e eu não pude me consolar com esta reflexão. Em vez disso, fixou-se no meu pensamento a ideia de que eu não era para os outros aquilo que até agora, dentro de mim, havia imaginado que fosse" (PIRANDELLO, 2010b, p. 24).

⁴³¹ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 147.

⁴³² Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 147.

⁴³³ "Assim, eu queria estar só. Sem mim. Quero dizer, sem aquele 'mim' que eu já conhecia ou pensava conhecer. Sozinho com um certo estranho que eu já sentia obscuramente não poder afastar para longe, que era eu mesmo: *o estranho inseparável de mim*" (PIRANDELLO, 2010b, p. 29).

⁴³⁴ "a verdadeira solidão está em um lugar que vive por si e que para você não tem nem voz nem feição, onde o estranho é você" (PIRANDELLO, 2010b, p. 29).

construía desse sujeito na tentativa de fixá-lo em uma forma estável, sendo que o protagonista não podia se reconhecer em nenhuma dessas representações. No entanto, segundo Alfredo Bosi⁴³⁵, ao recusar as construções que os outros fizeram de si, Vitangelo Moscarda não tem mais nenhuma personalidade a qual se ater, pois, como afirma Bosi, “abolidas as imagens criadas pelo próximo (o *eu* social), também ele anula-se, já que mais nenhuma consciência o reflete. Nem cem mil, nem um: ninguém” (BOSI, 1988, p. 185).

Na concepção de Alfredo Bosi, o que ocorre nos textos de Pirandello é um “desajuste entre a vida subjetiva da personagem e a forma social, a *persona* que a represa de todos os lados” (BOSI, 2010, p. 8). Os personagens pirandellianos lutam, portanto, contra essas máscaras impostas pelas convenções sociais. No caso de *Uno, nessuno e centomila*, enquanto, para a sociedade, existiam cem mil faces de Vintangelo Moscarda, para o próprio personagem não existia nenhum “eu” que pudesse resistir fora do olhar do outro. Por esse motivo, para Vintangelo Moscarda, ele próprio não era ninguém.

No entanto, como ressalta Alfredo Bosi⁴³⁶, não se pode falar em desintegração total do protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, já que, apesar de todo o processo de decomposição de sua imagem social pela qual Moscarda se submete, este ainda carrega dentro de si um sentimento que ele próprio chama de “ponto vital”, “que pulsa quando o mais fundo da sua consciência moral é ferido por um juízo acusador e injusto do outro” (BOSI, 2010, p. 11).

Segundo Alfredo Bosi⁴³⁷, esse é justamente o elemento que proporciona, de certo modo, o retorno à unidade do ser após sua profusão em múltiplos “eus”. É assim que a passagem do romance em que o protagonista reconhece seu “ponto vital”, como afirma Bosi⁴³⁸, representa o momento em que este é levado à reflexão sobre sua experiência, sendo o ponto “em que o narrador se empenha lucidamente em sondar o processo psicossocial que o faria passar da pura anomia (‘nenhum’) ou da vertiginosa dispersão (‘cem mil’) a um estado de unidade moral (‘um’)” (BOSI, 2010, p. 11).

Esse drama do personagem está relacionado à reflexão constante nos textos de Pirandello sobre a oposição entre “vida” e “forma”. Vitangelo Moscarda jamais havia tomado consciência de pequenos detalhes relacionados à sua constituição física,

⁴³⁵ Cf. BOSI, 1988, p. 185.

⁴³⁶ Cf. BOSI, 2010, p. 11.

⁴³⁷ Cf. BOSI, 2010, p. 11.

⁴³⁸ Cf. BOSI, 2010, p. 11.

acreditando que esses pormenores não poderiam definir quem ele era. Assim, seguia o fluxo da vida sem questionamentos ou reflexões: “Vivendo, non avevo mai pensato alla forma del mio naso” (PIRANDELLO, 2010c, p. 17)⁴³⁹. No entanto, percebe que, sob o olhar do outro, ele era definido e julgado justamente a partir dessas características externas:

E gli altri? Gli altri non sono mica dentro di me. Per gli altri che guardano da fuori, le mie idee, i miei sentimenti hanno un naso. Il mio naso. E hanno un pajo d’occhi, i miei occhi, ch’io non vedo e ch’essi vedono. Che relazione c’è tra le mie idee e il mio naso? Per me, nessuna. Io non penso col naso, né bado al mio naso, pensando. Ma gli altri? Gli altri che non possono vedere dentro di me le mie idee e vedono da fuori il mio naso? Per gli altri le mie idee e il mio naso hanno tanta relazione, che se quelle, poniamo, fossero molto serie e questo per la sua forma molto buffo, si metterebbero a ridere (PIRANDELLO, 2010c, p. 18).⁴⁴⁰

O protagonista de *Uno, nessuno e centomila* compreende não ser possível às outras pessoas ter conhecimento de quem ele era dentro de si, assim como lhe era impossível ver-se de fora, como os outros o viam. Essa é a próxima constatação de Vitangelo Moscarda, seguindo sua linha de raciocínio: não é permitido ao sujeito ver-se vivendo. A consciência dessa privação é motivo de angústia para o personagem, o qual é acometido por uma grande perturbação.

No entanto, Moscarda pode vivenciar, ainda que por um instante, a experiência de se ver da forma como os outros o viam. Isso ocorreu em uma ocasião em que, caminhando distraidamente com seu amigo Firbo, viu sua imagem de relance em um espelho que não havia percebido em um primeiro momento. A impressão do personagem perante esse acontecimento foi a de estar diante de um estranho, não sendo capaz de se reconhecer naquela imagem que apenas os outros conheciam. Em diversas passagens de seus textos, Pirandello atenta para o estranhamento provocado no sujeito por essa experiência: “Alziamo una mano, nell’incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l’abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere*” (PIRANDELLO, 2010a, p.

⁴³⁹ “Vivendo, eu nunca havia pensado na forma do meu nariz” (PIRANDELLO, 2010b, p. 30).

⁴⁴⁰ “E os outros? Os outros não estão dentro de mim. Para os outros que me veem de fora, as minhas ideias e os meus sentimentos têm um nariz. O meu nariz. E têm um par de olhos, os meus olhos, que eu não vejo e que eles veem. Que relação há entre as minhas ideias e o meu nariz? Para mim, nenhuma. Eu não penso com o nariz – nem me importo com ele, ao pensar. Mas... e os outros? Os outros que não podem ver dentro de mim as minhas ideias e que veem de fora o meu nariz? Para os outros, as minhas ideias e o meu nariz têm tanta relação que, suponhamos, se elas fossem muito sérias e ele, por sua forma, muito cômico, todos começariam a rir” (PIRANDELLO, 2010b, p. 30).

146)⁴⁴¹. Essa inquietante sensação de estar alheio de si desencadeia uma série de questionamentos por parte do protagonista:

Era proprio la mia quell'immagine intravista in un lampo? Sono proprio così, io, di fuori, quando vivendo – non mi penso? Dunque per gli altri sono quell'estraneo sorpreso nello specchio: quello, e non già io quale mi conosco: quell'uno lì che io stesso in prima, scorgendolo, non ho riconosciuto. Sono quell'estraneo che non posso veder vivere se non così, in un attimo impensato. Un straneo che posso vedere e conoscere solamente gli altri, e io no (PIRANDELLO, 2010c, p. 20).⁴⁴²

É nesse momento que Vitangelo Moscarda se reconhece como sendo um “outro” ou vários “outros” de acordo com a constatação feita logo em seguida pelo protagonista de que existia um Moscarda diverso para cada pessoa com quem travava contato, ao mesmo tempo em que existiam múltiplos Moscardas também dentro de si, o que pode ser verificado na seguinte fala do protagonista: “Ripeto, credevo ancora che fosse uno solo questo estraneo: uno solo per tutti, come uno solo credevo d'esser io per me. Ma presto l'atroce mio dramma si complicò: con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me” (PIRANDELLO, 2010c, p. 20)⁴⁴³.

Ao se ver no espelho, o personagem reflete sobre a relação que os outros necessariamente estabelecem entre sua aparência física e seu caráter, sendo que ele próprio não era capaz de representar para si mesmo uma autoimagem. Disso resulta a desconexão entre o dentro e o fora de Moscarda, já que o protagonista percebe não haver qualquer relação entre seu interior e sua imagem exterior, podendo aquele reflexo no espelho representar um sujeito qualquer ou mesmo ninguém.

Partindo, ainda, de seus questionamentos sobre a própria identidade e a imagem de si, Moscarda reflete a respeito de sua mutabilidade em relação à passagem do tempo. Isso faz com que o protagonista se assuma como múltiplo também para si mesmo, já que a imagem que fixava de si em um dado instante já não era a mesma que havia fixado no momento anterior, e nem poderia ser a mesma do instante seguinte. Dessa

⁴⁴¹ “Alçamos uma mão, em inconsciência; e o gesto nos queda suspenso. Parece-nos estranho que nós o tenhamos feito. *Vemo-nos viver*” (PIRANDELLO, 2009c, p.170).

⁴⁴² “Aquela imagem entrevista de relance era mesmo a minha? Eu sou mesmo assim, de fora, quando – vivendo – não me penso? Então para os outros eu sou aquele estranho surpreendido no espelho; aquele, e não mais eu tal como me conheço: aquele ali, que eu, de primeira, ao notá-lo, não reconheci. Eu sou aquele estranho que não posso ver vivendo nem conhecer senão assim, num momento de distração. Um estranho que só os outros podem ver e conhecer, não eu” (PIRANDELLO, 2010b, p. 31).

⁴⁴³ “Repito: ainda acreditava que esse estranho fosse um só, um só para todos, assim como pensava ser um só para mim. Mas logo esse meu drama atroz se complicou com a descoberta dos cem mil Moscardas que eu era não só para os outros, mas também para mim” (PIRANDELLO, 2010b, p. 32).

forma, Moscarda percebe que, a cada momento, ele é um outro e, assim, sucessivamente. Por essa razão, não é possível a ele se conhecer.

Em *Uno, nessuno e centomila*, o protagonista conclui que vivemos a ilusão de que todos à nossa volta pensam e agem como nós, como se todos pudéssemos sempre entrar em acordo sobre qualquer questão, o que se deve, nas palavras de Moscarda, à “presunzione che la realtà, qual’è per voi, debba essere e sia ugualmente per tutti gli altri” (PIRANDELLO, 2010c, p. 33-34)⁴⁴⁴. A pretensão de conhecer a realidade, imaginando-a una e estável garante ao sujeito um sentimento de segurança e tranquilidade aparente que não passa de pura ilusão. Ao se referir justamente a essa percepção ilusória que o indivíduo tem da realidade, o protagonista tece o seguinte comentário:

Ci vivete dentro; ci camminate fuori, sicuri. La vedete, la toccate; e dentro anche, se vi piace, ci fumate un sigaro (la pipa? la pipa), e beatamente state a guardare le spire di fumo a poco a poco vanire nell’aria. Senza il minimo sospetto che tutta la realtà che vi sta attorno non ha per gli altri maggiore consistenza di quel fumo (PIRANDELLO, 2010c, p. 34).⁴⁴⁵

Em se tratando de Pirandello⁴⁴⁶, a questão é agravada, ainda, pelo fato de que os significados que atribuímos às palavras também são múltiplos, já que cada um de nós interpreta, à sua maneira, a fala do outro. Ao fazê-lo, conferimos um sentido às palavras que não é o mesmo dado por nosso interlocutor. Como resultado, acreditamos compreender as colocações e argumentos do outro, mas, na verdade, estamos apenas captando palavras vazias para preenchê-las com os significados que nós julgamos serem os mais acertados. Como resultado, o sentido que nós processamos a partir da fala do outro não é o mesmo que foi intencionado por este. Nós temos, portanto, apenas a ilusão de podermos nos compreender mutuamente, sendo essa questão traduzida por Pirandello em sua concepção a respeito do problema da incomunicabilidade⁴⁴⁷, o qual é enfrentado pelo sujeito em seu cotidiano sem que este ao menos tome conhecimento do fato.

⁴⁴⁴ “presunção de que a realidade, tal como é para vocês, deva ser e seja idêntica para todos os outros” (PIRANDELLO, 2010b, p. 48).

⁴⁴⁵ “Vocês vivem dentro dela e caminham a céu aberto, seguros. Podem vê-la, tocá-la; e, dentro dela, caso lhes agrade, podem fumar um charuto (um cachimbo? sim, um cachimbo) e ficar contemplando pacificamente as espirais de fumaça se desfazendo pouco a pouco no ar, sem a mínima suspeita de que toda a realidade que os rodeia não tem para os outros mais consistência do que aquela fumaça” (PIRANDELLO, 2010b, p. 48).

⁴⁴⁶ Essa questão está colocada em sua peça teatral *Sei personaggi in cerca d’autore*.

⁴⁴⁷ A respeito do problema da incomunicabilidade em Pirandello, conferir o ensaio de Sábato Magaldi “Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello” (MAGALDI, 2009, p. 19).

Ma il guajo è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto (PIRANDELLO, 2010c, p. 41-42).⁴⁴⁸

Sendo assim, segundo o protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, além de preenchermos as palavras com aquele sentido que acreditamos ser único e verdadeiro, também construímos a nós mesmos e aos outros na medida em que, em nosso pensamento, moldamos cada pessoa da maneira que nossa visão consegue percebê-la, atribuindo a cada uma delas uma forma, a qual nunca corresponderá à forma que a própria pessoa construiu para si mesma ou que outras pessoas construíram para ela. De maneira semelhante, ignoramos que as formas que as demais pessoas criaram para nós não equivalem à forma como nós mesmos nos percebemos.⁴⁴⁹

Mesmo essa forma que construímos para nós próprios e para os outros é, ainda, momentânea, já que varia a cada instante. No entanto, segundo o personagem de Pirandello⁴⁵⁰, esta é a única maneira de atribuir uma realidade tanto para o “eu” como para o “outro”. Essa realidade varia, portanto, de pessoa para pessoa e, também, de um momento para o outro, já que construída por cada um a sua maneira e reconstruída por cada um a todo instante.

Como consequência, somos nada mais que um construto, forjado por nós mesmos e pelos outros. Além disso, essa construção não é estável, podendo ruir repentinamente devido a uma mínima interferência nesse sistema. De acordo com a conclusão do personagem Vitangelo Moscarda, um leve abalo a que sejam acometidas o que ele chama de nossa “fermezza della volontà” e nossa “costanza dei sentimenti”⁴⁵¹ faz com que nossa realidade desmorone, se revelando como meramente ilusória.⁴⁵²

É a partir dessas reflexões que o protagonista passa a entender por que sua esposa Dida o chamava de Gengê. Essa *persona* construída por Dida era apenas uma das cem mil faces que a sociedade moldara para a figura de Vitangelo Moscarda. Para o

⁴⁴⁸ “Mas o problema é que vocês, meus caros, nunca entendem; e eu nunca vou poder explicar-lhes como se traduz em mim aquilo que vocês me dizem. Sei que vocês não falaram turco, sei disso. Usamos, eu e vocês, a mesma língua, as mesmas palavras. Mas que culpa temos, eu e vocês, se as palavras, em si, são vazias? Vazias, meus caros. E vocês as preenchem com o seu sentido, ao dizê-las a mim; e eu, ao recebê-las, inevitavelmente as preencho com o meu sentido. Pensamos que nos entendemos, mas não nos entendemos de modo nenhum” (PIRANDELLO, 2010b, p. 55).

⁴⁴⁹ Cf. PIRANDELLO, 2010c, p. 42.

⁴⁵⁰ Cf. PIRANDELLO, 2010c, p. 42-43.

⁴⁵¹ “firmeza de vontade”; “constância nos sentimentos” (PIRANDELLO, 2010b, p. 65).

⁴⁵² Cf. PIRANDELLO, 2010c, p. 54.

protagonista, Gengê não passava de um desconhecido, que existia apenas na mente de sua esposa, a qual acreditava realmente conhecer todos os seus gostos e pensamentos. No entanto, as preferências e ideias de Gengê eram totalmente alheias a Moscarda, que passara a vida a aceitar aquela criação de sua esposa sem questioná-la até o momento em que toma consciência de sua existência: “E io, imbecille, non ci avevo fatto mai caso. Ma sfido ch’ella conosceva quel suo Gengè più che non lo conoscessi io! Se l’era costruito lei! (...) Perché quel suo Gengè esisteva, mentre io per lei non esistevvo affatto, non ero mai esistito” (PIRANDELLO, 2010c, p. 55)⁴⁵³.

Ao vivenciar tais experiências, Vitangelo Moscarda se destitui de uma posição confortável, porém ilusória, que ocupava, já que vê ruir todas as formas de ficção que havia construído em torno de si. A partir do momento em que o protagonista de *Uno, nessuno e centomila* lança um novo olhar sobre si mesmo e os outros, se embrenha por um caminho sem volta em seu intuito de, como afirma Alfredo Bosi, “destruir todas as falsas ‘personalidades’ que a sociedade construíra para fixá-lo em uma forma estável” (BOSI, 1988, p. 185). De acordo com Bosi, dessa experiência, o protagonista perceberá que “quem não fala e não age conforme as expectativas que o seu papel social demanda sofrerá sem remissão a impiedade alheia e cedo ou tarde será excluído e fadado à irrisão e à marginalidade” (BOSI, 2010, p. 10).

O protagonista de *Uno, nessuno e centomila* decide, portanto, desconstruir a imagem que acreditava ser aquela que a sociedade tinha de Vitangelo Moscarda. Único herdeiro do banco da cidade, era visto por todos como um usurário como fora seu pai. Para promover o processo de desconstrução de si, comete atos insólitos e socialmente condenáveis que fazem com que, por fim, sua imagem perante a sociedade passe de usurário àquela de louco. A atitude do protagonista que irá assombrar os moradores de Richieri será o despejo de um casal de idosos por estes não terem pagado o aluguel do imóvel que pertencia a Moscarda. Em meio à indignação de todos pela ganância daquele homem, o mesmo, logo em seguida, anuncia que doava ao dito casal uma propriedade de valor superior àquela em que eles viviam anteriormente.

Seu intuito em destruir um a um todos os “Moscardas” que existiam para os demais, se mostrando pouco a pouco o contrário daquilo que supunha ser para cada pessoa, faz com que o protagonista seja tido como louco mesmo por seus amigos mais próximos, os quais, julgando-o fora de controle, passam a vê-lo como uma ameaça aos

⁴⁵³ “E eu, imbecil, nunca me importei. Mas aposto que ela conhecia aquele seu Gengê melhor do que eu! Ela o construíra! (...) Porque aquele seu Gengê existia, ao passo que eu, para ela, não existia em absoluto, nuca havia existido” (PIRANDELLO, 2010b, p. 66).

negócios do banco e, por conseguinte, aos interesses de muitos que dependiam de sua fortuna. Até mesmo sua esposa Dida o abandona não apenas por perceber que os atos de seu Gengê poderiam levá-lo à ruína financeira, mas também por se dar conta de que a realidade que construía para seu marido já não podia ser sustentada.

O caso se agrava quando, durante uma conversa entre Moscarda e Quantorzo, procurador geral do banco, em que este tentava persuadir o protagonista de que os atos por ele cometidos eram arbitrários e absurdos, além de porem em risco os negócios do banco, Dida desata a rir da estupidez de seu Gengê. Como salienta Alfredo Bosi⁴⁵⁴, o riso da esposa fere o protagonista em um “ponto vital” “por tanto tempo ignorado e adormecido, mas agora tão pungente que basta para desmontar o ‘caro Vitangelo’ dos amigos interesseiros e o estúpido Gengê de Dida” (BOSI, 2010, p. 12).

Diversamente da concepção tabucchiana de que o sujeito é composto por uma multiplicidade de máscaras que se desdobram ao infinito, em Pirandello existe ainda um ponto que seria o “um” reagregador do sujeito, e que Bosi define como “unidade moral”⁴⁵⁵. A indignação provocada em Moscarda pelo riso de Dida, segundo Bosi, “constituiu em um átimo raro e decisivo um homem (‘um’); e é este Vitangelo que se despojará de todos os bens e escolherá viver em um albergue de mendigos e mentecaptos” (BOSI, 2010, p. 12-13).

Moscarda resolve, portanto, destruir definitivamente sua imagem de usurário, retirando todo seu capital do banco para utilizá-lo na fundação de um asilo para os necessitados, ainda que isso leve seu negócio à falência. No entanto, apesar de Moscarda sair de sua posição de apatia, criando uma realidade para si, continua possuindo cem mil faces aos olhos dos outros, já que cada um continuará a enxergá-lo à sua maneira. Além disso, ao desconstruir sua imagem de usurário, que prevalecia na sociedade, apenas cria os pressupostos para a construção de uma nova *persona*, aquela de louco, devido aos atos insólitos por ele cometidos. De uma forma ou de outra, o personagem continuará a carregar suas máscaras sociais, não importa quais sejam.

Diventavo “uno”. Io. Io che ora mi volevo così. Io che ora mi sentivo così. Finalmente! Non più usurajo (basta con quella banca!); e non più Gengè (basta con quella marionetta!). (...) “Ma io, uno, chi? chi?” Se non avevo più occhi per vedermi da me come uno anche per me? Gli occhi, gli occhi di tutti gli altri seguitavo a vedermeli addosso, ma ugualmente senza poter sapere come ora m’avrebbero veduto in questa mia neonata volontà, se io stesso non sapevo ancora come sarei consistito per me. Non più Gengè. Un altro. Avevo proprio

⁴⁵⁴ Cf. BOSI, 2010, p. 12.

⁴⁵⁵ Cf. BOSI, 2010, p. 11.

volutu questo. Ma che altro avevo io dentro, se non questo tormento che mi scopriva nessuno e centomila? (PIRANDELLO, 2010c, p. 144).⁴⁵⁶

Conforme esperado pelo próprio personagem, o esforço de Moscarda em desconstruir sua imagem perante a sociedade teve como consequência o repúdio dos demais por sua nova personalidade. Sendo abandonado por todos, se vê obrigado a enfrentar a solidão de quem se abstém do convívio social: “Ero solo. In tutto il mondo, solo. Per me stesso, solo. E nell’attimo del brivido, che ora mi faceva fremere alle radici i capelli, sentivo l’eternità e il gelo di questa infinita solitudine” (PIRANDELLO, 2010c, p. 146)⁴⁵⁷. No entanto, com essa atitude, Moscarda foi capaz de comprovar para si mesmo que sua suspeita de que era possível destruir sua imagem para criar outra logo em seguida era verdadeira.

E no seu intuito de abandonar de uma vez por todas aquela sua antiga figura de usurário, Vitangelo Moscarda sentia como que um impulso de partir, deixando tudo para trás, e recomeçar sua vida portando uma nova identidade: “io poi per mio conto me ne fossi potuto andare altrove con un altro corpo e un altro nome” (PIRANDELLO, 2010c, p. 151)⁴⁵⁸.

A pretensão de carregar um outro nome, vivendo uma nova vida com uma identidade diversa tem como exemplo mais significativo na obra de Pirandello seu romance *Il fu Mattia Pascal*, no qual o protagonista se finge morto e assume uma nova existência na *persona* de Adriano Meis, buscando reconstruir sua vida em uma outra cidade, na qual, como ressalta Alfredo Bosi, “a sua identidade pública já não o impeça de ser o que desejaria ser” (BOSI, 2010, p. 9).

No entanto, logo percebe que sua tentativa de fuga das convenções sociais que o estavam oprimindo em sua primeira vida apenas o leva a assumir uma outra *persona* em sua nova existência, a qual também estaria, inevitavelmente, presa às mesmas normas e regras da sociedade. Com isso, Mattia Pascal apenas se livra de uma “forma” para se atrelar a outra logo em seguida. A esse respeito, o crítico Francisco Degani ressalta que

⁴⁵⁶ “Tornava-me ‘um’. Eu. Eu, que agora me queria assim. Eu, que agora me sentia assim. Finalmente! Acabou-se o usurário (basta com aquele banco!) e acabou-se Gengê (basta com aquele fantoche!). (...) ‘Eu, um, quem? Quem?’ Mas se eu não tinha mais olhos para me ver por conta própria como um? Os olhos, eu continuava a ver os olhos de todos sobre mim, mas igualmente sem saber como me veriam agora, nesta minha recém-nascida vontade, já que eu mesmo ainda não sabia que consistência eu teria. Não mais Gengê. Um outro. Esperei muito por isso. Mas que outro eu trazia dentro, salvo este tormento que me revelava nenhum e cem mil?” (PIRANDELLO, 2010b, p. 158).

⁴⁵⁷ “Eu estava sozinho. No mundo inteiro, sozinho. Para mim mesmo, sozinho. E, durante o calafrio que agora me sacudia até a raiz dos cabelos, sentia a eternidade e o gelo dessa infinita solidão” (PIRANDELLO, 2010b, p. 161).

⁴⁵⁸ “ir depois embora por minha própria conta para outro lugar, levando um outro corpo e um outro nome” (PIRANDELLO, 2010b, p. 166).

Mattia Pascal é, simbolicamente, a representação do drama existencial de todo o homem que vai à procura de uma dimensão e de uma identidade pessoal que consista em algo de verdadeiro e tangível e não seja apenas “forma”, mas substância. Contra sua vontade, ele descobre que as convenções sociais das quais quer se libertar são vinculantes e insubstituíveis, e por isso é completamente inútil que o homem tente se realizar plenamente, uma vez que jamais conseguirá fugir às normas e regras que, apesar de condicioná-lo fortemente, são indispensáveis à sua existência. A consequência imediata é a constatação de que o homem é solitário, pura “forma” que existe apenas em virtude de elementos e fatores completamente estranhos à sua realidade e está sempre envolvido na perene e inútil busca de si mesmo (DEGANI, 2007, p. 212).

Entretanto, todo o esforço de Mattia Pascal para se desvencilhar da “forma” que lhe fora imposta pela sociedade, apenas o leva à conclusão de que a fuga é impossível, cabendo a ele aceitar as convenções sociais e retornar à sua antiga vida. De volta à sua cidade, pode relatar sua história, a qual, segundo o personagem, poderia servir de ensinamento a outros que tivessem semelhantes pretensões. É justamente assim que Pirandello inicia o seu romance, quando o protagonista decide escrever um livro para compartilhar o malogro de sua experiência.

Como bem aponta Francisco Degani⁴⁵⁹, o livro de Mattia Pascal se inicia por duas premissas. Na primeira, tem-se uma referência explícita ao tema da identidade, além da constatação de que o conhecimento humano é relativo: “Ao declarar sua única certeza: ‘Eu me chamo Mattia Pascal’, o protagonista coloca-se diante da absoluta relatividade dos fatos, pois atender por um nome não significa conhecer a si mesmo” (DEGANI, 2007, p. 209).

A segunda premissa traz em si uma reflexão filosófica, desencadeada da tentativa de Pascal em explicar ao personagem dom Eligio Pellegrinotto o significado da frase por ele repetida continuamente: “Maldito seja Copérnico”. Segundo o protagonista, desde quando a teoria copernicana provou que a Terra não está fixa no centro do universo, o homem foi destituído de um lugar privilegiado em que ele próprio havia se colocado durante séculos, causando, segundo Degani, “não apenas uma sensação concreta de esvaziamento da realidade, mas também atribuindo uma valência cósmica à capacidade humana de dar objetividade à própria vida” (DEGANI, 2007, p. 209). A insignificância humana em meio a um universo tão vasto, em que a Terra não passa de um minúsculo ponto fadado a executar ao infinito um movimento insano e aparentemente aleatório, está expressa na seguinte fala do protagonista:

⁴⁵⁹ Cf. DEGANI, 2007, p. 209.

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni (PIRANDELLO, 2007c, p. 21-22).⁴⁶⁰

Após sua insólita experiência, Mattia Pascal afirma estar em uma “condizione così eccezionale” que pode se considerar “fuori della vita” e, portanto, “senza obblighi e senza scrupoli di sorta” (PIRANDELLO, 2007c, p. 23)⁴⁶¹. Segundo Degani, esse posicionamento do protagonista se deve à constatação de que ele “não é mais o centro da própria vida e, portanto, encontra-se em posição privilegiada para contar sua história” (DEGANI, 2007, p. 209).

Em um certo ponto da narrativa, Mattia Pascal, devastado pelas relações sociais que o oprimiam e pela dor da perda simultânea de sua mãe e de sua filha, em um momento de impulso, foge de sua cidade, chegando, sem o conhecimento de seus familiares, a Monte Carlo, onde ganha uma grande quantia em dinheiro nos cassinos. Por esse motivo, foi considerado desaparecido. Enquanto finalmente viajava de volta para casa, lê a notícia de sua própria morte em um jornal local. Acontece que a família de Mattia Pascal, sem conhecer seu paradeiro, reconhece seu corpo como sendo o de um suicida que se afogara no canal de um moinho pouco depois do desaparecimento do protagonista.

Em um primeiro momento, Mattia Pascal é acometido por um forte sentimento de indignação. Entretanto, o protagonista percebe naquele engano uma aparente forma de salvação, uma oportunidade de recomeço: “Il salto che spiccai dal vagone mi salvò: come se mi avesse scosso dal cervello quella stupida fissazione, intravidi in un baleno...

⁴⁶⁰ “Estamos ou não estamos num invisível piãozinho chicoteado por um raio de sol, num grãozinho de areia ensandecido que gira e gira sem saber por que, sem jamais chegar a destino algum, como se gostasse de girar assim para nos fazer sentir ora um pouco mais de calor, ora um pouco mais de frio, e para nos fazer morrer – muitas vezes com a consciência de ter cometido uma série de pequenas bobagens –, após cinquenta ou sessenta voltas? Copérnico, Copérnico, meu caro dom Eligio, arruinou irremediavelmente a humanidade. Agora, aos poucos, já estamos adaptados à nova concepção de nossa infinita pequenez e a nos considerarmos menos do que nada no Universo, com todas as nossas belas descobertas e invenções” (PIRANDELLO, 2007d, p. 11).

⁴⁶¹ “condição tão excepcional”; “fora da vida”; “sem obrigações nem escrúpulos de qualquer tipo” (PIRANDELLO, 2007d, p. 12).

ma sì! La mia liberazione la libertà una vita nuova!” (PIRANDELLO 2007c, p. 105-106)⁴⁶².

A primeira providência tomada por Pascal foi atribuir a si mesmo um novo nome, criando, assim, uma outra identidade: “Chi sono io ora? Bisogna che ci pensi. Un nome, almeno, un nome, bisogna che me lo dia subito, per firmare il telegramma e per non trovarmi poi imbarazzato se, alla locanda, me lo domandano. (...) Vediamo un po’! Come mi chiamo?” (PIRANDELLO, 2007c, p. 108)⁴⁶³.

No princípio de sua aventura, o personagem gozou de uma aparente liberdade, proporcionada por um confortante sentimento de solidão: “Ero solo ormai, e più solo di com’ero non avrei potuto essere su la terra, sciolto nel presente d’ogni legame e d’ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l’avvenire dinanzi, che avrei potuto foggiarmi a piacer mio” (PIRANDELLO, 2007c, p. 115)⁴⁶⁴.

Com isso, busca se desvencilhar de seu passado para que possa viver sua segunda vida de um modo que seja totalmente alheio à sua primeira existência. Assume-se, portanto, como Adriano Meis, se submetendo, inclusive, a mudanças em seu aspecto físico para que, assim, pudesse se moldar a essa nova identidade. Para isso, retirou a barba e deixou os cabelos crescerem. Porém, um traço de Mattia Pascal o perseguiria sempre: o olho marcado por um forte estrabismo.

A presença dessa característica marcante no personagem está relacionada à concepção pirandelliana⁴⁶⁵ de que somos fixados a uma forma imutável, a qual se opõe ao fluxo constante da vida. Diante do olhar do outro, seremos sempre julgados e definidos por nossos traços exteriores os mais insignificantes. No caso de Vitangelo Moscarda, se trata do nariz que pende para a direita, já para Mattia Pascal, a característica que o define é o olho estrábico: ““Ah, quest’occhio,’ pensai, ‘così in estasi

⁴⁶² “O salto brusco do vagão salvou-me: foi como se tivesse me expulsado da cabeça aquela estúpida ideia fixa e de repente percebi... claro! ali estava minha libertação, a liberdade de uma nova vida!” (PIRANDELLO, 2007d, p. 66).

⁴⁶³ “Quem sou eu agora? É preciso pensar. Um nome, pelo menos um nome, preciso dar-me um nome sem demora para assinar o telegrama e para não me atrapalhar se me perguntarem na pensão como me chamo. (...) Vejamos! Como me chamo?” (PIRANDELLO, 2007d, p. 68).

⁴⁶⁴ “Eu estava só, e não poderia estar mais sozinho sobre a Terra, liberto de qualquer compromisso ou obrigação, livre, novo, e completamente senhor de mim mesmo, sem ter mais o peso do meu passado, e tendo à frente o futuro que poderia moldar como quisesse” (PIRANDELLO, 2007d, p. 72).

⁴⁶⁵ Cf. PIRANDELLO, 2010a, p. 145-147.

da un lato, rimarrà sempre suo nella mia nuova faccia! (...)” (PIRANDELLO, 2007c, p. 117)⁴⁶⁶.

No decorrer do tempo, a solidão que para o protagonista fora, em um primeiro momento, sinônimo de libertação, logo passou a oprimi-lo devido à falta que lhe fazia o convívio social. Isso faz com que Mattia Pascal, em sua nova identidade de Adriano Meis, decida se restabelecer em um local fixo, escolhendo a cidade de Roma para esse fim. Como não tem documentos, não pode ter um emprego ou comprar uma casa. Assim, resolve alugar um quarto em uma pensão familiar: “Fermo in un luogo, proprietario d’una casa, eh, allora: registri e tasse subito! E non mi avrebbero iscritto all’anagrafe? Ma sicuramente! E come? con un nome falso?” (PIRANDELLO, 2007c, p. 135)⁴⁶⁷. Mattia Pascal percebe, desde o princípio, como seria difícil construir uma nova vida, já que ele não existia perante a sociedade. A esse respeito, Alfredo Bosi ressalta que

a máquina social exige, para manter-se em pé e reproduzir-se, uma engrenagem constante, um sistema de normas de comportamento dotado de um mínimo e, às vezes, de um máximo de coerência de expectativas; numa palavra, a sociedade requer uma forma. A forma enfeixa tanto as aparências físicas de um homem quanto as suas marcas sociais: o nome, a nacionalidade, a classe, o estado civil; em suma, o conjunto das características públicas que na língua cartorial italiana se chamam as *generalità* do cidadão. Um homem e uma mulher são para o código civil o somatório dessas atribuições, a “identidade” que está registrada nos seus documentos e que deve acompanhá-los pela vida afora (BOSI, 2010, p. 8).

É assim que a “prisão” dessa nova vida acaba por se mostrar ainda mais oprimente que aquela de sua vida anterior, o que se dá não apenas pelo fato de não possuir uma identidade social e, por isso mesmo, não existir, mas também por se ver atormentado pelo passado que o persegue a todo o momento. Por esse motivo, vive o temor de ter seu segredo descoberto pelas pessoas para quem se apresentou como Adriano Meis, como também experimenta a apreensão de poder ser desmascarado por um homem que havia conhecido em sua aventura em Monte Carlo, quando ainda era Mattia Pascal, e que, por força do destino, mais uma vez cruzava o seu caminho. Sem mencionar o olho, traço remanescente de Mattia Pascal que se impõe constantemente para lembrá-lo de quem realmente ele é, e da absoluta impossibilidade de escapar a essa realidade. Estava irremediavelmente preso àquela forma. O tormento provocado no

⁴⁶⁶ “‘Ah, este olho’, pensei, ‘permanentemente de lado, continuará sendo sempre dele no meu novo rosto! (...)’” (PIRANDELLO, 2007d, p. 73).

⁴⁶⁷ “Fixado num lugar, dono de uma casa, aí então: registros e impostos imediatamente! E não me inscreveriam no registro civil? Sem dúvida! E como? Com um nome falso?” (PIRANDELLO, 2007d, p. 84).

protagonista por esta sua nova condição, leva-o à reflexão sobre seus atos praticados até aquele momento:

Vedevo finalmente: vedevo in tutta la sua crudezza la frode della mia illusione: che cos'era in fondo ciò che m'era sembrata la più grande delle fortune, nella prima ebbrezza della mia liberazione. Avevo già sperimentato come la mia libertà, che a principio m'era parsa senza limiti, ne avesse purtroppo nella scarsezza del mio denaro; poi m'ero anche accorto ch'essa più propriamente avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noja, e che mi condannava a una terribile pena: quella della compagnia di me stesso; mi ero allora accostato agli altri; ma il proponimento di guardarmi bene dal riallacciare, foss'anche debolissimamente, le fila recise, a che era valso? Ecco: s'erano riallacciate da sé, quelle fila; e la vita, per quanto io, già in guardia, mi fossi opposto, la vita mi aveva trascinato, con la sua foga irresistibile: la vita che non era più per me (PIRANDELLO, 2007c, p. 235).⁴⁶⁸

Ao perceber que a sua fuga fora inútil, não mais encontrando meios para sustentar sua farsa, resolve encenar sua segunda morte e reassumir sua antiga identidade. Esse romance traz como tema central o drama comumente enfrentado pelas personagens pirandellianas: lutar contra as máscaras que lhes foram impostas pelas convenções sociais. No caso de *Mattia Pascal*, diante do insucesso de seu intento, resta a resignação e o reajuste às normas da sociedade, sem as quais não podemos viver, como afirma o personagem dom Eligio Pellegrinotto: “fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere” (PIRANDELLO, 2007c, p. 308)⁴⁶⁹. Já em *Uno, nessuno e centomila*, tem-se a entrega do protagonista ao fluxo da vida, entrando este em perfeita harmonia com a natureza, e a negação de qualquer forma de fixação que pudesse represá-lo: “muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori” (PIRANDELLO, 2010c, p. 191)⁴⁷⁰.

É importante salientar que, em ambos os romances de Pirandello por mim abordados, após o sujeito viver o seu drama identitário, ao final da narrativa, encontram

⁴⁶⁸ “Finalmente eu consegui ver em toda a sua crueza a fraude da minha ilusão. O que era afinal aquilo que me parecera a maior das sortes, na embriaguez inicial da minha libertação? Eu já descobrira que essa liberdade, que no início parecera ilimitada, dependia do meu pouco dinheiro. Depois percebi que ela também poderia se chamar mais propriamente solidão e tédio, condenando-me a um castigo terrível: a companhia de mim mesmo. Então me aproximei dos outros, mas o propósito de evitar a qualquer custo reatar laços partidos, mesmo que de modo tênue, de que havia servido? Os laços tinham se reatado sozinhos e a vida, por mais que eu relutasse, tinha me arrastado em sua corrente irresistível: a vida já não era para mim” (PIRANDELLO, 2007d, p. 151).

⁴⁶⁹ “fora da lei e fora daquelas singularidades, alegres ou tristes, com as quais nós somos o que somos, meu caro senhor Pascal, não é possível viver” (PIRANDELLO, 2007d, p. 200).

⁴⁷⁰ “morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa” (PIRANDELLO, 2010b, p. 208).

um meio de reconciliação consigo e com o mundo seja pela sua reinclusão na sociedade, no caso de Mattia Pascal, seja pela sua harmonização com a natureza, como ocorre a Vitangelo Moscarda. Esses personagens podem, por fim, contar sua história, até mesmo com certo grau de distanciamento, transmitindo, assim, sua experiência.

No caso de Antonio Tabucchi, a problemática a respeito da identidade é colocada de maneira diversa. Em romances como *Notturmo Indiano* e *Il filo dell'orizzonte*, a busca pela identidade é perpetuada, permanecendo a narrativa em aberto. Aos personagens de Tabucchi não é possível, portanto, encontrar soluções ou respostas para suas indagações.

Além disso, em todos os textos discutidos, a relação entre identidade e alteridade está presente, ficando evidente como o “outro” se coloca como elemento fundamental para a constituição do “eu”, seja no caso de Spino, de *Il filo dell'orizzonte*, que vê a si mesmo na figura do jovem morto do qual necessita reconstituir o passado para que, assim, possa delinear sua própria identidade, seja no caso de Vitangelo Moscarda, de *Uno, nessuno e centomila*, que vê seu “eu” se multiplicar proporcionalmente às pessoas com quem travava contato, cada uma delas criando uma imagem de Moscarda para si, ou, ainda, na experiência de Mattia Pascal, que percebe que sua identidade está atrelada às convenções sociais, se moldando de acordo com as regras e normas da sociedade.

A concepção de alteridade, segundo a qual o “eu” e o “outro” se associam intrinsecamente, como acontece em *Il filo dell'orizzonte*, é aquela que leva Tabucchi a afirmar, em *Autobiografie Altrui*, que seus textos devem ser atribuídos não a ele mesmo, mas a múltiplos “outros”, já que produzidos cada qual por aquele “eu” que habitava o escritor no momento da escrita. De maneira semelhante, Fernando Pessoa, o qual também levou a problemática da relação entre identidade e alteridade ao extremo, atribui seus escritos aos múltiplos heterônimos nos quais sua personalidade se desdobra. Isso faz com que o sujeito se perca em uma profusão de máscaras que, tanto em Tabucchi quanto em Pessoa, se multiplicam ao infinito. Em relação à proliferação das máscaras, experiência similar é também compartilhada pelas personagens pirandellianas. Nesse caso, entretanto, o sujeito vê suas máscaras se desdobrarem proporcionalmente ao número de pessoas com as quais trava contato em suas relações sociais.

2.4 A multiplicidade dos pontos de vista e das possibilidades interpretativas em Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello

A multiplicidade em Antonio Tabucchi se apresenta de várias formas, indo além da capacidade de desdobramento de personalidades apresentada por alguns de seus personagens, como é o caso de Maria do Carmo, do conto “Il gioco del rovescio”, ou ainda pela pluralidade de “eus” que o escritor é capaz de assumir no momento da escrita. Sendo assim, a multiplicidade das possibilidades interpretativas, a qual é garantida pela confrontação de pontos de vista contraditórios entre si, é uma característica intrigante de certos textos de Antonio Tabucchi.

A esse respeito, me parece relevante fazer menção ao conto “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera” pela maestria com que Tabucchi joga com a diversidade dos pontos de vista, permitindo a abertura de seu texto para múltiplas formas possíveis de interpretação.⁴⁷¹ Nesse conto, é apresentado ao leitor um diálogo epistolar entre Antonio Tabucchi, ficcionalizado, e o teósofo de Madras, personagem do sexto capítulo do romance *Notturmo Indiano*. Em suas cartas, Xavier Monroy, membro da Sociedade Teosófica de Madras, expõe seu argumento segundo o qual o romance em questão deveria ser lido de acordo com um olhar oriental, ao passo que seu interlocutor nega conhecer a cultura indiana e o hinduísmo, afirmando que *Notturmo Indiano* deve ser lido de acordo com a cultura ocidental, se atendo aos jogos de espelhos e à discussão sobre a identidade.

Procedendo dessa maneira, o escritor italiano cria um embate entre os dois interlocutores, abrindo seu texto a inúmeras possibilidades de interpretação. Nesse jogo estabelecido por Antonio Tabucchi, este nos fornece uma informação apenas para negá-la logo em seguida, não nos sendo possível afirmar que um dos posicionamentos seja verdadeiro e o outro falso. Por esse motivo, não é possível chegar a conclusões definitivas ao final da leitura de “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera”. As duas sentenças de que o título do conto é composto já apontam para essa impossibilidade, pois consistem de uma afirmação que anula a si mesma. Isso ocorre devido ao fato de uma sentença ser o reverso da outra, como em um jogo especular, ambas se fechando em um círculo. Como afirma Xavier Monroy, “è un serpente che si

⁴⁷¹ Por esse motivo, revisito esse texto de Tabucchi, o qual foi trabalhado no livro de minha autoria *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, para pensar o jogo textual e a construção da memória literária do escritor italiano.

morde la coda” (TABUCCHI, 2006c, p. 52)⁴⁷². Sendo assim, não se pode julgar tal afirmação como verdadeira ou falsa, já que esta admite ambas as possibilidades ao mesmo tempo.

A discussão sobre a multiplicidade dos pontos de vista, segundo a qual é possível a coexistência de visões completamente diversas sobre um mesmo fato é apresentada, ainda, por Tabucchi, em seu conto “Dolores Ibarruri versa lacrime amare”. Nesse conto, uma senhora é entrevistada por um jornalista a respeito de seu filho, morto pela polícia por praticar atos terroristas. Para essa mãe, seu filho inteligente e afetuoso não seria capaz de cometer as atrocidades das quais era acusado. Com isso, fornece ao jornalista uma imagem da infância de seu Pitique, como costumava chamar o filho carinhosamente.

É dessa forma que, por meio do “jogo do reverso”, um outro lado daquele homem acusado pela polícia e capaz de atos atrozes é revelado, demonstrando como a realidade pode ser múltipla, ao mesmo tempo em que nossa visão de um fato depende do ângulo pelo qual o enfocamos. Isso não significa dizer que Pitique não fosse culpado pelos crimes dos quais era acusado. Pelo contrário, o conto sugere que o personagem foi realmente capaz de cometer as atrocidades pelas quais fora incriminado. No entanto, existe um outro lado de Pitique que apenas sua mãe poderia dar a conhecer, o qual corresponde ao homem atencioso e carinhoso no qual seu filho havia se tornado após viver uma infância feliz ao lado da família. É nesse sentido que é criado, por meio do discurso da mãe, o embate entre as duas personalidades de Pitique, às quais, certamente, podem ser somadas inúmeras outras:

Ecco, così era mio figlio. Cosa gli hanno fatto? Ho visto la foto sui giornali, lo hanno trucidato, e io non ho potuto neanche vederlo, hanno scritto che ha fatto cose... non ho il coraggio di dirlo... atroci. Hanno detto atroci? Comunque lei ha sentito un'altra storia, la storia di una persona che lei non conosce, io le ho parlato del mio Piticche, le sarei grata se non menzionasse questo nome sul suo giornale, scusi se piango, non volevo piangere, ma le lacrime mi scendono da sole, faccio bene a piangere?, ha ragione, faccio bene a piangere (TABUCCHI, 2006a, p. 100).⁴⁷³

⁴⁷² “é uma cobra que morde a própria cauda” (TABUCCHI, 2003a, p. 58).

⁴⁷³ “Aí tem, era assim o meu filho. O que lhe fizeram? Vi a fotografia dele nos jornais, massacraram-no, e eu nem sequer o pude ver, escreveram que fez coisas..., não tenho coragem de o dizer... coisas atrozes. Atrozes, foi o que eles disseram? De qualquer modo, a história que ouviu foi outra, a história de uma pessoa que você não conhece, eu falei-lhe do meu Pitique, e agradeço-lhe que não mencione este nome no seu jornal, desculpe se estou a chorar, não queria chorar, mas as lágrimas correm-me sem eu querer, faço bem em chorar?, tem razão, faço bem em chorar” (TABUCCHI, 2013c, p. 111).

A questão sobre a multiplicidade dos pontos de vista é levantada também por Pirandello em sua peça teatral *Ciascuno a suo modo*. Nesse texto, Doro Palegári e Francesco Savio discutem entre si devido às suas diferenças de opinião em relação a um evento que abalou a sociedade. Trata-se do suicídio do pintor Giorgio Salvi após ter descoberto que sua noiva Delia Morello o traía com seu amigo Michele Rocca. A princípio, Doro Palegári expõe seus argumentos em defesa de Delia Morello no caso em questão, se indispondo com seu amigo Francesco Savio para quem a mulher era culpada da morte do pintor. No entanto, quando Francesco procura Doro em sua casa para propor a reconciliação de ambos ocorre uma nova discussão entre eles e os dois amigos invertem seus pontos de vista. Sendo assim, aquele que defendia Delia Morello passa a acusá-la e vice-versa. A esse respeito, a seguinte fala de Doro Palegári demonstra como um único fato pode se submeter a uma infinidade de interpretações possíveis:

Avrò anche detto un cumulo di sciocchezze! Quello che ho detto, non lo so! Una parola tira l'altra! Ma può ciascuno pensare a suo modo, sì o no? sui fatti che accadono. Si può, mi pare, interpretare un fatto in una maniera o in un'altra, come ci sembra; oggi così e domani magari diversamente? Io sono prontissimo, se domani vedo Francesco Savio, a riconoscere che aveva ragione lui, e torto io (PIRANDELLO, 2007b, p. 41).⁴⁷⁴

Entretanto, após algumas reviravoltas no que se refere às opiniões dos personagens sobre o caso, para o espanto de todos, Michele Rocca e Delia Morello confessam seu amor um pelo outro, desmentindo todas as versões apresentadas anteriormente sobre o ocorrido. As possibilidades de interpretação se mostram, portanto, múltiplas, assim como são múltiplos e contraditórios os seres humanos das quais estas provêm.

Nessa peça, os dois amigos se defrontam, cada qual defendendo o seu ponto de vista, este muito claro e bem delimitado: culpar ou não Delia Morello pela morte de seu noivo. Durante todo o desenrolar da ação, esses dois polos estão fortemente marcados, ainda que, a todo o momento, Doro Palegári e Francesco Savio invertam suas opiniões, se posicionando ora em um extremo, ora em outro. No entanto, a revelação, ao final da peça, de que Delia Morello e Michele Rocca eram realmente amantes destitui de sentido o embate entre os amigos.

⁴⁷⁴ “É possível que tenha dito um amontoado de tolices! O que disse, já nem sei mais! Uma palavra puxa outra! Mas cada um pode pensar a seu modo, sim ou não?, sobre fatos que ocorrem. Pode-se, me parece, interpretar um fato de uma maneira ou de outra, como melhor pareça; hoje assim e amanhã – quem sabe? – de modo diferente... – Por mim, estou mais que pronto, se amanhã encontrar Francesco Savio, a reconhecer que quem tinha razão era ele, e eu é que estava errado” (PIRANDELLO, 2009a, p. 333).

Ao contrário do que ocorre nessa peça de Pirandello, em que se dá o desmascaramento dos personagens ao final do drama, no caso dos textos de Antonio Tabucchi abordados nesta seção, a narrativa permanece em aberto a múltiplas interpretações pelo leitor, sendo que a dúvida se impõe. Em “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera”, não há possibilidade de resolução do conflito ou conciliação entre os personagens. Além disso, as diferentes opiniões defendidas, nesse conto, a respeito da chave de leitura de *Notturmo Indiano* não se polarizam como ocorre no texto de Pirandello, já que a fala de Antonio Tabucchi, ficcionalizado, permanece ambígua e dúbia, sendo impossível afirmar que este discorda por completo de uma interpretação para o seu romance com base no hinduísmo.

No que se refere a “Dolores Ibarruri versa lacrime amare” o leitor é apresentado, mais uma vez, a uma narrativa aberta às multiplicidades interpretativas, o que é garantido, desde o início do conto, pelo fato de termos apenas um conhecimento parcial do outro lado da história de Pitique, o qual talvez pudesse ser revelado pelo jornalista que entrevista a mãe do personagem. No entanto, como a voz do entrevistador é omitida no conto, a única forma de ter acesso a essa outra parcela do real é por meio de vagas alusões presentes no discurso da entrevistada, as quais devem ser apreendidas na tentativa de compreensão do conflito instaurado no texto. No entanto, em se tratando de Antonio Tabucchi, a tensão permanece mesmo ao final do conto, o qual se abre a múltiplas e infinitas possibilidades de interpretação, dependendo da visão que se tenha de Pitique.

2.4.1 Uma narrativa fragmentada e múltipla perpassa os textos de Antonio Tabucchi: a história de Isabel

Um exemplo surpreendente de multiplicidade narrativa na obra de Tabucchi é a história de Isabel, a qual se delineia nas entrelinhas de alguns dos textos do escritor italiano, insinuando uma narrativa que pode apresentar mais de uma versão. Fragmentos e alusões a essa história aparecem em *Requiem* quando o protagonista tenta desvendar o que levou Isabel a cometer suicídio, o que provavelmente se deu devido ao arrependimento após se submeter a um aborto. Para obter as respostas que procura, o protagonista se encontra com o fantasma de seu amigo Tadeus e lhe indaga sobre o significado de uma frase que ele lhe escrevera quando estava à beira da morte, pois julgava ter aquela sentença alguma relação com a morte de Isabel. A frase era: “foi tudo

culpa do herpes zoster” (TABUCCHI, 2001a, p. 34). No entanto, nesse encontro insólito, o protagonista obtém de Tadeus apenas frases vagas e reticentes, deixando a dúvida sobre a morte de Isabel prevalecer:

O que é que tu querias, meu tímido, disse respondendo à minha pergunta precedente, que nascesse um bastardinho com dois pais? Eu não sabia da tua história com a Isabel, disse eu, só a descobri muito mais tarde, tu enganaste-me, Tadeus. E depois perguntei: mas era teu ou meu? Sei lá, disse ele, de qualquer modo teria sido um infeliz. (...) foi em consequência de tudo aquilo que ela teve aquela depressão e foi por causa da depressão que ela se suicidou, é isso que eu quero saber, se o bom conselheiro foste tu. Já te disse que é a ela que deves perguntar isso, defendeu-se Tadeus, eu não sei, juro, não sei nada (TABUCCHI, 2001a, p. 40).

Em sua viagem incongruente pela cidade de Lisboa, o protagonista de *Requiem* decide visitar um quadro no Museu de Arte Antiga: *As tentações de Santo Antão*, de Bosch. No museu, conhece um pintor que se dedicava a copiar detalhes daquele quadro. É o Pintor Copiador quem explica ao protagonista que o quadro de Bosch já havia tido um valor taumatúrgico, tendo ficado exposto em um hospital onde eram tratadas pessoas com doenças de pele, como o fogo de Santo Antão, cujo nome científico é herpes zoster. É nesse quadro e em sua relação com a doença a que Tadeus se referiu no leito de morte que pode estar uma das chaves de leitura para a história de Isabel.

Então fale-me desse vírus, disse eu, o que é que sabe desse vírus? É um vírus muito estranho, disse o Pintor Copiador, parece que todos o albergamos dentro de nós em estado larvar, mas ele manifesta-se quando as defesas do organismo estão mais fracas, então ataca com virulência, e depois adormece e volta a atacar ciclicamente, olhe, digo-lhe uma coisa, eu acho que o herpes é um pouco como o remorso, fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos, e depois volta a adormecer porque nós conseguimos amansá-lo, mas fica sempre dentro de nós, não há nada a fazer contra o remorso (TABUCCHI, 2001a, p. 68).

As informações que o protagonista obtém do Pintor Copiador sobre *As tentações de Santo Antão* lançam uma nova luz sobre o enigma de Tadeus ao permitirem o estabelecimento de uma relação entre o quadro e a frase misteriosa que o amigo deixa ao protagonista antes de morrer. É assim que a mensagem de Tadeus pode adquirir sentido: foi tudo culpa do remorso. Foi o remorso que levou Isabel a cometer aqueles atos para os quais o protagonista procura uma explicação e também é o remorso que o atormenta devido à sua parcela de culpa pelos acontecimentos.

Esse *requiem*, cujo significado é justamente uma missa para pedir o repouso dos mortos, pode ser considerado, portanto, uma forma de apaziguar o tormento suscitado no protagonista pela lembrança desses dois personagens, os quais foram peças centrais de um drama de intriga e morte que deve ser decifrado pelo leitor a partir das várias sugestões que lhe são fornecidas ao longo de diversos textos de Antonio Tabucchi. Devido à intratextualidade, recurso comumente utilizado pelo escritor italiano, o qual permite ao leitor, frequentemente, interligar vários de seus textos, os dois personagens em questão reaparecem no conto “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”, integrante do livro *L’angelo Nero*, ainda como fantasmas que assombram o protagonista e dos quais pretende se libertar, sabendo a verdade sobre o motivo do suicídio de Isabel.

Nesse conto, Antonio Tabucchi apresenta um protagonista enigmático, o qual pratica um jogo que consiste em captar frases aleatórias pronunciadas pelos transeuntes para que, assim, possa apreender um significado a partir do texto final. No entanto, em meio ao jogo, o protagonista acredita receber uma mensagem de Tadeus, oculta em uma frase captada ao acaso: “Non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia” (TABUCCHI, 2007f, p. 18)⁴⁷⁵. O protagonista relaciona a frase enigmática à história de Isabel, pensando que Tadeus pretendia se encontrar com ele para fazer alguma revelação. Isso o leva a recordar de seu passado:

bisognerebbe mettersi lì a ricostruire tutto con minuzia, quei momenti, quell’estate infausta, le burrasche del settembre, le serate di solitudine, la villa, Isabel che voleva sempre qualcuno a cena, aveva paura, forse, quelle serate le facevano paura (...). Tadeus, quel giorno eri tu con l’altra automobile, fosti tu a convincere Isabel a fare quella cosa, ti incaricasti tu di tutto, tramasti tutto, organizzasti tutto, fosti tu a preparare la sua perdizione. (...) E Magda, pensi, che ruolo ebbe in tutta questa storia? (TABUCCHI, 2007f, p. 20-24).⁴⁷⁶

A perturbação do protagonista de “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa” se acentua quando ouve outra frase ao acaso: “è una malattia che oggi si può controllare, dice lui, è un virus simile all’herpes zoster” (TABUCCHI, 2007f, p. 27)⁴⁷⁷. A partir de certos trechos do conto é possível, portanto, estabelecer um paralelo entre

⁴⁷⁵ “Nunca consegui dizer-lhe antes, mas agora é preciso que você saiba” (TABUCCHI, 1994e, p. 16).

⁴⁷⁶ “seria preciso ficar ali reconstruindo tudo com minúcia, aqueles momentos, aquele verão infeliz, os temporais de setembro, as noites de solidão, a casa, Isabel, que queria o tempo todo ter alguém para jantar, tinha medo, quem sabe, aquelas noites deixavam-na com medo (...). Tadeus, naquele dia era você com outro carro, foi você que convenceu Isabel a fazer aquela coisa, encarregou-se de tudo, tramou tudo, organizou tudo, foi você mesmo que aprontou a perdição dela. (...) E Magda, você fica pensando, que papel ela desempenhou naquela história toda?” (TABUCCHI, 1994e, p. 18-22).

⁴⁷⁷ “é uma doença que hoje em dia já se pode controlar, diz ele, é um vírus parecido com o herpes-zoster” (TABUCCHI, 1994e, p. 25).

este e a narrativa que perpassa o romance *Requiem*. A menção, no conto, ao herpes zoster, o mesmo vírus a que Tadeus se refere em seu leito de morte em *Requiem*, é um dos elementos que permitem vislumbrar as conexões possíveis entre ambos os textos.

Situação semelhante ocorre em *Per Isabel: un mandala*, romance póstumo de Antonio Tabucchi. Nesse romance, outras versões da história da personagem são apresentadas. No entanto, dessa vez, é Tadeus quem tenta reconstruir a história de Isabel seguindo as pistas que o levam ao longo de círculos concêntricos até o centro do mandala que ele próprio está desenhando para a personagem feminina, no intuito de conhecer a verdade sobre esta. Contudo, o que ocorre é a reafirmação, própria a vários escritos de Tabucchi, da impossibilidade de se apreender a totalidade ou de se alcançar a verdade absoluta. Sendo assim, ao fim da narrativa, vários aspectos da história de Isabel permanecem em aberto.

Em *Per Isabel*, existe a dúvida se a personagem estava grávida ou não e, em caso afirmativo, quem seria o pai, como adverte sua amiga Monica: “Isabel è incinta, pare, ma non si sa se dello spagnolo o del polacco” (TABUCCHI, 2013e, p. 26)⁴⁷⁸. Nessa passagem, as possibilidades se ramificam, já que, apesar da história parecer coincidir com aquela de *Requiem*, surge um novo personagem, a quem Monica se refere como “o espanhol”. O “polaco” mencionado pela amiga de Isabel, poderia se tratar de Tadeus, conforme uma pista que pode ser encontrada em uma fala do protagonista de *Requiem* ao se referir ao amigo: “era filho de pais polacos, repliquei, mas ele não era polaco, era bem português” (TABUCCHI, 2001a, p. 27). Monica explica a Tadeus que Isabel tinha desaparecido, provavelmente para fugir da polícia política salazarista. Além disso, a amiga teve notícias da morte de Isabel por meio de um jornal: “corsero voci che si era suicidata, ma non erano voci attendibili, appartenevano a persone che all’università ne sapevano quanto me” (TABUCCHI, 2013e, p. 29-30)⁴⁷⁹.

A pista de que Isabel tinha sido presa pela polícia política conduz Tadeus a Pai Tomás, homem que tinha sido carcereiro da jovem em Caxias. Pai Tomás nega que Isabel estivesse grávida e que tenha morrido na prisão: “La signorina non ha mai mangiato vetri, mormorò, non è morta in carcere, è solo quello che tutti hanno creduto, ma la verità è un’altra” (TABUCCHI, 2013e, p. 54)⁴⁸⁰. Pai Tomás afirma que a mulher

⁴⁷⁸ “a Isabel está grávida, parece, mas não se sabe se do espanhol se do polaco” (TABUCCHI, 2014, p. 24).

⁴⁷⁹ “constou que se tinha suicidado, mas não eram notícias dignas de crédito, vinham de pessoas da faculdade que sabiam tanto do assunto como eu” (TABUCCHI, 2014, p. 28).

⁴⁸⁰ “A menina não comeu vidros nenhuns, murmurou, nem morreu na prisão, isso foi o que todos acreditaram, mas a verdade é outra” (TABUCCHI, 2014, p. 48).

que suicidara não era Isabel, e acrescenta que, inclusive, a teria ajudado a fugir da prisão. Após perseguir outras pistas, a busca de Tadeus o leva a Macau, ponto da narrativa em que passa a procurar por Isabel também pelo nome de Magda, identidade falsa usada pela personagem para escapar do regime salazarista.

A referência às personagens Magda e Isabel aparece no romance *Notturmo Indiano*, no qual as duas mulheres podem ser tidas como a imagem especular uma da outra. É por esse motivo que Roux, ao escrever uma carta para Isabel, percebe que, na verdade, esta deveria ser endereçada a Magda. Em outro momento da narrativa, Roux recorda de uma cena do passado em que fez um piquenique com Xavier, Magda e Isabel. Roux é atormentado pela lembrança das duas mulheres, o que sugere um acontecimento misterioso em seu passado envolvendo os quatro personagens. Ainda no romance *Per Isabel*, Tadeus se encontra com Xavier, o amigo perseguido pelo protagonista de *Notturmo Indiano*, para lhe indagar sobre o paradeiro de Isabel, ao que Tadeus se defronta com mais enigmas.

Ao final de *Per Isabel*, Tadeus chega ao último círculo do mandala que estava construindo, o que lhe permite se encontrar com a personagem feminina em uma atmosfera onírica:

il tuo centro è il mio nulla in cui mi trovo ora, io ho voluto scomparire nel nulla, e ci sono riuscita, e in questo nulla tu mi ritrovi ora con il tuo disegno astrale, però sappi bene una cosa, non sei tu che hai ritrovato me, sono io che ho ritrovato te, tu credi di aver compiuto una ricerca per me, ma la tua ricerca era solo per te stesso. Cosa vuoi dire, Isabel?, chiesi. Lei mi strinse forte la mano. Voglio dire che tu volevi liberarti dei tuoi rimorsi, non ero tanto io che tu cercavi, ma te stesso, per dare un'assoluzione a te stesso (TABUCCHI, 2013e, p. 116).⁴⁸¹

O que parece se delinear nesses textos de Tabucchi, que trazem diferentes versões para a história de Isabel, é a busca da narrativa pelos vários protagonistas, a qual coincide com a procura de si e de uma forma de reconciliação com o passado, como afirma a personagem feminina no trecho citado. Conectando os vários textos perpassados por essa mesma história que é, a um só tempo, semelhante e diversa, é possível perceber os pontos em que os fatos se entrecruzam, assim como os momentos

⁴⁸¹ “o teu centro é o meu nada em que me encontro agora, eu quis desaparecer no nada e consegui, e neste nada tu encontras-me agora com o teu desenho astral, mas fica a saber que não foste tu que me encontraste, fui eu que te encontrei a ti, tu julgas que levaste a cabo uma demanda por mim, mas a tua demanda era só por ti mesmo. O que queres dizer, Isabel?, perguntei. Ela apertou-me a mão com força. Quero dizer que tu querias libertar-te dos teus remorsos, não era tanto a mim que procuravas, mas sim a ti, para te dares uma absolvição a ti mesmo” (TABUCCHI, 2014, p. 104).

em que se distanciam, como uma rede textual que se abre ao infinito. Em nenhuma das versões da história é revelado como se dá a morte de Isabel, e nem se deve ter a pretensão de alcançar as respostas para as questões que envolvem essa pergunta. Como afirma a personagem Lise de *Per Isabel*: “non si può credere di poter arrivare ai confini dell’universo, perché l’universo non ha confini” (TABUCCHI, 2013e, p. 106)⁴⁸².

Seja em *Per Isabel* ou em *Requiem*, ou ainda no conto “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”, Tadeus e Isabel aparecem como fantasmas que atravessam a obra de Tabucchi, invocando as memórias dos protagonistas desses textos, os quais se mostram atormentados pelas lembranças do passado. Nesse texto, ao mesmo tempo fragmentado e plural, os pontos de vista se alternam e os fatos se contradizem, fazendo com que a ambiguidade e a dúvida se perpetuem. A história de Isabel exprime, portanto, várias facetas do fazer literário de Antonio Tabucchi, escritor que, lançando seu olhar sobre Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, compreendeu a multiplicidade como um elemento fundamental para a constituição de seu universo narrativo.

⁴⁸² “não é possível acreditar que se pode chegar aos confins do universo, porque o universo não tem confins” (TABUCCHI, 2014, p. 94).

CAPÍTULO III

O JOGO ENTRE REAL E FICCIONAL, A ENCENAÇÃO E O FINGIMENTO

3.1 O jogo entre real e ficcional com o leitor em Antonio Tabucchi

De acordo com Wolfgang Iser, “a oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso ‘saber tácito’” (ISER, 2002, p. 957), o qual integra um conjunto de certezas que parecem não serem questionáveis. No entanto, Iser põe em pauta a discussão a respeito dessa oposição entre textos ficcionais e não ficcionais, refletindo sobre a existência de parcelas de real no texto ficcional, assim como de indícios de ficção nos textos ditos não ficcionais.

Como parte de sua discussão, Iser⁴⁸³ propõe a substituição do par realidade e ficção pela tríade real, fictício e imaginário. Ao fazê-lo, Iser argumenta que

a relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida (ISER, 2002, p. 958).

Com isso, Iser conclui que “se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto” (ISER, 2002, p. 958). Sendo assim, o ato de fingir provoca a “repetição no texto da realidade vivencial”, e com essa repetição, atribui “uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (ISER, 2002, p. 958).

A problematização dos limites entre realidade e ficção está presente de forma incisiva nas obras tanto de Antonio Tabucchi quanto de Fernando Pessoa e Luigi

⁴⁸³ Cf. ISER, 2002, p. 958.

Pirandello. Nos textos de Tabucchi, essa questão está relacionada ao estabelecimento de um constante jogo com o leitor. Em *Autobiografie altrui*, texto em que Antonio Tabucchi se reporta à composição de algumas de suas obras, existem passagens nas quais real e ficcional se entrecruzam, sugerindo o caráter maleável e instável da fronteira que separa essas duas instâncias. Isso se deve ao jogo estabelecido pelo escritor italiano que, ao se inserir em sua obra, de modo ficcionalizado, se faz personagem da mesma.

No texto que dá início ao livro *Autobiografie Altrui*, intitulado “Post-prefazione”⁴⁸⁴, o leitor é advertido de que está diante de uma autobiografia repleta de elementos ficcionais, o que fica evidente pela definição que o autor confere a seu texto: “queste mie poetiche a posteriori tendenzialmente illogiche, carenti di deontologia, cariche di false memorie e false volontà, messaggere di un senso che ci sforziamo pateticamente di dare poi a qualcosa che avvenne prima” (TABUCCHI, 2003b, p. 12)⁴⁸⁵.

Essa postura assumida por Antonio Tabucchi logo no início de sua autobiografia vai de encontro à expectativa do receptor, o qual tende a relacionar o gênero autobiográfico à esfera do real. Em *Corpos escritos*, ao se reportar às regras estabelecidas por Elizabeth Bruss para o ato autobiográfico, Wander Melo Miranda destaca, dentre outras, o pressuposto segundo o qual “a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública” (MIRANDA, 1992, p. 32).

No entanto, o crítico ⁴⁸⁶ salienta que a autobiografia é uma forma de autointerpretação, em que o sujeito da escrita não apenas se reporta a seu próprio passado, como também elabora a forma como pretende ser visto pelo “outro”, o que, segundo Wander Melo Miranda, “não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção” (MIRANDA, 1992, p. 30). Dessa forma, Wander Melo Miranda ressalta que “apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem”

⁴⁸⁴ Antonio Tabucchi inicia sua autobiografia com o que denomina um “Pós-prefácio”, pois considera que esse texto teria um caráter póstumo, já que escrito posteriormente às obras as quais irá se remeter em *Autobiografie Altrui*.

⁴⁸⁵ “estas minhas poéticas *a posteriori*, tendencialmente ilógicas, carentes de deontologia, carregadas de falsas memórias e falsas vontades, mensageiras de um sentido que nos esforçamos pateticamente em dar depois a alguma coisa que aconteceu antes.” (Tradução nossa).

⁴⁸⁶ Cf. MIRANDA, 1992, p. 30.

(MIRANDA, 1992, p. 30). Parece ser esse o caso do texto de Antonio Tabucchi, o qual estabelece com o leitor um constante jogo, em que realidade e ficção se entrelaçam.

No que se refere ao caráter lúdico do ficcional, em *O escorpião encalacrado*, Davi Arrigucci Junior afirma que

o jogo instaura seu próprio mundo, um mundo extraordinário, à margem do que se toma habitualmente por realidade. O mundo da *ilusão*, que, como indica o sentido etimológico lembrado ainda por Huizinga, significa “em jogo” (*illusione*, ou seja, *in-lusione*; *illudere*, *in-ludere*) (ARRIGUCCI JUNIOR, 2003, p. 164-165).

O jogo estabelecido entre real e ficcional instaura a ambiguidade no interior da obra literária, sendo que, a partir desse movimento, segundo Arrigucci Junior, “não só se desmascara o efeito realista da ficção, mas também se impregna a realidade de imaginação, diluindo fronteiras” (ARRIGUCCI JUNIOR, 2003, p.171). É possível, assim, afirmar, partindo das palavras de Arrigucci Junior a respeito de Borges, as quais poderiam ser perfeitamente aplicadas ao caso de Tabucchi, que “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” (ARRIGUCCI JUNIOR, 2003, p. 170). Mais do que isso, no que diz respeito à narrativa de Tabucchi, tem-se o que Arrigucci Junior atribui à obra tanto de Borges quanto de Cortázar como “o desvendamento da literatura como uma sondagem de seus próprios limites: a construção literária, o intrincado enredamento de artifícios que enleia, com força de sortilégio, o leitor, se manifesta como um jogo nos confins ambíguos da ficção e da realidade” (ARRIGUCCI JUNIOR, 2003, p. 165-166).

O jogo estabelecido por Antonio Tabucchi em seus textos consiste em trespassar elementos ficcionais e não ficcionais, conduzindo o leitor por uma rede intrincada. Uma dessas situações ocorre em *Autobiografie Altrui*, obra na qual Antonio Tabucchi reproduz uma carta⁴⁸⁷ supostamente enviada a Fernando Lopes, diretor do filme *O fio do horizonte*, por um remetente desconhecido de quem o escritor italiano omite a assinatura, mas que apenas sabemos se tratar de um médico que vive em Nova York. Nessa carta, o homem alega que Tabucchi teria utilizado fatos e dados de sua vida para a criação de Spino, protagonista do romance *Il filo dell'orizzonte*. Isso seria possível devido ao fato de este ter travado contato com o escritor italiano anos antes da escrita do romance.

⁴⁸⁷ Já me referi a essa carta no segundo capítulo desta tese.

No entanto, de acordo com o médico que assina a carta, Tabucchi teria criado algumas distorções ao incorporar elementos e acontecimentos reais à sua narrativa. Isso ocorreria porque, ainda segundo esse homem misterioso, apesar de Tabucchi ter supostamente se apropriado de sua figura de médico para compor seu personagem Spino, o mesmo apresentaria, por outro lado, traços da personalidade de seu autor, sobretudo no que diz respeito a seu caráter melancólico: “Tabucchi trasferiva sulla mia immagine (dettagliata persino nei tratti fisiognomici) ciò che gli apparteneva: il suo rovello, le sue malinconie, la sua impotenza di capire ciò che succedeva, gli edifici fatiscanti della sua università” (TABUCCHI, 2003b, p. 66)⁴⁸⁸.

Conforme salientado anteriormente, o escritor italiano nega a existência de qualquer relação entre seu personagem e o misterioso remetente daquela estranha carta. Como parte do jogo estabelecido, Antonio Tabucchi insere no texto uma nota de rodapé em que explica a procedência da referida correspondência, tornando, assim, sua veracidade mais convincente:

Ringrazio Fernando Lopes per avermi consentito di pubblicare questa lettera che mi ha inviato in fotocopia il 20 dicembre 2002, quando questo libro era pronto per le stampe. La traduzione dall’inglese è mia, così come il titolo del capitoletto. Per ovvie ragioni ho ommesso la firma del mittente (TABUCCHI, 2003b, p. 61).⁴⁸⁹

Ainda em *Autobiografie Altrui*, no texto “Balene d’altri tempi. Tango di ritorno”⁴⁹⁰, o jogo com o leitor é promovido, mais uma vez, pelo escritor italiano. Nesse texto, Antonio Tabucchi, ficcionalizado, estabelece um diálogo imaginário com um personagem chamado Vasco, o qual acredita na fidedignidade das histórias narradas no livro de contos do escritor italiano intitulado *Donna di Porto Pim*. Diante da insistência desse personagem quanto à veracidade de tais histórias, o escritor rebate suas observações, pondo em dúvida se existe algo de fidedigno na literatura ou até mesmo no mundo:

⁴⁸⁸ “Tabucchi transferia para a minha imagem (detalhada mesmo nos aspectos fisionômicos) aquilo que lhe pertencia: a sua raiva, a sua melancolia, a sua impotência em entender o que acontecia, os edifícios dilapidados da sua universidade.” (Tradução nossa).

⁴⁸⁹ “Agradeço a Fernando Lopes por ter-me consentido publicar esta carta cuja cópia me enviou no dia 20 de dezembro de 2002, quando este livro estava pronto para ser impresso. A tradução do inglês é minha, bem como o título do breve capítulo. Por razões óbvias, omiti a assinatura do remetente.” (Tradução nossa).

⁴⁹⁰ “Baleias de outros tempos. Tango de retorno” (Tradução nossa).

‘Mi scusi se insisto’, dice Vasco, ‘ma io della caccia alla balena mi ricordo, e nel suo libro quei dettagli così esatti, il grido della balena ferita, e tutto il sangue che si sparge sul mare come una fioritura, tutto questo non si inventa, e se si inventa è troppo’.

‘(...) E poi c’è una responsabilità, comunque’, continua lui, ‘mi riferisco a coloro che hanno seguito la sua esperienza scritta’.

‘La prima imitazione è vera’, replico, ‘la seconda imitazione è falsa, è il principio dell’*ut pictura poesis* degli antichi, un *ut* va bene, ma non si può arrivare al come del come’ (TABUCCHI, 2003b, p. 77).⁴⁹¹

Segundo o personagem Antonio Tabucchi, por sua história se tratar da imitação de uma imitação, apenas a recriação por meio da ficção literária de uma história que já havia sido contada, essa não poderia ser verdadeira como defendia Vasco. A esse respeito, confessa que o diálogo estabelecido entre os personagens do conto “Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre”⁴⁹², da coletânea *Donna di Porto Pim*, foi retirado de uma peça de teatro que ele teria assistido em Paris muitos anos antes de escrever seu livro sobre os Açores. Dessa forma, enfatiza mais uma vez o caráter ficcional de sua obra, a qual aparece como produto da imaginação, se caracterizando por ser uma ilusão de realidade, ainda que uma ilusão convincente.

Antonio Tabucchi admite que a memória está cheia de falsas recordações e acrescenta que “uno scrive un libro su un suo viaggio alle Azzorre, o su un presunto viaggio, e poi quello che gli resta nella memoria, più di vent’anni dopo, non è quel viaggio, ammesso che lo abbia fatto, è quello che vi ha scritto sopra” (TABUCCHI, 2003b, p.76)⁴⁹³. Nessa passagem, Tabucchi reconhece, por meio da ficção, que aquela experiência supostamente vivida, sua viagem aos Açores, já se transformou ao ser recriada pela memória, e o que realmente permaneceu foi o livro, a dimensão ficcional.

No entanto, ao mesmo tempo em que afirma a veracidade de sua visita ao arquipélago, sugere que essa viagem seria nada menos que um produto da sua imaginação. Ainda em “Balene d’altri tempi. Tango di ritorno”, Antonio Tabucchi, ficcionalizado, afirma que a viagem feita aos Açores mais de vinte anos após a publicação de *Donna di Porto Pim*, a qual deu origem ao próprio texto “Balene d’altri

⁴⁹¹ “‘Desculpe-me se insisto’, disse Vasco, ‘mas eu me recordo da caça à baleia, e, no seu livro, aqueles detalhes tão exatos, o grito da baleia ferida, todo o sangue que se espalha sobre o mar como uma floração, tudo isso não se inventa e se se inventa é demais’. ‘(...) E depois tem a responsabilidade, no entanto’, continua, ‘mi refiro àqueles que seguiram a sua experiência escrita’. ‘A primeira imitação é verdadeira’, replico, ‘a segunda imitação é falsa, é o princípio do *ut pictura poesis* dos antigos, um *ut* tudo bem, mas não se pode chegar ao como do como.’” (Tradução nossa).

⁴⁹² “Pequenas baleias azuis que passeiam nos Açores” (Tradução nossa).

⁴⁹³ “alguém escreve um livro sobre uma viagem aos Açores, ou sobre uma suposta viagem, e depois o que lhe resta na memória, mais de vinte anos depois, é aquilo que escreveu sobre essa viagem.” (Tradução nossa).

tempi. Tango di ritorno”, seria sua primeira visita real ao arquipélago, sugerindo que a viagem que motivou a escrita da referida coletânea de contos não passou de imaginação, como é possível depreender do diálogo estabelecido entre o escritor italiano e o personagem Vasco: ““Ma questo viaggio, le è piaciuto?”. Lo rassicuro: ‘È il primo vero viaggio che ho fatto alle Azzorre, caro Vasco. La ringrazio, credo perfino di aver capito la differenza che c’è tra vita e letteratura. Ma stia tranquillo, di questo viaggio non scriverò mai” (TABUCCHI, 2003b, p. 82)⁴⁹⁴.

Em sua autobiografia, Antonio Tabucchi ora sugere que a viagem que deu origem a *Donna di Porto Pim* é real, ora que a mesma é produto da imaginação. No entanto, o jogo do escritor italiano com o leitor vai além, já que tampouco é possível afirmar a veracidade da segunda viagem de Tabucchi aos Açores, mesmo estando esta relatada em sua autobiografia, pois, de acordo com o próprio escritor, ficcionalizado, “la nostra memoria è piena di falsi ricordi” (TABUCCHI, 2003b, p. 76)⁴⁹⁵ e, ainda, que “gli scrittori sono di solito persone poco fidate anche quando sostengono di praticare il più rigoroso realismo: per ciò che mi riguarda merito dunque la massina sfiducia” (TABUCCHI, 2006c, p. 47)⁴⁹⁶. Ao advertir na própria coletânea *Donna di Porto Pim* que a memória é contaminada pela imaginação e que ele próprio tem uma tendência à mentira, Antonio Tabucchi⁴⁹⁷ cria uma atmosfera propícia ao questionamento, fazendo com que o leitor se indague se o escritor italiano teria realmente visitado os Açores ou se tudo não passa de ficção. Nesse sentido, parece ser o intuito do escritor manter a ambiguidade e o tom de mistério que gira em torno de suas palavras a respeito do referido livro de contos, como é possível perceber no prólogo a *Donna di Porto Pim*:

una elementare lealtà mi impone di mettere in guardia chi si aspettasse da questo piccolo libro un diario di viaggio, genere che presuppone tempestività di scrittura o una memoria inattaccabile dall’immaginazione che la memoria produce – qualità che per un paradossale senso di realismo ho desistito dal perseguire. (...) Premesso questo sarebbe però disonesto spacciare queste pagine per pura finzione (...). Effettivamente io ho messo piedi a terra e questo libretto trae origine, oltre che dalla mia disponibilità alla menzogna, da un periodo di tempo passato nelle isole Azzorre (TABUCCHI, 2008a, p. 9-10).⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ ““Mas você gostou dessa viagem?’ Asseguro-o: ‘É a primeira viagem verdadeira que fiz aos Açores, caro Vasco. Eu o agradeço, acredito até mesmo ter compreendido a diferença que há entre vida e literatura. Mas fique tranquilo, jamais escreverei sobre esta viagem’.” (Tradução nossa).

⁴⁹⁵ “a nossa memória está cheia de falsas recordações.” (Tradução nossa).

⁴⁹⁶ “os escritores são, frequentemente, 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, 2003a, p. 53).

⁴⁹⁷ Cf. TABUCCHI, 2008a, p. 9-10.

⁴⁹⁸ “Uma lealdade elementar me impõe a necessidade de alertar os que poderiam esperar deste pequeno livro um diário de viagem, gênero que pressupõe uma escrita tempestiva ou uma memória inatingível

No mesmo prólogo, Antonio Tabucchi⁴⁹⁹ atenta para o fato de que alguns dos textos da coletânea *Donna di Porto Pim* não passam de ficção, como é o caso da biografia do poeta Antero de Quental, enquanto outros como “Una caccia”⁵⁰⁰ seriam, segundo o escritor, fidedignos. Ao mesmo tempo, insere em sua coletânea diversos fragmentos de textos retirados de outros livros como *La carrière d’un Navigateur*, de Albert I, Príncipe de Mônaco, e *Moby Dick*, de Melville, como também transcreve um documento que regulamenta a pesca dos cetáceos nas águas territoriais de Portugal.

Em relação ao conto “Donna di Porto Pim. Una storia”⁵⁰¹, também integrante da referida coletânea, Antonio Tabucchi afirma se tratar de uma história contada a ele por um homem que teria conhecido em sua viagem aos Açores. No entanto, se apressa em justificar que partes da narrativa podem ter sido por ele modificadas, devido ao efeito do álcool consumido durante o suposto diálogo em que teve conhecimento da mesma. Dessa forma, Antonio Tabucchi atenta o leitor para o fato de que, mesmo quando a narrativa é presumivelmente fidedigna, este não deve se iludir ao ponto de acreditar nas palavras do escritor, já que, como é possível apreender do comentário feito pelo próprio Tabucchi, ficcionalizado, em diálogo com o personagem Vasco: “Fededegne... Vasco, c’è qualcosa degno di fede a questo mondo? E quanto al fededegno in letteratura, non faccia l’ingenuo, per favore (...)” (TABUCCHI, 2003b, p. 76)⁵⁰².

Entretanto, o jogo entre real e ficcional se impõe, já que, em vários trechos do conto “Donna di Porto Pim. Una storia”, está sugerido que o homem para quem Lucas Eduino narra acontecimentos de sua vida é o próprio Antonio Tabucchi, mais uma vez ficcionalizado em sua obra. De fato, o antigo baleeiro se refere a seu interlocutor como sendo um escritor italiano que parece frequentar aquela taberna de Porto Pim em busca de histórias que possa transformar em matéria literária, conforme o trecho: “E a te, italiano, che vieni qui tutte le sere e si vede che sei avido di storie vere per farne carta, ti regalo questa storia che hai sentito. (...) Scrivi che questa è la vera storia di Lucas

pelas imaginações que a memória produz – qualidade que por um senso de realismo paradoxal desisti de perseguir. (...) Posto isso, seria porém desonesto fazer passar estas páginas como pura ficção (...). Com efeito, coloquei o pé na terra e este livrinho se originou além da minha disponibilidade à mentira, de uma temporada que passei nas ilhas dos Açores.” (TABUCCHI, 1999, p. 7-8).

⁴⁹⁹ Cf. TABUCCHI, 2008a, p. 10-12.

⁵⁰⁰ O título foi traduzido para o português como “Uma caçada”.

⁵⁰¹ O título foi traduzido para o português como “Mulher de Porto Pim. Uma história”.

⁵⁰² “Fidedignas... Vasco, existe alguma coisa digna de fé neste mundo? E quanto ao fidedigno em literatura, não seja ingênuo, por favor (...)” (Tradução nossa).

Eduino, che uccise con l'arpione la donna che aveva creduto sua, a Porto Pim” (TABUCCHI, 2008a, p. 87)⁵⁰³.

Além disso, para corroborar ainda mais o caráter de real de seu livro, Antonio Tabucchi o encerra com um apêndice do qual constam um mapa do Arquipélago de Açores e uma breve nota, que inclui informações geográficas e fatos históricos a respeito das referidas ilhas. No entanto, ao final do “Appendice”, o leitor se depara com uma lista de textos que tratam de temas como viagens marítimas, atividades baleeiras e assuntos referentes aos Açores, o que sugere ser esta a bibliografia utilizada por Antonio Tabucchi para a criação de seus contos, o que permitiria, por outro lado, inserir *Donna di Porto Pim* na categoria das viagens imaginárias. Dessa forma, a dúvida se impõe devido ao jogo entre real e ficcional estabelecido pelo escritor italiano, fazendo com que o leitor tenha dificuldades em discernir realidade e ficção.

O tema da viagem é recorrente na obra de Antonio Tabucchi, o qual está muitas vezes atrelado à tensão entre real e ficcional na medida em que o escritor italiano frequentemente afirma que as viagens presentes em seus textos foram realmente realizadas por ele, servindo como material para sua criação literária.⁵⁰⁴ Saliento que minha intenção não é, em absoluto, entrar em uma discussão a respeito da veracidade ou não da viagem de Antonio Tabucchi aos Açores, tampouco pretendo me indagar se as narrativas que compõem tanto *Donna di Porto Pim*, quanto *Autobiografie Altrui* são, em alguma medida, invocadas de sua memória ou criadas por meio de artifícios meramente ficcionais.

O que pretendo é, portanto, atentar para o fato de que, se consideramos a narrativa de Antonio Tabucchi como unicamente produto de uma viagem imaginária ou textual,

⁵⁰³ “E para você, italiano, que vem aqui todas as noites e não esconde que está ávido de histórias verdadeiras para transformá-las em papel, dou-lhe esta história que acaba de ouvir. (...) Escreva que esta é a verdadeira história de Lucas Eduino, que matou com o arpão a mulher que acreditou que era sua, em Porto Pim.” (TABUCCHI, 1999, p. 85-86).

⁵⁰⁴ No livro de minha autoria *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, tratei do jogo entre realidade e ficção instaurado por Antonio Tabucchi com o leitor no que se refere ao romance *Notturmo Indiano*. O escritor italiano afirma em entrevista ao jornal *Il corriere della sera* que ele teria feito uma viagem à Índia da qual resultou o referido romance. Além disso, no conto “La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera”, integrante da coletânea *I volatili del Beato Angelico (Os voláteis do Beato Angélico)*, do mesmo escritor, Antonio Tabucchi, ficcionalizado, troca algumas cartas com o misterioso Xavier Janata Monroy, o qual teria inspirado o escritor italiano para a composição de um dos personagens de *Notturmo Indiano*. Nesse conto, ambos os personagens discutem sobre o referido romance de Tabucchi, apresentando pontos de vista diversos quanto à sua interpretação. Nesse jogo, um dos intuitos do escritor italiano é confundir o leitor, levando-o a acreditar na veracidade de sua viagem à Índia e no fato de que ele próprio seria o protagonista de seu romance. No entanto, a incerteza permanece, não sendo possível, ou mesmo desejável, chegar a conclusões definitivas em relação ao assunto, o que garante não apenas a perpetuação do mistério que circunda o romance como também a eficácia do jogo empreendido por Antonio Tabucchi com seu leitor.

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 os textos de Antonio Tabucchi tratam de viagens que se dão 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.⁵⁰⁵

Como parte do jogo mantenedor da tensão entre real e ficcional, no texto “Labirintite”, também integrante de *Autobiografie Altrui*, Tabucchi afirma mais uma vez que sua coletânea de contos *Donna di Porto Pim* teria se originado de uma viagem empreendida por ele ao Arquipélago de Açores. Entretanto, no início desse texto, o escritor italiano, por meio da ficção, afirma que o arquipélago lhe pareceu mais imaginário que real, como se a própria viagem tivesse sido imaginária. Por esse motivo, decide contar sua história antes que ela “desapareça no ar”⁵⁰⁶. Para tanto, escreve o livro *Donna di Porto Pim*, o que, segundo ele, faz com que finalmente a sua viagem adquira um estatuto de realidade e comece a realmente existir.⁵⁰⁷ Porém, com o livro publicado, percebe maravilhado que sua experiência neste relatada parecia ainda mais fantástica, o que o conduz à seguinte reflexão:

La letteratura con il suo potere di trasformare il reale in iper-reale, rendeva tutto quanto ancora più irreal di quanto non fosse sembrato a me. Mi rassegnai: forse la realtà è fantastica di per sé. Da quel viaggio sono passati molti anni e alle Azzorre non sono più tornato. Non so se quelle isole esistono ancora. Probabilmente sì, perché le trovo spesso guardando la carta geografica (TABUCCHI, 2003b, p. 71-72).⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Uma discussão mais ampla a respeito do tema foi realizada por mim no livro *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual* no que se refere ao jogo entre real e ficcional estabelecido por Antonio Tabucchi em relação ao romance *Notturmo Indiano*. Em meu texto, corroboro e estendo a perspectiva das críticas Silvana Pessoa de Oliveira e Anna Dolfi, as quais defendem que as narrativas de Antonio Tabucchi deveriam ser inseridas na categoria das viagens imaginárias, as quais 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. No entanto, atento para o fato de que ao enquadrarmos a obra de Antonio Tabucchi unicamente na categoria das viagens imaginárias podemos perder de vista outras dimensões importantes, nos textos do escritor italiano, relativas à tensão entre real e ficcional. Dessa forma, defendendo que uma perspectiva mais maleável, que não busque conclusões definitivas e deixe a discussão em aberto, parece mais condizente com o caráter dos escritos de Tabucchi.

⁵⁰⁶ No original, “svanisse nell’aria” (TABUCCHI, 2003b, p. 71).

⁵⁰⁷ Cf. TABUCCHI, 2003b, p.71.

⁵⁰⁸ “A literatura com o seu poder de transformar o real em hiper-real, tornava tudo ainda mais irreal do que teria parecido a mim. Resignei-me: talvez a realidade seja fantástica por si mesma. Se passaram muitos anos desde aquela viagem e não voltei mais aos Açores. Não sei se aquelas ilhas ainda existem. Provavelmente sim, porque sempre as encontro ao olhar a carta geográfica.”

Ainda no texto “Labirintite”, Antonio Tabucchi, ficcionalizado, comenta que quando recebeu de seu amigo e cineasta Toni Salgot o roteiro de um filme baseado no conto “Donna di Porto Pim. Una storia” percebeu que a história um dia contada a ele por um velho baleeiro parecia tão irreal que ele próprio se pergunta se um dia teria mesmo ouvido essa história ser contada. Com isso, percebe-se que, mais uma vez, o escritor italiano põe à prova a relação entre realidade e ficção, confundindo o leitor que não se arrisca a dizer se aquela viagem foi real ou não.

Em um certo ponto do texto, já no set de filmagem, o plano do real e aquele do ficcional se sobrepõem para o personagem Antonio Tabucchi, o qual reconhece maravilhado Lucas Eduino, personagem de “Donna di Porto Pim. Una Storia”, portando o seu arpão, prestes a matar a mulher que o traíra. Para o escritor italiano, era como se sua narrativa tivesse se tornado real e, assim, fosse a ele permitido presenciar de forma concreta os acontecimentos um dia apenas narrados. É essa experiência que leva Antonio Tabucchi, por meio da ficção, à reflexão do ato de narrar: “ho capito che raccontare significa estrarre l’esistente dal non-esistente, suggerire alla realtà ciò che essa deve fare” (TABUCCHI, 2003b, p. 74)⁵⁰⁹.

O embate entre os planos do real e do ficcional ocorre de maneira tão intensa para o personagem Antonio Tabucchi, que este não pode suportar assistir passivamente a história por ele narrada em seu livro, pois tinha consciência da tragédia que em instantes iria acontecer, ou seja, a morte da mulher que traíra seu amante baleeiro. Mais do que isso, o escritor italiano se sentia culpado por aquele desfecho trágico, já que, se a vida estava decidida a imitar a arte, a responsabilidade de um dia ter proporcionado a existência dessa história era unicamente dele, seu autor. Em um ato de desespero, Antonio Tabucchi, ficcionalizado, nega a veracidade de sua narrativa, afirmando se tratar de nada mais que ficção:

Ho capito che stava per succedere l’irreparabile, è stato più forte di me e gli sono corso dietro. Lucas, ho gridato, ti prego, non lo fare, te ne pentirai per tutta la vita, guarda che la storia che stai eseguendo non è vera, me la sono inventata di sana pianta, la tua storia non esiste! (TABUCCHI, 2003b, p. 73).⁵¹⁰

No entanto, Lucas Eduino não pode ouvi-lo, já que ambos se encontram em diferentes planos da realidade:

⁵⁰⁹ “contar significa extrair do existente o não-existente, sugerir à realidade o que essa deve fazer.”

⁵¹⁰ “Entendi que o irreparável estava prestes a acontecer, foi mais forte que eu e corri atrás dele. Lucas, gritei, te peço, não faça isso, você se arrependerá por toda a sua vida, veja que a história que você está executando não é verdadeira, eu a inventei completamente, a sua história não existe!” (Tradução nossa).

Ciascuno di noi era dentro la propria storia, lui dentro la sua che avevo raccontato io, io dentro quella che stavo negando, e fra di noi nessuna comunicazione era possibile. E allora mi sono sentito responsabile di quello che stava per succedere, come se io, raccontando quella storia vent'anni fa, avessi già fatto succedere quello che doveva ancora succedere (TABUCCHI, 2003b, p.71).⁵¹¹

A reação imediata de Antonio Tabucchi, ficcionalizado, é fugir daquela cena, já que não suportaria a angústia de ver sua narrativa se tornar realidade: “Voglio uscire da una storia” (TABUCCHI, 2003b, p. 74)⁵¹². Para escapar de sua própria criação, o escritor italiano entra em um carro que passava pelo local. O motorista perplexo não entende o desespero de Tabucchi e apenas aponta para o set de filmagem. De onde eles estavam, era possível ver os refletores, os microfones e as câmeras. Toni Salgot dirigia a cena, sugerindo a Lucas Eduino o movimento exato que deveria fazer para cravar o arpão no corpo da atriz que interpretava a Mulher de Porto Pim. Tudo não passava de uma encenação, totalmente ensaiada em seus mínimos detalhes, o que nos traz de volta para a esfera do ficcional, como atesta o motorista que acolheu o aterrorizado Tabucchi: “Ma non è mica vero! (...) è tutta un’illusione, si tratta solo di un film, di cosa ha paura?” (TABUCCHI, 2003b, p.74)⁵¹³.

Dessa forma, é possível perceber como realidade e ficção se entrecruzam para o personagem Antonio Tabucchi, o qual tem dificuldades em discernir as fronteiras que separam essas duas instâncias. Isso faz com que o escritor italiano tome por real a cena do filme que está sendo gravada, acreditando que as personagens de seu conto “Donna di Porto Pim. Una Storia” foram capazes de transpor os limites da ficção para realizarem sua história no plano do real. Por outro lado, ao se ficcionalizar em seu texto, Antonio Tabucchi, mais uma vez, joga com o leitor, o qual é impelido a acreditar que os fatos narrados em “Labirintite” pertencem à esfera do real, o que é ratificado pelo fato de o referido texto se encontrar na autobiografia do escritor. Há, portanto, dois jogos entre real e ficcional que ocorrem paralelamente em “Labirintite”. O primeiro se dá para o próprio personagem Tabucchi que confunde real e ficção, enquanto o outro ocorre entre o escritor e o leitor, o qual é induzido a acreditar que a autobiografia do escritor italiano é a expressão do real.

⁵¹¹ “Cada um de nós estava dentro da própria história, ele dentro da sua que eu havia contado, eu dentro daquela a qual estava negando, e entre nós nenhuma comunicação era possível. E então me senti responsável por aquilo que estava por acontecer, como se eu, contando aquela história vinte anos atrás, tivesse já feito acontecer aquilo que ainda deveria acontecer.”

⁵¹² “Quero sair de uma história.” (Tradução nossa).

⁵¹³ “Mas nem mesmo é verdade! (...) É tudo uma ilusão, se trata apenas de um filme, de que você tem medo?”

3.2 O jogo entre real e ficcional com o espectador em Luigi Pirandello

O jogo com o espectador de suas peças está marcadamente presente na obra de Luigi Pirandello. Em sua trilogia do “teatro no teatro”, o dramaturgo italiano explora os limites entre realidade e ficção. Na primeira peça dessa sequência, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello expõe os artifícios da criação cênica ao incorporar em sua peça elementos que normalmente estariam presentes apenas nos bastidores do espetáculo. É por esse motivo que, na primeira cena de *Sei personaggi in cerca d'autore*, o maquinista entra no palco para pregar parte do cenário: “spenti i lumi della sala, si vedrà entrare dalla porta del palcoscenico il Macchinista, in camiciotto turchino e sacca appesa alla cintola, prendere da un angolo in fondo alcuni assi d'attrezzatura, disporli sul davanti e mettersi in ginocchio a inchiodarli” (PIRANDELLO, 2015, p. 43)⁵¹⁴.

Ao se deparar com essa cena logo ao início da peça, o espectador tem a impressão de que o espetáculo não está pronto para ser representado. A isso se acresce a ausência de objetos sobre o palco para compor algum cenário: “troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato” (PIRANDELLO, 2015, p. 43)⁵¹⁵.

Nesse ponto, é preciso fazer a distinção entre leitor e espectador da peça. Para isso, deve-se ter em mente que este é um texto feito para ser encenado. Com isso, quando Pirandello descreve com minúcia o palco que o espectador de sua peça irá encontrar no momento da encenação, ou quando insere elementos que deveriam estar nos bastidores, ele revela ao leitor seus objetivos em fazê-lo, ou seja, dar “a impressão de um espetáculo não preparado”⁵¹⁶. Sendo assim, o leitor entende o jogo pretendido pelo dramaturgo. No entanto, o espectador que vê a cena se desenrolar diante de si, pode se questionar, ao menos a princípio, se a presença do maquinista sobre o palco, quando a peça já deveria ter iniciado, constitui parte da encenação ou não.

Além disso, Pirandello problematiza o caráter de real das suas personagens, já que estas apresentam uma realidade mais concreta do que a dos próprios atores, como

⁵¹⁴ “apagadas as luzes da plateia, ver-se-á o Maquinista entrar pela porta do palco, de blusão azul e a bolsa de ferramentas pendurada na cintura; pegar, no fundo do palco, alguns sarrafos de cenário; dispô-los no proscênio e ajoelhar-se para pregá-los” (PIRANDELLO, 2009d, p. 183).

⁵¹⁵ “os espectadores, ao entrarem na plateia, encontrarão o pano-de-boca levantado e o palco como ele é durante o dia, sem bastidores nem cenário, quase no escuro e vazio, para que tenham, desde o início, a impressão de um espetáculo não preparado” (PIRANDELLO, 2009d, p. 183).

⁵¹⁶ No original, “l'impressione d'uno spettacolo non preparato” (PIRANDELLO, 2015, p. 43).

bem aponta Sábato Magaldi: “a peça dá às seis personagens, desde o seu aparecimento no palco, uma realidade mais verdadeira que a dos frágeis seres humanos, e confere à sua criação um valor de permanência que não existe na finitude das criaturas comuns” (MAGALDI, 2009, p. 17). Ressalto que, para Pirandello⁵¹⁷, a realidade da personagem é mais “verdadeira” que a do homem devido ao fato de a primeira ter sua existência fixada em uma forma imutável, enquanto a realidade do ser humano está em constante transformação, não podendo ser, portanto, tão consistente quanto aquela da personagem.

É justamente esse grau de realidade conferido por Pirandello às suas personagens, em detrimento de seu caráter ficcional, o que permite a criação da tensão entre realidade e ficção nessa peça, culminando com seu desfecho, em que o personagem Rapazinho morre com um tiro de revólver. Como esclarece Magaldi⁵¹⁸, essa concretude das personagens faz com que seja instaurada a discordância entre os atores, os quais se dividem entre aqueles que acreditam na veracidade da cena da morte do Rapazinho e aqueles que pensam que tudo não passa de ficção, já que, por se tratarem de personagens, seu drama não poderia pertencer à esfera do real.

LA PRIMA ATTRICE

(*rientrando da destra, addolorata*) È morto! Povero ragazzo! È morto! Oh che cosa!

IL PRIMO ATTORE

(*rientrando da sinistra, ridendo*) Ma che morto! Finzione! Finzione! Non ci creda!

ALTRI ATTORI DA DESTRA

Finzione? Realtà! Realtà! È morto!

ALTRI ATTORI DA SINISTRA

No! Finzione! Finzione!

IL PADRE

(*levandosi e gridando tra loro*) Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà! (...)

IL CAPOCOMICO

(*non potendone più*) Finzione! Realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce! (...) (PIRANDELLO, 2015, p. 139-140).⁵¹⁹

Nessa passagem, é necessário salientar que os espectadores que assistem a essa cena, ou seja, a “veem de fora” da esfera do ficcional, compreendem o jogo

⁵¹⁷ Cf. PIRANDELLO, 2015, p. 55.

⁵¹⁸ Cf. MAGALDI, 2009, p. 19-20.

⁵¹⁹ “A Primeira Atriz (*reentrando pela direita, aflita*) – Está morto! Pobre garoto! Morreu! Oh, que coisa! / O Primeiro Ator (*reentrando pela esquerda, rindo*) – Qual morto qual nada! Ficção! Ficção! Não acredite! / Outros Atores pela Direita – Ficção? Realidade! Realidade! Está morto! / Outros Atores pela Esquerda – Não! Ficção! Ficção! / O Pai (*levantando-se e gritando entre eles*) – Que ficção qual nada! Realidade! Realidade, senhores! Realidade! (...) / O Diretor (*não aguentando mais*) – Ficção! Realidade! Vão para o diabo todos vocês! Luzes! Luzes! Luzes! (...)” (PIRANDELLO, 2009d, p. 238).

empreendido pelo dramaturgo. No entanto, para os personagens que encenam seu drama, assim como para os atores, que não passam de personagens da peça *Sei personaggi in cerca d'autore*, se dá a tensão entre real e ficcional. Para os “personagens à procura de um autor”, seu drama familiar é real, mas, mesmo dentro da peça, este está representado em um ambiente de ficcionalização, ou seja, o palco. Essa particularidade leva os atores a se questionarem se a morte do Rapazinho foi real ou não. Sendo assim, os personagens se colocam em uma zona intersticial que os permite entrar e sair da ficção. Além disso, é preciso atentar para o fato de que o espectador está ora dentro, ora fora do jogo. Como apontado anteriormente, quando o dramaturgo insere elementos que deveriam permanecer nos bastidores, expondo os mecanismos que se desenrolam por detrás do palco, como é o caso da entrada do maquinista em cena, o espectador também experimenta a tensão entre real e ficcional.

Em *Ciascuno a suo modo*, segunda peça da trilogia de Pirandello do “teatro no teatro”, os atores se mesclam ao público como se fizessem parte deste, sendo algumas cenas da peça representadas fora do palco. Além disso, a plateia é induzida a acreditar que o drama representado no teatro se espelha em uma história real, e que as pessoas que têm suas vidas ficcionalizadas no palco, assistem ao espetáculo, indignadas. No entanto, trata-se de atores que, em meio à plateia, representam seus papéis.

Como argumenta Sábato Magaldi⁵²⁰, por se tratar de uma peça *à clef*⁵²¹, esta proporciona a Pirandello uma reflexão sobre a relação entre vida e arte, a qual é recorrente em sua obra, já que um acontecimento real, do ponto de vista dos personagens, será transposto para a esfera do ficcional ao ser representado no palco, se transformando em arte. Por outro lado, a vida imita a arte, na medida em que o oposto também ocorre: uma cena da peça que está sendo representada é reconstituída na “vida real” por aqueles que têm sua história ficcionalizada no palco, os quais, no entanto, são também personagens da peça *Ciascuno a suo modo*.

A peça trata do conflito instaurado pelo suicídio do escultor La Vela após tomar conhecimento de que sua noiva, a atriz Amelia Moreno, o traíra com o barão Nuti. Como forma de surpreender o público, antes mesmo de o espetáculo começar, Pirandello prepara uma cena em que atores se fazem passar pelo polêmico casal, criando

⁵²⁰ Cf. MAGALDI, 2009, p. 22.

⁵²¹ Diz-se de uma peça baseada em fatos reais. No entanto, devemos ter em mente que, apesar da peça representada em *Ciascuno a suo modo* ser uma peça *à clef*, esta encena acontecimentos que são reais apenas no âmbito dos personagens. Ao mesmo tempo, é necessário atentar para o fato de que, mesmo a peça representada no palco diante dos “verdadeiros” protagonistas daquele drama, está repleta de contradições, o que põe em discussão até que ponto essa peça pode ser considerada *à clef*.

tumulto na entrada do teatro e fazendo com que os espectadores acreditem se tratar realmente de Amelia Moreno e o barão Nuti. Como parte do jogo estabelecido, ambos se mesclam ao público para assistir à encenação baseada em sua própria história, revivida no palco pelos personagens Delia Morello e Michele Rocca, cuja relação teria levado ao suicídio do pintor Giorgio Salvi.

Com o intuito de aumentar o conflito, vários atores se inserem na plateia, emitindo opiniões contrárias umas às outras em relação à polêmica envolvendo Amelia Moreno e o barão Nuti. Além disso, os amigos Doro e Francesco se embatem durante toda a peça, divergindo de opinião sobre a conduta de Delia Morello. No entanto, a todo o momento, invertem seus pontos de vista, sendo que ora é Doro quem defende a atriz, ora esta é defendida por Francesco, o que, segundo Magaldi, “demonstra, mais uma vez, que o verso e o reverso pouco se distinguem para Pirandello” (MAGALDI, 2009, p. 22). Como destaca Magaldi, o gosto pelo contrário é tipicamente pirandelliano: “Pirandello incorpora os opostos como componentes de sua criação” (MAGALDI, 2009, p. 23).

Em *Ciascuno a suo modo*, as contradições se multiplicam e a tensão entre real e ficcional se faz cada vez mais incisiva. No intervalo entre o primeiro e o segundo ato, atores infiltrados na plateia discutem o caso supostamente real abordado pela peça, fazendo com que o público verdadeiro seja induzido a acreditar na veracidade do conflito que se estabelece entre os atores no palco e os “verdadeiros” protagonistas do drama, os quais assistem indignados à representação de sua história. Com isso, o objetivo do dramaturgo é fazer com que os espectadores entrem no jogo, tomando por real a fala desses atores. Devido ao fato de estes se encontrarem fora do espaço de ficcionalização, ou seja, o palco, a ideia é que os espectadores não percebam que se trata de atores que se colocam em meio ao público.

LO SPETTATORE MONDANO

É il barone Nuti! Il barone Nuti!

VOCI DI CURIOSI

- E chi lo conosce?

- Il barone Nuti?

- Perché ha detto così?

LO SPETTATORE MONDANO

Ma come! Nessuno ha capito ancora che la commedia è *a chiave*?

UNO DEI CRITICI

A chiave? Come, a chiave?

LO SPETTATORE MONDANO

Ma sì! Il caso della Moreno! Tal quale! Tolto di peso dalla vita!

VOCI

(...) - Oh guarda! guarda! E Pirandello?

- Ma come! Pirandello si mette a scrivere adesso commedie a chiave? (...)

UN ALTRO

E ci sono dunque in teatro gli attori del dramma vero, della vita? (PIRANDELLO, 2007b, p. 83-84).⁵²²

Como parte do jogo estabelecido, ao final do espetáculo, os atores se despem de seus papéis, expondo, mais uma vez, as engrenagens do teatro, e afirmando a impossibilidade de a peça ser representada até o fim. Nesse ponto, o diretor do espetáculo, também esse um ator, entra em cena para discutir com os atores que já haviam abandonado a peça. A interferência do diretor é, portanto, mais um elemento que proporciona a tensão entre real e ficcional para o espectador, já que esta figura não deveria fazer parte do espetáculo. Esse desfecho se deve ao embate ocorrido entre os atores que encenam no palco e os supostos personagens da vida real. Como consequência, os atores se rebelam não apenas contra o diretor como também contra o autor da peça, ou seja, o próprio Pirandello.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Ma loro non possono protestare così, andandosene e lasciando a mezzo lo spettacolo! Questa è anarchia! (...)

UM ALTRO

E ce n'andiamo! Io, per me, me ne vado!

LA CARATTERISTA

La prima attrice del resto se n'è già andata! (...) Perché una spettatrice è andata ad aggredirla sul palcoscenico!

VOCI DEGLI SPETTATORI IN CONTRASTO

- Ad aggredirla?

- Sissignori! La Moreno! (...)

- E perché l'ha aggredita? (...)

UNO DEGLI ATTORI

Perché s'è riconosciuta nel personaggio della commedia! (PIRANDELLO, 2007b, p. 135-137).⁵²³

Como ressalta Sábato Magaldi, o desfecho da peça anuncia o posicionamento assumido por Pirandello de que a vida imita a arte, já que “a vida da arte é mais verdadeira e duradoura que a vida real e, por isso, se converte em modelo para a frágil

⁵²² “O Espectador Mundano – É o Barão Nuti, o Barão Nuti! / Vozes de Curiosos – E quem o conhece? – O Barão Nuti? – Por que falou assim? / O Espectador Mundano – Mas como! Ninguém até agora percebeu que esta peça é à *clef*? / Um dos Críticos – À *clef*? Como, à *clef*? / O espectador Mundano – Mas sim! É o caso da Moreno! Sem tirar nem pôr! Todo ele tirado da vida! / Vozes – (...) Ora vejam! Vejam só! E Pirandello? - Mas como! Pirandello se pôs agora a escrever peças à *clef*? (...) / Um Outro – E portanto estão no teatro os atores do drama verdadeiro, da vida?” (PIRANDELLO, 2009a, p. 355).

⁵²³ “O Diretor do Teatro – Mas os senhores não podem protestar assim, indo embora e deixando o espetáculo pela metade! Isto é anarquia! (...) / Um Outro – Então vamos embora! Eu, por mim, já estou indo! / A Atriz Característica – Além do mais, a Primeira Atriz, essa já foi! (...) Porque uma espectadora foi ao palco para agredi-la! / Vozes dos Espectadores em Contraste – Para agredi-la? – Sim, senhores, a Moreno! (...) – E por que a agrediu? (...) / Um dos Atores – Porque se reconheceu na personagem da peça!” (PIRANDELLO, 2009a, p. 380-381).

conduta humana” (MAGALDI, 2009, p. 23). Sendo assim, após protestarem contra a forma como seu drama estava sendo representado no palco, Amelia Moreno e o barão Nuti refazem a cena final do espetáculo na “vida real”, assumindo seu amor recíproco. Como afirma o Espectador Inteligente, “hanno fatto per forza sotto i nostri occhi , senza volerlo, quello che l’arte aveva preveduto” (PIRANDELLO, 2007b, p. 141)⁵²⁴.

Em *Questa sera si recita a soggetto*, última peça da trilogia do “teatro no teatro” de Pirandello, os atores interagem com o público a todo o momento, induzindo-o a acreditar que a peça está sendo improvisada naquele instante. Dessa forma, os atores desempenham um duplo papel: ora entram em cena representando seus respectivos personagens, ora apresentam-se no palco como os próprios atores, abandonando seus papéis em meio ao espetáculo. Como resultado, a tensão crescente dos atores faz com que estes entrem em conflito entre si e com o diretor devido à impossibilidade de aquela peça ser representada. No entanto, a aparente desordem não passa de um artifício para iludir o espectador, que é levado a se questionar se certas cenas estão sendo realmente improvisadas ou se todo o conflito que se desenrola à sua frente fora previamente acertado entre os atores.

Não por acaso, o diretor de *Questa sera si recita a soggetto* pretende adaptar e improvisar justamente um conto de Pirandello. Essa característica do dramaturgo italiano de se inserir em seus próprios textos, como é possível constatar também em *Ciascuno a suo modo* é recorrente na obra desse escritor. A esse respeito, ressalto, ainda, que *Sei personaggi in cerca d’autore* tem início com os preparativos para o ensaio de *Il gioco delle parti*⁵²⁵, de Pirandello, quando os atores são interrompidos pelos personagens que invadem o palco. É nesse sentido que o dramaturgo italiano estabelece o jogo intertextual dentro de sua própria obra, além de conjugar fatos concernentes à esfera do real com elementos pertencentes ao plano da ficção.

Em *Questa sera si recita a soggetto*, o artifício utilizado por Pirandello para criar a tensão entre real e ficcional é inserir em sua peça elementos inusitados na tentativa de surpreender o público que tende a se questionar sobre o que seria encenação e o que seria realidade. Esse efeito se dá não apenas pelo fato de Pirandello inserir atores na plateia, os quais interagem com seus colegas de palco como se fossem espectadores, como também traz para o palco o diretor da peça, o Dr. Hinkfuss,

⁵²⁴ “tiveram de fazer diante dos nossos olhos, sem que o quisessem, aquilo que a arte havia previsto!” (PIRANDELLO, 2009a, p. 383).

⁵²⁵ O título foi traduzido para o português como *O jogo dos papéis*.

contrariando as expectativas do público, já que este tende a acreditar que tal figura não deveria se apresentar em cena.

É certo que se trata de mais um ator interpretando o papel de diretor da peça que está sendo encenada, entretanto, sua presença no palco é um elemento surpreendente, pois a trama é construída de modo a criar a dúvida no espectador se aquele seria ou não o diretor da peça realmente, ou ainda, se as pessoas que da plateia interagem com os atores fariam ou não parte da representação ou seriam simples espectadores, assim como resta a incerteza, para o público em geral, se os atores estão seguindo desde o princípio um roteiro preestabelecido ou se estão realmente improvisando e, ao mesmo tempo, se desentendendo uns com os outros diante dos espectadores.

Como parte desse jogo, logo no início do espetáculo, os atores parecem se rebelar contra seu diretor. É o que acontece assim que os atores que interpretam os personagens Zampognetta e Senhora Inácia sobem ao palco, em meio às bofetadas que esta promove contra o marido, como é possível depreender do trecho que se segue:

IL VECCHIO ATTORE BRILLANTE: Non c'è però bisogno che me li tiri per davvero!
 L'ATTRICE CARATTERISTA: E come allora, per finta? (...)
 IL DOTTOR HINKFUSS: Signori miei, signori miei, davanti al pubblico!
 L'ATTRICE CARATTERISTA: Siamo già nelle nostre parti, signor Direttore.
 (...)
 IL DOTTOR HINKFUSS: Ma vi par possibile davanti a questa tenda, fuori d'ogni quadro e senz'alcun ordine?
 L'ATTRICE CARATTERISTA: Non importa! Non importa!
 IL DOTTOR HINKFUSS: Come non importa? Che vuol che ci capisca il pubblico?
 IL PRIMO ATTORE: Ma sì che capirà! Capirà molto meglio così! Lasci fare a noi. Siamo tutti investiti delle nostre parti (PIRANDELLO, 1993, p. 34-35).⁵²⁶

No entanto, na tentativa de manipular o público e criar a tensão entre real e ficcional, o diretor nega que as falas dos atores sejam improvisadas e reconhece que todas as cenas foram ensaiadas e decoradas por eles previamente: “Come il pubblico avrà capito, questa ribellione degli attori ai miei ordini è finta, concertata avanti tra me e

⁵²⁶ “O Velho Primeiro Cômico – Não há porém necessidade de me esbofetear de verdade! / A Atriz Característica – E como então, de mentira? (...) / O Doutor Hinkfuss – Meus senhores, meus senhores, diante do público! / A Atriz Característica – Já estamos em nossos papéis, senhor Diretor. (...) / O Doutor Hinkfuss – Mas isso lhes parece possível diante desse telão, fora de todo quadro de cena e sem qualquer ordem? / A Atriz Característica – Não importa! Não importa! / O Doutor Hinkfuss – Como não importa? Como quer que o público entenda? / O Primeiro Ator – Mas é claro que entenderá! Entenderá muito melhor assim! Deixe o trabalho para nós. Estamos todos investidos de nossos papéis” (PIRANDELLO, 2009b, p. 253).

loro, per far più spontanea e vivace la presentazione” (PIRANDELLO, 1993, p. 35)⁵²⁷. Isso causa a indignação dos intérpretes, os quais pretendem que os espectadores acreditem que eles não estão representando, mas sendo espontâneos, como assegura o Primeiro Ator: “Buffonate! Io prego il pubblico di credere che la mia protesta non è stata affatto una finzione” (PIRANDELLO, 1993, p. 36)⁵²⁸.

Nesse ponto, o público teria dificuldades em discernir quando ou até mesmo se os atores estão interpretando seus personagens ou abandonaram seus papéis diante dos espectadores, comprometendo o efeito de ilusão que deveriam criar sobre a plateia. Isso faz com que o artifício da representação seja rompido e restaurado sucessivamente ao longo da peça, já que, por mais que o público seja induzido a acreditar que em certos momentos os atores não estão representando seus papéis, este persiste em desconfiar que tudo não passa de ficção, pois resta a ideia de que quaisquer ações que se deem sobre o palco não devem ser tomadas por realidade, como é possível depreender das palavras do Doutor Hinkfuss: “Ma voi capite che tutto quanto avviene quassù non può esser che finto. (...) Domandi al pubblico se non ha l’impressione che noi veramente in questo momento non stiamo recitando a soggetto” (PIRANDELLO, 1993, p. 36)⁵²⁹.

O Doutor Hinkfuss adverte os espectadores que poderá intervir na representação sempre que julgar necessário, além de fornecer ao público informações a respeito de certos artifícios dos quais pretende se valer para o desenrolar da peça, incluindo a inserção de atores na plateia na tentativa de criar a ilusão de que o público está interagindo com os atores no palco

Spesso, un momento di bujo soltanto, da cui un nuovo quadro nascerà all’improvviso, o qua sul palcoscenico, o anche tra voi: sì, in sala (ho lasciato apposta, lì vuoto, un palco che sarà a suo tempo occupato dagli attori; e allora anche voi tutti parteciperete all’azione). Una pausa più lunga vi sarà concessa, perché possiate uscire dalla sala, ma non a rifiatare, ve n’avverto fin d’ora, perché una nuova sorpresa vi ho preparato anche di là, nel ridotto (PIRANDELLO, 1993, p. 31).⁵³⁰

⁵²⁷ “Como o público terá percebido, esta rebelião dos atores contra minhas ordens é fingida, combinada de antemão entre mim e eles, para tornar mais espontânea e vivaz a apresentação” (PIRANDELLO, 2009b, p. 254).

⁵²⁸ “Palhaçada! Eu peço ao público que acredite que o meu protesto não foi de modo algum uma ficção” (PIRANDELLO, 2009b, p. 254).

⁵²⁹ “Mas os senhores compreendem que tudo o que acontece aqui em cima não pode ser nada senão fingido. (...) Pergunte ao público se ele não tem a impressão de que nós, neste momento, realmente estamos representando de improviso” (PIRANDELLO, 2009b, p. 254-255).

⁵³⁰ “Frequentemente, um momento de escuridão apenas, do qual um novo quadro nascerá de improviso, aqui no palco ou entre os senhores – sim, na sala (deixei de propósito, ali, vazio, um camarote que será a seu tempo ocupado pelos atores; e então também todos os senhores participarão da ação). Uma pausa mais longa lhes será concedida, para que possam sair da sala, mas não para descansar, aviso desde agora, porque lhes preparei uma nova surpresa também lá, no foyer” (PIRANDELLO, 2009b, p. 250).

Com essa atitude de seu personagem, Pirandello expõe as engrenagens do teatro, o que, no entanto, não impede que o público compactue com a ilusão criada pelos atores. Como parte da estratégia estabelecida por Pirandello para diluir as fronteiras entre realidade e ficção, em um determinado momento da peça, os atores que, como parte da encenação, se dirigiam ao teatro, ocupam realmente o camarote que havia sido reservado pelo Doutor Hinkfuss e se colocam na posição de espectadores. A entrada ruidosa de Senhora Inácia e suas filhas provoca os protestos de parte do público, o qual não passa de atores infiltrados em meio à plateia.

Como afirma o Doutor Hinkfuss, até mesmo durante a pausa do espetáculo os atores continuam interpretando seus papéis simultaneamente em pontos distintos do *foyer* e também no próprio palco, o que impossibilita o espectador de apreender a totalidade da peça. Além disso, nesse momento da representação, os atores buscam induzir o público a acreditar que a peça foi realmente interrompida e que, naquele momento, os intérpretes estão despidos de seus papéis, na tentativa de dar a impressão ao público de que suas falas são parte da realidade e não mais da ficção.

Mesmo sobre o palco, a todo o momento, os atores pausam a encenação, abandonando seus papéis e assumindo suas “verdadeiras identidades” diante da plateia, o que não significa que, com essa atitude, deixem de interpretar:

VERRI (*a Mommina, come Prima Attrice, uscendo spontaneamente dalla sua parte, con la stizza del Primo Attore tirato a dire quello che non vuole*):
Benissimo! È contenta?

MOMMINA (*da Prima Attrice, sconcertata*): Di che?

VERRI (*come sopra*): D’aver detto quello che non doveva! Che c’entrava quest’incolparsi, così all’ultimo?

MOMMINA (*c. s.*): M’è venuto spontaneo... (PIRANDELLO, 1993, p. 68).⁵³¹

O conflito culmina na expulsão do diretor pelos atores, pois estes não concordam em obedecer suas ordens, já que acreditam que a peça deveria acontecer naturalmente, livre do controle do Doutor Hinkfuss. Sendo assim, os atores assumem o controle do teatro, expondo, mais uma vez, os mecanismos que garantiriam a criação do efeito de ilusão nos espectadores, deixando transparecer os artifícios da representação.

⁵³¹ “Verri (*para Mommina, como Primeira Atriz, saindo espontaneamente de seu papel, com raiva do Primeiro Ator levado a dizer aquilo que não quer*) – Muito bem! Está satisfeita? / Mommina (*como Primeira Atriz, desconcertada*) – Com o quê? / Verri (*com solenidade*) – Por ter dito aquilo que não devia! O que isto tinha a ver com essa coisa de culpar-se deste modo, agora no fim? / Mommina (*com solenidade*) – Foi espontâneo...” (PIRANDELLO, 2009b, p. 288).

IL DOTTOR HINKFUSS: Ah, ancora il signor...? (*Dirà il nome del Primo Attore; ma verranno fuori del sipario anche gli altri attori e attrici, a cominciare dalla Caratterista che si toglierà la parrucca davanti al pubblico, come l'Attore Brillante. Il primo Attore si sarà spogliato della divisa militare.*)
(...)

LA PRIMA ATTRICE: Così è impossibile andare avanti!

GLI ALTRI: Impossibile! Impossibile! (...)

IL DOTTOR HINKFUSS: Si può sapere, in nome di Dio, che altro è successo?
(PIRANDELLO, 1993, p. 75).⁵³²

Como parte do jogo estabelecido, tanto em *Ciascuno a suo modo* quanto em *Questa sera si recita a soggetto*, a interação dos atores infiltrados na plateia com o público e com os atores que interpretam sobre o palco, bem como a presença do diretor que invade a cena do espetáculo são fatores que proporcionam a tensão entre real e ficcional nessas peças, fazendo com que o espectador se veja dentro e fora do jogo. A esse respeito, é importante ressaltar, mais uma vez, a diferença de perspectiva do leitor e do espectador dessas peças de Pirandello. Para o leitor, as indicações do dramaturgo estão claras em seu texto, não existindo dúvida de que se trata de atores interpretando seus papéis a todo o momento, bem como de que a peça *Questa sera si recita a soggetto* não está sendo representada de improviso, já que as falas e ações dos personagens estão demarcados por seu autor no texto a ser encenado. Por outro lado, o espectador, que está tendo a experiência de ver os fatos se desenrolarem diante de seus olhos, desconfia a todo o momento de que tudo não passa de ficção, mas, ao mesmo tempo, participa do jogo empreendido pelos atores.

A tensão entre real e ficcional aparece de forma incisiva na obra de Pirandello, sendo registrada não apenas em suas peças teatrais. Existe uma exaustiva reflexão nos textos do dramaturgo italiano a respeito da relação entre vida e arte. Em “Avvertenza sugli scrupoli della fantasia”⁵³³, Pirandello atenta para o fato de que, ao contrário da arte que se vê obrigada a obedecer a inúmeros critérios de verossimilhança, a vida não necessita que os fatos nela registrados sejam verossímeis, por mais improváveis que sejam: “Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere.

⁵³² “O Doutor Hinkfuss – Ah, ainda o senhor... (*dirá o nome do Primeiro Ator, mas sairão pela cortina também os outros atores e atrizes, a começar pela Atriz Característica, que tirará a peruca diante do público, bem como o Primeiro Cômico. O Primeiro Ator terá despido o uniforme militar.*) (...) / A Primeira Atriz – Assim é impossível ir adiante! / Os Outros – Impossível! Impossível! (...) / O Doutor Hinkfuss – Pode-se saber, em nome de Deus, o que mais aconteceu?” (PIRANDELLO, 2009b, p. 296).

⁵³³ O título foi traduzido para o português como “Advertência sobre os escrúpulos da fantasia”.

All'opposto di quelle dell'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più absurdità" (PIRANDELLO, 1995, p. 127)⁵³⁴.

Seguindo esse raciocínio, o autor conclui que, em se tratando da dicotomia vida e arte, "un caso della vita può essere assurdo; un'opera d'arte, se è opera d'arte, no. Ne segue che tacciare d'absurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine. In nome dell'arte, sì; in nome della vita, no" (PIRANDELLO, 1995, p. 127)⁵³⁵.

Para corroborar seu argumento, segundo o qual a vida imita a arte, Pirandello⁵³⁶ descreve o caso verídico de um homem que havia sido dado como morto após sua esposa fazer o reconhecimento equivocado de seu corpo. Após seu retorno, o homem ironicamente resolve ir até seu túmulo para fazer uma homenagem à sua própria memória. Esse caso apareceu no jornal *Corriere della Sera*, de 27 de março de 1920, com o título "L'omaggio di un vivo alla propria tomba"⁵³⁷. O fato se dá quase vinte anos após a publicação de *Il fu Mattia Pascal* e Pirandello não pode deixar de notar as semelhanças entre o ocorrido na vida real e a história narrada em seu romance: "Il presunto suicidio in un canale; il cadavere estratto e riconosciuto dalla moglie e da chi poi sarà secondo marito di lei; il ritorno del finto morto e finanche l'omaggio alla propria tomba!" (PIRANDELLO, 1995, p. 130)⁵³⁸. Pirandello conclui que a fantasia "ora gode, ripensando alla taccia di inverosimiglianza che anche allora le fu data, di far conoscere di quali reali inverosimiglianze sia capace la vita, anche nei romanzi che, senza saperlo, essa copia dall'arte" (PIRANDELLO, 1995, p. 130)⁵³⁹.

É nesse sentido que a reflexão sobre as relações existentes entre vida e arte, real e ficcional se dão de forma contundente na obra de Luigi Pirandello. Também para Antonio Tabucchi, as fronteiras entre tais instâncias são tênues e instáveis. Sendo assim, esses escritores põem em discussão os limites entre realidade e ficção. Tal postura se traduz em suas obras não apenas como um constante jogo com o leitor/espectador, o

⁵³⁴ "Os absurdos da vida não precisam parecer verossímeis porque são verdadeiros. Ao contrário dos da arte que, para parecerem verdadeiros, precisam ser verossímeis. E sendo verossímeis, deixam de ser absurdos" (PIRANDELLO, 2007a, p. 203).

⁵³⁵ "um acontecimento da vida pode ser absurdo; uma obra de arte, se é obra de arte, não. De onde se deduz que tachar uma obra de arte de absurda e inverossímil, em nome da vida é idiotice. Em nome da arte, sim; em nome da vida, não" (PIRANDELLO, 2007a, p. 203).

⁵³⁶ Cf. PIRANDELLO, 1995, p. 129-130.

⁵³⁷ "A homenagem de um vivo a seu próprio túmulo" (PIRANDELLO, 2007a, p. 206).

⁵³⁸ "O pressuposto suicídio num canal; o cadáver retirado e reconhecido pela esposa e por quem mais tarde será o seu segundo marido; o retorno do falso morto e até a homenagem à própria sepultura!" (PIRANDELLO, 2007a, p. 207).

⁵³⁹ "e agora se rejubila, recordando a pecha de inverossimilhança que já lhe fora atribuída antes e em dar a conhecer de quais inverossimilhanças reais a vida é capaz, até nos romances onde sem querer ela é cópia da arte" (PIRANDELLO, 2007a, p. 207).

qual se vê em um mundo de incertezas e contradições, mas também na tensão entre real e ficcional vivenciada por seus personagens.

3.3 Antonio Tabucchi e Luigi Pirandello: a tensão entre real e ficcional no âmbito dos personagens

A tensão entre realidade e ficção em Tabucchi e Pirandello também se dá no âmbito da narrativa, fazendo com que os próprios personagens entrem em um jogo no qual essas duas instâncias se entrecruzam. No romance *Requiem*, de Antonio Tabucchi, em meio a uma atmosfera onírica e alucinatória, o protagonista, o qual pode ser tido como o escritor italiano ficcionalizado em seu texto, se encontra não apenas com o Cauteleiro Coxo, personagem de Fernando Pessoa, como também trava contato com Tadeus e Isabel, personagens que habitam outras de suas obras ficcionais, conforme ressaltado anteriormente.

A um certo ponto da narrativa, o leitor toma conhecimento de que Tadeus e Isabel seriam personagens emergidos de um romance escrito pelo protagonista de *Requiem*, cujo drama se materializou em sua “vida real”. Ao retornar à casa do farol, onde havia concebido o referido livro, o protagonista relembra um inverno solitário em que mergulhou em um processo de escrita que modificaria sua vida:

eu estava a escrever e perguntava a mim próprio porque é que estava a escrever, a minha história era uma história maluca, uma história sem solução, como é que me tinha lembrado de escrever uma história assim?, como é que estava a escrevê-la? E mais, aquela história estava a modificar a minha vida, ia modificá-la, depois de a ter escrito a minha vida não voltaria a ser a mesma (TABUCCHI, 2001a, p. 77).

Esse romance escrito pelo protagonista de *Requiem*, e que se insinua em sua realidade, faz com que a tensão entre real e ficcional se instaure no texto de Tabucchi. É nesse sentido que as fronteiras entre real e ficção se dissolvem, proporcionando ao protagonista viver a história que ele mesmo criara, a qual seria materializada por meio de Isabel:

uma história que alguém depois viria a imitar na vida, viria a transpor para o plano real: e eu não o sabia, mas imaginava-o, não sei porque imaginava que não se devem escrever histórias assim como aquela, porque há sempre alguém que depois imita a ficção, que consegue torná-la verdadeira. E assim foi, efetivamente. Naquele mesmo ano alguém imitou a minha história, ou melhor, a

história encarnou-se, transubstanciou-se e eu tive de viver aquela história maluca uma segunda vez, mas desta vez a sério, desta vez as figuras que atravessavam aquela história não eram figuras de papel, eram figuras de carne e osso, desta vez o desenvolvimento, a sequência da minha história desenrolava-se dia após dia, eu ia-a seguindo no calendário, até a podia prever (TABUCCHI, 2001a, p. 77-78).

É possível perceber como a concepção pirandelliana de que a vida imita a arte está presente nesse romance de Antonio Tabucchi. Conforme apontado anteriormente, em “Avvertenza sugli scrupoli della fantasia”, Pirandello tece seu argumento favorável à possibilidade de que fatos narrados em um romance, no caso *Il fu Mattia Pascal*, venham a se materializar no mundo real, o que se dá na história verídica publicada em uma edição do jornal *Corriere della Sera*. Em *Requiem*, no entanto, a diferença consiste em que o desdobramento de uma narrativa na realidade do personagem se dá dentro de uma obra de ficção, o próprio romance de Antonio Tabucchi. Nesse caso, portanto, a vida imitou a arte no interior dessa mesma arte, criando um jogo de espelhos, recorrente no universo tabucchiano.

O conto “Cinema”, presente em *Piccoli equivoci senza importanza*, é mais um texto de Antonio Tabucchi em que a tensão entre real e ficcional está colocada, porém de maneira diversa. Enquanto em *Requiem* elementos ficcionais invadem a realidade do protagonista, em “Cinema” os personagens jogam, a todo o momento, com essas duas instâncias.

Nesse conto, uma equipe está fazendo o *remake* de um filme, produzido pela primeira vez muitos anos antes do presente da narrativa. Para essa produção, o diretor optou por utilizar os mesmos atores que integraram a equipe original, além de realizar as gravações em apenas vinte dias, o que os atores consideram se tratar de “metodi d’avanguardia (...) tipo cinema-verità, ma finto” (TABUCCHI, 2009a, p. 140)⁵⁴⁰, o que traz, ainda, a problematização dos tênues limites entre verdade e fingimento, autenticidade e artificialidade. Essa reflexão leva o ator que representa o papel de Eddie no filme a concluir que a intenção do diretor é realizar “la recita dentro la recita, con noi che stiamo lì dentro a recitare noi stessi” (TABUCCHI, 2009a, p. 140)⁵⁴¹.

Nos momentos em que a filmagem é interrompida, dois atores relembram o passado. Dessa forma, a cada uma das seções de que é composto o conto, realidade e ficção se intercalam para os personagens, estando estes ora representando seus papéis

⁵⁴⁰ “métodos de vanguarda (...) tipo *cinema-vérité*, mas a fingir” (TABUCCHI, 2013b, p. 293).

⁵⁴¹ “a representação dentro da representação, conosco, que estamos ali a representar-nos a nós mesmos” (TABUCCHI, 2013b, p. 294).

naquele filme, ora divagando sobre os caminhos pelos quais a vida os conduziu. Nesse jogo entre real e ficcional, o leitor é surpreendido logo ao término da primeira seção de “Cinema” ao perceber que a narrativa a qual vinha acompanhando desde o início do conto se tratava de uma obra de ficção que se encenava no interior do mesmo, sendo que os personagens se revelam como atores.

La ragazza lo guardò supplicante. “Oh, Eddie!” esclamò con tono struggente offrendogli la bocca. Lui restò interdetto un attimo, come se fosse imbarazzato, come se non avesse il coraggio di baciarla. Poi le dette un bacio quasi paterno su una guancia. “Stop!” gridò il ciak, “Interruzione!” “Non così!” tuonò na voce del regista nel megafono, “Bisogna rifare l’ultimo pezzo!” (TABUCCHI, 2009a, p. 134-135).⁵⁴²

Os pequenos equívocos⁵⁴³ cometidos pelo casal de atores no passado e que desviaram o curso de suas vidas de forma irremediável, causando sua definitiva separação, são o motivo da hesitação do ator que interpreta o papel de Eddie no filme. Ao longo do conto, se dá a reaproximação dos atores, ao mesmo tempo em que estes empreendem o jogo entre real e ficcional, o qual é acompanhado pelo leitor. Assim, o ator, fazendo uma referência ao filme, propõe à atriz: “‘Senti,’ disse, ‘cambiamo il finale’” (TABUCCHI, 2009a, p. 142)⁵⁴⁴. Ao dizê-lo, o ator faz uma alusão ao fato de a atriz ter partido para a América muitos anos antes do presente da narrativa, estando o jogo de ideias feito pelo ator relacionado ao fato de que o filme também termina com a partida da personagem interpretada pela atriz.

“Non partire,” disse lui, “resta con me.”
 Lei abbassò gli occhi sul piatto, come se fosse imbarazzata. “Oh, ti prego,” disse, “per favore.”
 “Stai parlando come nel film,” disse lui, “è la stessa battuta.”
 “Qui non siamo in un film,” rispose lei quasi risentita, “smettila di recitare, stai esagerando.”
 Lui fece un gesto con la mano come se volesse effettivamente lasciar cadere la conversazione. “Ma io ti amo,” disse con voce molto bassa.
 Questa volta lei assunse un tono di scherzo. “Ma certo,” concordò con una punta di condiscendenza, “nel film.”

⁵⁴² “A rapariga olhou para ele suplicante. ‘Oh, Eddie!’, exclamou num tom angustiado oferecendo-lhe a boca. Ele ficou interdito por um instante, como se estivesse embaraçado, como se não tivesse coragem de a beijar. A seguir deu-lhe um beijo quase paternal numa face. ‘Corta!’, gritou o da *claque*. ‘Vamos parar!’ ‘Assim não!’, ecoou a voz do realizador no megafone. ‘Temos de repetir o fim!’” (TABUCCHI, 2013b, p. 287).

⁵⁴³ O conceito de equívoco para Tabucchi está relacionado aos pequenos enganos e mal-entendidos que acabam por desviar os rumos de uma vida de forma irreparável. Esse conceito é desenvolvido pelo escritor italiano em seu conto “Piccoli equivoci senza importanza”, presente no livro homônimo, do qual o conto “Cinema” faz parte.

⁵⁴⁴ “‘Escuta’, disse, ‘mudemos o final’” (TABUCCHI, 2013b, p. 295).

“È lo stesso,” disse lui, “è tutto un film.”
 “Tutto un film cosa?”
 “Tutto.” Attraversò il tavolo con la mano e strinse la mano di lei. “Facciamo girare la pellicola al contrario, ritorniamo al principio.” (TABUCCHI, 2009a, p. 142-143).⁵⁴⁵

No entanto, o final da história não pode ser alterado para os personagens nem na vida real nem no plano do ficcional. Sendo assim, na última cena do filme, Elsa parte, deixando Eddie para trás na estação. Nesse ponto, o ator provoca uma inversão de perspectiva, fazendo com que, dessa vez, a realidade seja trazida para a esfera do ficcional, o que remete a uma estratégia pirandelliana de deixar transparecer os artifícios da ficção: “‘Addio Eddie,’ mormorò Elsa, e gli tese la mano. ‘Ci rivedremo in un altro film?’ chiese lui. ‘Ma che cavolo dice!’ urlò il regista dietro di lui, ‘che cavolo sta dicendo!?’” (TABUCCHI, 2009a, p. 149)⁵⁴⁶.

Esse jogo empreendido pelos atores entre si, os quais incorporam seus papéis fictícios na “vida real”, representa uma estratégia para refletir e repensar sobre suas decisões no passado: “‘Non fare l’Eddie,’ disse lei ridendo. ‘Ma io sono Eddie,’ mormorò lui facendo il gesto di calarsi sulla fronte un immaginario cappello. Riempì di nuovo le coppe e le alzò. ‘Al cinema.’” (TABUCCHI, 2009a, p. 142)⁵⁴⁷.

Nesse conto, está colocada, portanto, a questão da encenação, a qual está atrelada à concepção de fingimento e artificialidade. Não é possível ao leitor ter certeza sobre os sentimentos e intenções do ator que interpreta o papel de Eddie, já que não se sabe se está representando a todo o momento o personagem que lhe cabe no filme, ou se está sendo sincero com sua interlocutora. É assim que o ator joga com as relações entre real e ficcional, ou mesmo sinceridade e fingimento.

⁵⁴⁵ “‘Não partas’, disse ele, ‘fica comigo.’ / Ela baixou os olhos sobre o prato, como se estivesse embaraçada. ‘Por favor’, disse, ‘por favor.’ / ‘Estás a falar como no filme’, disse ele, ‘são as mesmas palavras.’ / ‘Aqui não estamos em nenhum filme’, respondeu ela quase ressentida, ‘para de representar, que exagero.’ / Ele fez um gesto com a mão como se quisesse efectivamente deixar cair a conversa. ‘Mas eu amo-te.’, disse falando muito baixo. / Desta vez ela pôs um ar trocista. ‘Claro, claro’, concordou com uma ponta de condescendência, ‘no filme.’ / ‘É a mesma coisa’, disse ele, ‘é tudo um filme.’ / ‘Tudo um filme o quê?’ / ‘Tudo.’ Estendeu a mão por sobre a mesa e pegou na dela. ‘Projectemos o filme ao contrário, voltemos ao princípio.’” (TABUCCHI, 2013b, p. 296).

⁵⁴⁶ “‘Adeus, Eddie’, murmurou Elsa, estendendo-lhe a mão. ‘Voltaremos a ver-nos noutro filme?’, perguntou ele. “Mas que raio está ele a dizer!”, berrou o realizador por trás dele, ‘que raio está ele a dizer!?’” (TABUCCHI, 2013b, p. 303).

⁵⁴⁷ “‘Não faças de Eddie’, disse ela a rir. ‘Mas eu sou o Eddie’, respondeu ele fazendo o gesto de puxar para a testa um imaginário chapéu. Voltou a encher as taças e ergueu-as. ‘Ao cinema!’” (TABUCCHI, 2013b, p. 295).

“Eddie,” disse tenderamente, “caro Eddie.” Poi lo prese sottobraccio e lo tirò verso la passerella che era stata allestita per la discesa. “Sei un grande attore,” disse, “un vero grande attore.” Era allegra e piena di vita. “Ma è davvero quello che sento,” protestò lui debolmente, lasciandosi trascinare verso l’uscita. “Certo,” disse lei, “davvero. Come i veri attori.” (TABUCCHI, 2009a, p. 145).⁵⁴⁸

Conforme a observação da atriz, os “verdadeiros atores” são aqueles que conseguem transitar os limites entre real e ficcional. Isso lhes proporciona entrar e sair do jogo, manipulando essas duas instâncias. É nesse sentido que os sentimentos do ator que interpreta o papel de Eddie podem ser considerados, ao mesmo tempo, fingidos e sinceros. No entanto, em alguns casos, realidade e ficção se entrelaçam de tal forma que passam a se associar de forma intrínseca. É isso o que ocorre no conto “Il Pipistrello”, presente na coletânea *Novelle per un anno*, de Luigi Pirandello.

Nesse texto, alguns atores ensaiam uma comédia para sua estreia. No entanto, um elemento perturbador se impõe todas as vezes em que tem início o segundo ato. Trata-se de um morcego que é atraído pelo efeito de luar criado sobre o palco, e cuja presença afeta em demasia os nervos de Gàstina, a atriz principal. O morcego representa, portanto, o elemento de desorganização da peça. Isso ocorre porque Gàstina afirma não poder se responsabilizar por seus atos no palco durante a representação se aquele morcego voar sobre ela enquanto estiver representando o papel de Livia na comédia. Como solução, sugere ao diretor, Faustino Perres, que este altere a peça, fazendo com que, naquela cena, as luzes sejam apagadas para que, assim, o morcego pare de rondar sobre o palco. No entanto, o diretor não concorda com essa ideia de Gàstina, já que este não pode admitir que um elemento pertencente à esfera do real interfira em sua obra de ficção. A discussão sobre o real e o ficcional é instaurada, no conto, por meio do embate dos personagens.

- No, no, dico proprio sul serio! Perché, scusate, Perres: volete dare veramente, con la vostra commedia, una perfetta illusione di realtà?
 - Illusione? No. Perché dice illusione, signorina? L’arte crea veramente una realtà.
 - Ah, sta bene. E allora io vi dico che l’arte la crea, e il pipistrello la distrugge (PIRANDELLO, 1938a, p. 179).⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ “Eddie”, disse com ternura, “querido Eddie.” Depois deu-lhe o braço e puxou-o para a ponte que fora descida para a saída. / “És um grande actor”, disse, “um grande actor mesmo.” Estava alegre e cheia de vida. / “Mas é o que eu sinto, a sério”, protestou ele debilmente, deixando-se arrastar para a saída. / “Claro”, disse ela, “a sério. Como os verdadeiros actores.” (TABUCCHI, 2013b, p. 299).

⁵⁴⁹ “- Não, não, falo mesmo sério! Porque, desculpe, Perres: você quer dar realmente, com a sua comédia, uma perfeita ilusão de realidade?”

Gàstina afirma, portanto, que o teatro, como toda forma de arte, por se tratar de uma representação, cria uma ilusão de realidade. Por outro lado, o diretor defende que a arte cria realmente uma realidade, na medida em que constitui seu próprio mundo, no qual os personagens ganham vida. Acirrando ainda mais o embate de ideias estabelecido entre ambos, Gàstina argumenta que se a arte cria uma realidade, o morcego a destrói, já que, se durante um conflito que se estabeleça entre duas ou mais pessoas, um morcego invadir o espaço em que estas pessoas se encontram, o conflito se interrompe imediatamente, pois o foco de atenção é direcionado para o objeto perturbador que se impõe. Sendo assim, considerando-se que essa cena fosse parte de uma peça teatral, os atores não poderiam ignorar o morcego, o que acarretaria, portanto, na interrupção da encenação. Com isso, o morcego, segundo Gàstina, seria capaz de destruir a realidade criada pela arte, nos termos de Faustino Perres.

Além disso, a discussão sobre o real e o ficcional, no conto, é conduzida a outro nível de interpretação quando Gàstina afirma que não é mais ela mesma quem teme o morcego, mas Livia, sua personagem na peça. Segundo a atriz, existe uma contradição na fala do diretor, já que ao mesmo tempo em que ele afirma criar com sua peça uma realidade, pretende que Livia, a qual tem um verdadeiro pavor de morcegos, veja o animal voando sobre ela e ignore totalmente o fato, como se o morcego não existisse. Na concepção de Gàstina, essa atitude do diretor demonstra seu descaso no que diz respeito ao estabelecimento das condições necessárias para que se dê a criação da realidade pela peça.

- E vi sembra naturale? V'assicuro io, io che debbo vivere nella vostra commedia la parte di Livia, che questo non è naturale; perché Livia, lo so io, lo so io meglio di voi, che paura ha dei pipistrelli! La vostra Livia – badate – non più io. (...) E allora io vi domando, per la realtà stessa che voi volete creare, se vi sembri naturale che ella, con la paura che ha dei pipistrelli (...) se ne stia lí come se nulla fosse, con un pipistrello che le svolazza attorno alla faccia, e mostri di non farne caso (PIRANDELLO, 1938a, p. 180).⁵⁵⁰

Estabelecendo um diálogo com a personagem Livia, Gàstina joga com os limites entre ficção e realidade, já que Livia, a qual faz parte da esfera do ficcional, teme o

- Ilusão? Não. Por que diz ilusão, senhorita? A arte cria realmente uma realidade.

- Ah, está bem. E então eu digo a você que a arte a cria, e o morcego a destrói.” (Tradução nossa).

⁵⁵⁰ “- E a você parece natural? Eu asseguro a você, eu que devo viver na sua comédia o papel de Livia, que isso não é natural; porque Livia, eu sei disso, eu sei disso melhor que você, que medo tem de morcegos! A sua Livia – veja bem – não mais eu. (...) E então eu pergunto a você, pela própria realidade que você quer criar, se a você parece natural que ela, com o medo que tem de morcegos (...) fique alí como se nada estivesse acontecendo, com um morcego que voa em torno de seu rosto, e demonstre não se importar com ele.” (Tradução nossa).

morcego, que é um elemento do real. De acordo com a atriz, uma vez que esse elemento externo se impõe no âmbito do ficcional, não é mais possível ignorá-lo, devendo a peça ser adaptada para incorporá-lo à trama o que, segundo Gàstina, seria o mais natural. No entanto, Faustino Perres se recusa a introduzir na realidade criada por sua comédia um elemento da “realidade casual”, como ele mesmo afirma: “dovrebbe far parte della realtà che ho creato io, quel pipistrello.(...) Perché non può, così, incidentalmente, da un momento all’altro, un elemento della realtà casuale introdursi nella realtà creata, essenziale, dell’opera d’arte” (PIRANDELLO, 1938a, p. 181)⁵⁵¹.

Durante a apresentação da comédia para o público, Gàstina desmaia no segundo ato ao ver o morcego que, como de costume, rondava sobre o palco. Por esse motivo, a peça é interrompida. No entanto, o público pensa que a intervenção do animal, assim como o desmaio de Gàstina, faziam parte da representação, a qual se torna um sucesso devido ao grau de realismo que, para os espectadores que julgavam a cena do morcego como parte da peça, os atores conseguiram atingir.

O tom irônico que perpassa o conto se faz ainda mais incisivo ao final da narrativa quando o chefe da companhia teatral pressiona Faustino Perres a incorporar a cena do morcego, seguido do desmaio da personagem Livia, à sua comédia, já que esta fora a causa de seu triunfo: “Non dubiti, non dubiti che i miei attori sapranno far per finta con la stessa verità ciò che questa sera hanno fatto senza volerlo” (PIRANDELLO, 1938a, p. 184)⁵⁵². No entanto, como adverte Gàstina, é impossível tanto aos atores quanto ao diretor, controlar e manipular um elemento do real para que este sirva aos desígnios da ficção:

io potrei aver sotto comando uno svenimento finto, al secondo atto. (...) Ma dovrete anche aver voi allora sotto comando il pipistrello vero, che non mi procuri un altro svenimento, non finto ma vero al primo atto, o al terzo, o magari nel secondo stesso, subito dopo quel primo finto! (PIRANDELLO, 1938a, p. 184).⁵⁵³

⁵⁵¹ “aquele morcego deveria fazer parte da realidade criada por mim. (...) Porque um elemento da realidade casual não pode introduzir-se assim acidentalmente, de um momento para o outro, na realidade criada, essencial, da obra de arte.” (Tradução nossa).

⁵⁵² “Não duvide, não duvide que os meus atores saberão fingir com a mesma veracidade aquilo que esta noite fizeram sem o querer.” (Tradução nossa).

⁵⁵³ “eu poderia ter sob controle um desmaio fictício, no segundo ato. (...) Mas você também deveria então ter sob controle o morcego verdadeiro, que não me ocorra um outro desmaio, não fictício, mas real no primeiro ato, ou no terceiro, ou talvez no segundo mesmo, logo após o primeiro fictício!” (Tradução nossa).

Os limites entre real e ficcional são problematizados no momento em que um elemento pertencente à esfera do real (o morcego) é introduzido no mundo ficcional (a peça de teatro), passando a se colocar ora dentro, ora fora da encenação a ponto de tornar a comédia irrepresentável devido mesmo à imprevisibilidade desse elemento perturbador, o qual não pode ser controlado e condicionado a uma forma.

A tensão entre real e ficcional está colocada, portanto, tanto para os personagens de Antonio Tabucchi quanto para aqueles de Luigi Pirandello, sendo essa discussão estabelecida em diversos níveis. Se em *Requiem* o protagonista vive o drama de ver elementos da ficção se insinuarem na esfera do real, fazendo com que este vivencie uma história por ele mesmo concebida, os personagens de “Cinema” podem transitar livremente por essa zona intersticial em que realidade e ficção se entrecruzam, permitindo aos personagens estabelecer um constante jogo entre essas instâncias. Por outro lado, ao contrário do que ocorre em *Requiem*, no conto “Il Pipistrello” é um elemento do real que insiste em invadir a esfera do ficcional, provocando sua desorganização, a qual acarreta na impossibilidade de a peça teatral ser representada.

3.4 Encenação e fingimento em Fernando Pessoa

Fernando Pessoa também possui uma poética fortemente marcada pela relação entre realidade e ficção. Como afirma Leyla Perrone-Moisés⁵⁵⁴, a consciência de Fernando Pessoa de que o lugar supostamente ocupado pelo “eu” se encontra, na realidade, vazio levou o poeta a construir, por meio da ficção, vários “eus” que povoam sua poesia: “sou nada.../sou uma ficção...”⁵⁵⁵ (PESSOA, 2007, p.478). Sendo assim, a criação de seus vários heterônimos, atribuindo a cada um deles, inclusive, uma biografia, se constitui como um jogo em que real e ficcional se encenam.

Em sua famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, o poeta português relata como em 8 de março de 1914 os heterônimos foram se insinuando um a um em sua mente, obrigando-o a escrever incessantemente por toda a noite.

Acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal

⁵⁵⁴ Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p.114.

⁵⁵⁵ Mais uma vez, ressalto que quem fala é o sujeito poético, estando essa afirmativa relacionada a uma forma de encenação realizada pelo poeta.

da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título, “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio também, os seis poemas que constituem a “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa. (...) Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem (PESSOA, 1999, p. 343).

Nessa explicação que Fernando Pessoa fornece a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos, pode-se perceber a criação por parte do poeta português de mais uma forma de ficção, já que seria impossível que este escrevesse grande parte de sua obra em apenas uma noite. Fernando Pessoa joga, portanto, com seu interlocutor, induzindo-o a entrar em seu mundo ficcional. Como afirma Teresa Rita Lopes⁵⁵⁶, crítica e estudiosa da obra de Fernando Pessoa, o poeta português levou dois meses para escrever “O Guardador de Rebanhos”, e vários indícios sugerem que os textos que Pessoa afirma ter escrito em um impulso no dia 8 de março de 1914 foram, na verdade, criados meses depois dessa data:

De fato, só os dois primeiros poemas de Caeiro são de 8 de março (o tal “dia triunfal”). Por outro lado, a “Ode triunfal” só nasceu três meses e tal depois: Sá-Carneiro acusa o seu nascimento apoteoticamente, em carta de 20 de junho de 1914 (na carta anterior, de 15 de junho, só mandava “saudades” ao Caeiro...). O nascimento de Reis só é saudado em carta de 23 de junho. A “Chuva oblíqua” andarás, aliás, de mão em mão: e, estranhamente, as primeiras em que esteve foram... as de Caeiro! (LOPES, 2007, p. 25).

O estranhamento provocado pela atribuição de “Chuva oblíqua” a Alberto Caeiro se deve ao fato de que, em sua carta a Adolfo Casais Monteiro, o poeta português afirma que esses textos surgiram em seu interior, após concluir “O Guardador de Rebanhos”, como uma reação de Fernando Pessoa ele mesmo à sua inexistência enquanto Alberto Caeiro: “Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro” (PESSOA, 1999, p. 343). Sendo assim, Teresa Rita Lopes, ao se reportar ao relato do poeta português sobre a gênese de seus heterônimos,

⁵⁵⁶ Cf. LOPES, 2007, p. 25.

conclui: “não sei se Casais Monteiro acreditou na ficção, ou só sorriu como nós” (LOPES, 2007, p. 25).

O jogo entre realidade e ficção criado por Fernando Pessoa em torno de seus heterônimos levou o poeta português a, inclusive, estabelecer uma biografia completa para cada um deles, detalhando seus gostos e preferências estéticas, e até mesmo registrando o embate de ideias entre eles:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria (PESSOA, 1999, p. 343-344).

Como bem aponta Massaud Moisés⁵⁵⁷, o leitor de Fernando Pessoa tem a impressão de que todas as emoções e pensamentos transmutados em poesia são inventados pelo poeta, o qual faz com que acreditemos em sua realidade “até o momento em que descobrimos ser o universo apresentado fruto precípuo da ideação, ou do fingimento” (MOISÉS, 2009, p. 25). Ainda de acordo com o crítico, esse “fingimento” é exatamente o que todo artista procura para que possa criar sua obra, sendo que, “Pessoa consegue-o em virtude da emoção que pensa, e inversamente, do pensamento que se emociona: a realidade se cria e se recria para nós, e o alto destino do poeta se cumpre” (MOISÉS, 2009, p. 25), e conclui que “tudo acontece como se Pessoa abraçasse com o pensamento todas as facetas do real” (MOISÉS, 2009, p. 25).

Fernando Pessoa vive seu fingimento até as últimas consequências, criando essa zona ambígua de tensão entre real e ficcional como se, ao estilo de um “jogo do reverso” tabucchiano, as várias faces do real se desdobrassem ao infinito: “ao escrever certos passos das *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras. É para que saiba com quem está lidando, meu caro Casais Monteiro!” (PESSOA, 1999, p. 344).

Essa concepção de Fernando Pessoa a respeito do ato de fingir foi expressa de forma exemplar em seu poema “Autopsicografia”: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.” (PESSOA, 2007a, p. 131). Nesse poema, o fingimento da dor faz com que esta se eleve ao plano artístico. A dor real, que é a dor que o poeta “deveras sente”, para se tornar matéria

⁵⁵⁷ Cf. MOISÉS, 2009, p. 25.

poética, deve ser fingida, transposta para o plano da ficção e trabalhada em termos de linguagem poética:

para que a dor assuma estatuto poético, há que fingi-la, imaginá-la, como se fosse inventada. (...) Sem “a dor que deveras sente”, isto é, sem a vivência da dor, nem pensar na existência da poesia; e sem o fingimento, o poeta não se realiza. Cabe-lhe, portanto, fingir a dor real. Daí experimentar duas dores, “a dor que deveras sente” e a imaginária (...). Ou, remontando ao problema da sensação, haver duas sensações: a primeira, composta pela experiência da dor; a segunda, pelo desdobramento da outra no espaço da imaginação (MOISÉS, 2009, p. 53).

Quando, nesse poema, o eu-lírico afirma que “o poeta é um fingidor”, deve-se supor que, como atesta Massaud Moisés⁵⁵⁸, “fingir” significa “inventar”, “fabular”, “fantasiar”, o que se difere de “mentir” ou “enganar”. A esse respeito, como ressalta o crítico, “‘ *fingere*’, presente na origem de ‘fingidor’ e ‘fingir’, têm a mesma raiz de ‘ficção’ (...). Começando pela ideia de ‘modelar em barro’, ‘ *fingere*’ acabou significando ‘formar, representar, esculpir’, ‘compor (uma obra literária)’ (MOISÉS, 2009, p. 52). De acordo com esse raciocínio desencadeado por esse verso do poema pessoano, é possível dizer que, nas palavras de Massaud Moisés, “o poeta é, pois, um criador de ficção, imaginação ou fantasia (...). Aceite que o poeta cria ficções, segue-se que a ‘verdade’ do poeta é a, ou está na, imaginação. (...) O seu reino é o do fingimento, a criação de ficções” (MOISÉS, 2009, p. 52).

Referindo-se aos heterônimos pessoanos, no livro de ensaios *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*, Tabucchi afirma que “i suoi, infatti, *non sono* personaggi normali che devono vivere una storia, ma personaggi che devono *fingere* quella storia. Sono creature creatrici, sono poeti: sono creature di finzione che a loro volta generano la finzione della letteratura” (TABUCCHI, 2015, p. 29)⁵⁵⁹. A respeito do fingimento em Fernando Pessoa, Massaud Moisés salienta que a “sinceridade” do poeta “consistiria precisamente nesse mascaramento, ainda quando tratasse de questões mais sérias. E mascaramento significa que estava sendo sincero *naquele momento*” (MOISÉS, 2009, p. 77). A partir dessa reflexão, o crítico conclui não ser possível

confiar na “sinceridade” do Poeta se a considerarmos não fingida, ou seja, uma sinceridade-sincera, por mais absurdo que isso pareça: admitir a sinceridade

⁵⁵⁸ Cf. MOISÉS, 2009, p. 52.

⁵⁵⁹ “os seus, de fato, *não são* personagens normais que devem viver uma história, mas personagens que devem *fingir* aquela história. São criaturas criadoras, são poetas: são criaturas de ficção que por sua vez geram a ficção da literatura.” (Tradução nossa).

peçoana é aceitá-la fingida, tomando o fingimento não como sinônimo de não sinceridade, mas no sentido de fingimento de sinceridade, que é diferente de insinceridade, ou de não sinceridade. Em suma, Pessoa finge sinceridade o tempo todo, finge que compreende o mundo (MOISÉS, 2009, p. 78).

Outra passagem da obra pessoana em que essa “sinceridade-fingida” aparece de forma incisiva são as cartas de amor trocadas com Ophélia Queiroz entre 1920 e 1930. O que o leitor dessa correspondência pode constatar é que até mesmo nesse âmbito de sua vida privada, Fernando Pessoa empreende o jogo das identidades ficcionais. Como bem aponta Antonio Tabucchi, na apresentação ao livro *Cartas a Ophélia*, intitulado “Um fausto em gabardina”, “o Fernando Pessoa que viveu seu ‘como se’ é evidentemente Fernando Pessoa *ele também*” (TABUCCHI, 2013h, p. 9-10), o que significa que o poeta português viveu sinceramente seu amor por Ophélia como qualquer pessoa poderia viver essa experiência partilhada por todo ser humano ao mesmo tempo em que transmutou essa mesma experiência em uma forma de ficção. Segundo Antonio Tabucchi,

a questão central dessas cartas, como a de toda poesia de Pessoa é, portanto, o problema da ficção, quer dizer, da heteronímia. Não poderia ser de outra maneira, porque a “ficção verdadeira” de Pessoa, segundo uma sutil distinção sua, é uma atitude frente o real, não apenas uma dimensão literária, e foi empregada na vida e na literatura sem diferença nenhuma (TABUCCHI, 2013h, p. 13).

Algo de artificial parece pairar sobre essa correspondência, como ressalta Tabucchi, “o sentimentalismo mais ínfimo, de tão impecável mau gosto e tão inapelavelmente ‘normal’, confere a estas cartas uma obviedade muito óbvia para ser óbvia de verdade” (TABUCCHI, 2013h, p. 8). Essa artificialidade provocada talvez pelo tom de “sinceridade-fingida” que emana das cartas de amor assinadas pelo poeta português induz o leitor, nas palavras de Tabucchi, “a pensar que Pessoa delegou a um outro, que era o mesmo, a tarefa de viver uma história de amor e de escrever cartas à senhorita Ophélia Queiroz” (TABUCCHI, 2013h, p. 9).

Além disso, tem-se a presença constante do heterônimo Álvaro de Campos que se insinua nas cartas de Fernando Pessoa, interferindo em seu namoro com Ophélia. A intromissão do heterônimo pessoano é tão marcante que, às vezes, parece ser ele o autor de certos trechos dessas cartas. Como bem aponta Tabucchi, quando na carta de número 13 Pessoa adverte a Ophélia que “não te admires de a minha letra ser um pouco esquisita” (PESSOA apud TABUCCHI, 2013h, p. 13) parece estar apontando para uma

de suas características mais expressivas: “o costume de Pessoa de mudar de caligrafia segundo seus heterônimos. Daí a estranheza (leia-se ‘diferença’) real da caligrafia” (TABUCCHI, 2013h, p. 13-15).

A interferência de Álvaro de Campos é de tal forma incisiva que, por vezes, chega a ser explícita, como ocorre em várias cartas: “Ainda fazes muita troça do Nininho? (Álvaro de Campos)” (PESSOA, 2013, p. 60), “se o Bebezinho quiser estar à janela, vê o Nininho passar. Se não quiser, não o vê (É autor desta última frase o meu querido amigo Álvaro de Campos)” (PESSOA, 2013, p. 61), ou ainda “limpa as lágrimas Bebê mau! Tens hoje do teu lado o meu velho amigo Álvaro de Campos, que em geral tem sido só contra ti” (PESSOA, 2013, p. 70). Além disso, a carta de número 41 é assinada pelo próprio Álvaro de Campos. No entanto, Pessoa demonstra ter conhecimento da rivalidade existente entre Ophélia e o engenheiro, como é possível perceber na carta 26: “Hoje sentir-me-ia muito melhor se pudesse contar com ir logo a ver a Nininha, e vir para baixo de Belém com ela, e sem o Álvaro de Campos; que ela, naturalmente, não gostaria que esse distinto engenheiro aparecesse” (PESSOA, 2013, p. 75).

As cartas de amor de Fernando Pessoa permitem vislumbrar a “máscara ‘humana’” do poeta português, como afirma Massaud Moisés⁵⁶⁰, ao que acrescento a observação de que essa máscara possui um caráter duplo na medida em que nos proporciona entrever um lado real do que foi o homem Fernando Pessoa ao mesmo tempo em que nos revela uma nova faceta do jogo heteronímico o qual, nesse caso, se estabelece sobretudo entre o ortônimo (Fernando Pessoa ele mesmo) e o engenheiro naval (heterônimo pessoano).

Talvez seja possível dizer que, em certa medida, Fernando Pessoa se sente perturbado por seus heterônimos, os quais supostamente o “obrigam” a escrever incessantemente. Um indício disso está em uma das cartas a Ophélia, em que confessa seus planos de se internar em uma clínica psiquiátrica à procura de um tratamento que o ajude a “resistir à onda negra”⁵⁶¹ pela qual está passando. A presença constante dos heterônimos é, ainda, revelada em carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro: “Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos”⁵⁶² (PESSOA, 1999, p. 344).

⁵⁶⁰ Cf. MOISÉS, 2008, p. 29.

⁵⁶¹ Cf. PESSOA, 2013, p. 92.

⁵⁶² Fernando Pessoa vê os heterônimos em sua individualidade, cada qual possuindo uma identidade própria, a qual se traduz, em literatura, nas poéticas singulares de cada um deles.

A partir dessa reflexão a respeito da encenação e do fingimento em Fernando Pessoa, pode-se concluir que, em todos os casos, essa insistência do poeta português em relatar suas experiências de interação com seus heterônimos é também uma forma de ficcionalização de Pessoa em seus próprios textos, como se ele fosse um personagem de si mesmo, ou como ele mesmo define, um ortônimo.

3.5 “Apparizione di Pereira”: um possível diálogo de Antonio Tabucchi com Luigi Pirandello e Fernando Pessoa

A ficcionalização de si mesmo é um fenômeno registrado na obra de Pirandello. Este pode ser verificado em três contos⁵⁶³, cujo tema em comum consiste na aparição de personagens à procura de Pirandello para que este possa contar suas histórias. São justamente esses três contos aqueles que antecedem a peça *Sei personaggi in cerca d'autore*⁵⁶⁴, do dramaturgo italiano, antecipando, assim, algumas questões fundamentais concernentes ao fazer literário de Luigi Pirandello e que viriam a ser exploradas de forma mais madura em sua peça teatral.

No conto “Personaggi”⁵⁶⁵, Pirandello, ficcionalizado, afirma: “Hoje, audiência. Recebo das nove às doze, em meu escritório, os senhores personagens de minhas futuras novelas” (PIRANDELLO, 2008c, p. 346). E se vendo perturbado pela presença de tantos personagens a um só tempo, deseja fugir do próprio produto de sua imaginação: “Em seguida, para livrar-me de sua presença e escapar ao assédio mudo e oprimente, me resigno a escutá-los” (PIRANDELLO, 2008c, p. 348). Além disso, desconfia que sua atendente, chamada Fantasia, é a responsável por incitar tantos personagens a comparecerem em suas audiências.

Em outro conto intitulado “La tragedia d’un personaggio”, ocorre uma situação similar: “È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. (...) M’accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia” (PIRANDELLO, 1938b, p. 648)⁵⁶⁶. E, mais uma vez, Pirandello, por meio da ficção, reclama do assédio constante de seus personagens:

⁵⁶³ Esses contos são: “Personaggi” (1906), “La tragedia d’un personaggio” (1911) e “Colloqui coi personaggi” (1915).

⁵⁶⁴ Quanto à relação existente entre os contos e peças teatrais de Pirandello, conferir o texto “Baú de máscaras: o laboratório teatral de Luigi Pirandello”, de Maurício Santana Dias (DIAS, 2008, p. 17-19).

⁵⁶⁵ Não tive acesso ao texto original em italiano.

⁵⁶⁶ “Tenho o velho hábito de, nas manhãs de domingo, conceder audiência aos personagens das minhas futuras novelas. (...) Mas quase sempre me vejo em má companhia” (PIRANDELLO, 2008a, p. 353).

E spesso la ressa è tanta, ch'io debbo dar retta a più d'uno contemporaneamente. Se non che, a un certo punto, lo spirito così diviso e frastornato si ricusa a quel doppio o triplo allevamento e grida esasperato che, o uno alla volta, piano piano, riposatamente, o via nel limbo tutt'e tre! (PIRANDELLO, 1938b, p. 649).⁵⁶⁷

Também em “Colloqui coi personaggi”, verifica-se uma situação similar às anteriores. O conto tem início com o embate do autor, ficcionalizado, com um de seus personagens: “Mi toccò la mattina appresso di sostenere un'aspra discussione con uno dei più petulanti, che da circa un anno mi s'era attaccato alle costole per persuadermi a trarre da lui e dalle sue avventure argomento per un romanzo che sarebbe riuscito – a suo credere – un capolavoro” (PIRANDELLO, 1939, p. 1099)⁵⁶⁸. Esse é, pois, um tema que se repete na obra de Pirandello, o qual remete, ainda, à sua peça *Sei personaggi in cerca d'autore*, à qual antecede esses três contos, como ressaltado anteriormente.

Verifica-se, assim, a presença constante, nos textos pirandellianos, de personagens atormentados que, por sua vez, afligem o autor com a insistência de que suas histórias sejam contadas e ganhem vida por meio da ficção. Apesar das diferenças existentes entre o processo de ficcionalização do escritor nos contos de Pirandello, bem como do tratamento dado ao tema da relação autor/personagem nos textos pirandellianos, e a questão heteronímica em Fernando Pessoa, é possível traçar um paralelo entre as obras de ambos os escritores. Tanto Pirandello quanto Pessoa, de uma forma ou de outra, alegam que se sentem impelidos por seus personagens, no primeiro caso, ou seus heterônimos, no segundo, a escrever incessantemente⁵⁶⁹. Em sua carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa explica como cada heterônimo se manifesta para reivindicar seu momento de criação:

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha

⁵⁶⁷ E frequentemente a disputa é tanta que tenho que atender mais de uma ao mesmo tempo. Até que, a certa altura, o espírito dividido e transtornado se recusa àquele duplo ou triplo tratamento e grita em desespero que, ou um por vez e bem devagar, repousadamente, ou de volta para o limbo todos os três! (PIRANDELLO, 2008a, p. 354).

⁵⁶⁸ “Na manhã anterior, eu havia entrado numa áspera discussão com um dos mais petulantes, que havia cerca de um ano grudado em minhas costas para que eu extraísse dele e de suas aventuras assunto para um romance que seria – na sua opinião – uma obra-prima” (PIRANDELLO, 2008b, p. 360).

⁵⁶⁹ Essa leitura é possível se considerarmos que a carta a Adolfo Casais Monteiro, à qual nos referimos a seguir, está repleta de elementos ficcionais, produto do fingimento efetuado pelo poeta.

um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio (PESSOA, 1999, p. 345-346).

Também Antonio Tabucchi se diz visitado por um de seus personagens, o qual pede ao escritor italiano que sua história seja contada:

Il dottor Pereira mi visitò per la prima volta in una sera di settembre del 1992. A quell'epoca non si chiamava ancora Pereira, non aveva ancora i tratti definiti. Era qualcosa di vago, di sfuggente e di sfumato, ma aveva già voglia di essere protagonista di un libro: era solo un personaggio in cerca d'autore. Non so perché scelse proprio me per essere raccontato (TABUCCHI, 2003b, p. 45).⁵⁷⁰

Ao inserir o texto “Apparizione di Pereira”⁵⁷¹ em sua autobiografia, Antonio Tabucchi busca induzir o leitor a tomar por real seu relato a respeito da criação do personagem de seu romance. Segundo o escritor italiano, o protagonista de *Sostiene Pereira* foi invocado a participar de seu processo de criação literária devido ao fato de que, pouco tempo antes de ser visitado pelo personagem, Tabucchi teria comparecido ao funeral de um velho jornalista português que tinha sido obrigado a viver como exilado em Paris após escrever um duro artigo contra a ditadura salazarista em Portugal. Pode-se perceber que as semelhanças entre o protagonista de *Sostiene Pereira* e o jornalista português em cujo funeral Tabucchi comparecera são muito significativas.

In settembre, come dicevo, Pereira a sua volta mi visitò. Lì per lì non seppi cosa dirgli, eppure capii confusamente che quella vaga sembianza che si presentava sotto l'aspetto di un personaggio letterario era un simbolo e una metafora: in qualche modo era la trasposizione fantasmatica del vecchio giornalista cui avevo portato l'estremo saluto. Mi sentii imbarazzato ma l'accolsi con affetto. Quella sera di settembre capii confusamente che un'anima che vagava nell'etere aveva bisogno di me per raccontarsi, per descrivere una scelta, un tormento, una vita. In quel privilegiato spazio che precede il momento di prendere sonno e che per me è lo spazio più idoneo per ricevere le visite dei miei personaggi, gli dissi che tornasse ancora, che si confidasse con me, che mi raccontasse la sua storia. Lui tornò e io gli trovai subito un nome: Pereira (TABUCCHI, 2003b, p. 46-47).⁵⁷²

⁵⁷⁰ “O Doutor Pereira visitou-me pela primeira vez numa noite de setembro de 1992. Naquela época, ele ainda não se chamava Pereira, ainda não tinha traços definidos, era algo vago, fugidio e incerto, mas já tinha vontade de ser protagonista de um livro. Era somente um personagem à procura de um autor. Não sei por que escolheu logo a mim para ser contado.” (TABUCCHI, 1995, p. 5).

⁵⁷¹ “Aparição de Pereira” (Tradução nossa). Esse texto aparece traduzido para o português como uma “nota” na edição brasileira de *Afirma Pereira*.

⁵⁷² “Em setembro, como dizia, Pereira, por sua vez, veio me visitar. Na hora não soube o que lhe dizer, e, no entanto, compreendi confusamente que aquele vago semblante que se apresentava sob o aspecto de um personagem literário era símbolo e metáfora: de algum modo, era a transposição fantasmática do velho jornalista a quem eu fora levar a última saudação. Senti-me constrangido, mas o recebi com carinho. Naquela noite de setembro, compreendi vagamente que uma alma, que vagava no espaço do éter, precisava de mim para se revelar, para descrever uma escolha, um tormento, uma vida. Naquele privilegiado instante, que antecede o momento de pegar no sono e que, para mim, é o período mais

Em “Apparizione di Pereira” o que ocorre é, mais uma vez, a ficcionalização de Antonio Tabucchi em sua obra. À semelhança de Pirandello, Tabucchi tem um personagem em busca de um autor que possa contar a sua história. Como nos contos pirandellianos abordados anteriormente, em que personagens se aglomeram no escritório do autor reivindicando seu direito à vida, Tabucchi é procurado por Pereira para que sua voz pudesse ser mais uma vez ouvida. No entanto, esse personagem tabucchiano não aparece para seu autor em uma audiência pré-agendada como ocorre nos contos de Pirandello, mas se insinua em seu pensamento durante aquele momento ambíguo em que o sono se apodera de nós, e sem que estejamos de todo acordados, tampouco estamos dormindo.

Pereira surge para seu autor como um quase sonho, sem pedir permissão para entrar em sua mente, assim como o fazem os heterônimos pessoanos, os quais, segundo o poeta português⁵⁷³, o obrigam a escrever subitamente, sem aviso prévio seja por “pura inspiração” (Caeiro), “depois de uma deliberação abstracta” (Ricardo Reis), ou quando sente “um súbito impulso para escrever” (Álvaro de Campos), ou ainda nos momentos em que está “cansado ou sonolento” (Bernardo Soares). Destaco este último estado que impulsionaria Fernando Pessoa à escrita, a sonolência, a qual será recorrente em Antonio Tabucchi, incluindo o processo de criação de Pereira conforme descrito pelo próprio escritor.

Sendo assim, me parece que Tabucchi mescla elementos extraídos tanto de Pirandello quanto de Pessoa para a composição de seus textos e, nesse caso em particular, para a concepção do protagonista de *Sostiene Pereira*. O processo empreendido por Tabucchi não consiste, entretanto, em simplesmente replicar esses dois autores, mas criar algo novo a partir da interação de aspectos presentes na obra de um e de outro. Com isso, Antonio Tabucchi é capaz de estabelecer, por meio de seu texto, uma conexão entre Pessoa e Pirandello e, ao fazê-lo, cria um terceiro elemento que é seu. É nesse sentido que o autor de *Sostiene Pereira* faz uma releitura das obras de ambos os escritores, proporcionando um diálogo entre eles.

propício para receber as visitas dos meus personagens, disse-lhe que voltasse novamente, se abrisse comigo, que me contasse sua história. Ele voltou, e eu logo encontrei um nome para ele: Pereira.” (TABUCCHI, 1995, p. 6).

⁵⁷³ Cf. PESSOA, 1999, p. 345.

3.6 O real e o sonho: dimensões do noturno e do onírico em Antonio Tabucchi e Fernando Pessoa

Muitos dos textos de Antonio Tabucchi são marcados por seu aspecto noturno, o que está frequentemente relacionado ao seu tom de mistério e ao seu caráter enigmático. Em muitos casos, seus personagens transitam por espaços de penumbra, os quais se mostram propícios à alucinação, ao delírio e ao sonho. Alguns textos já tratados neste trabalho apresentam essas características, as quais estão destacadas em seu próprio título, como “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa: un delirio” e *Requiem: uma alucinação*. Neste último, conforme salientei, o protagonista vive uma experiência insólita, em que é transportado para a cidade de Lisboa enquanto lia o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Nesse romance, sonho e realidade se sobrepõem para o protagonista, instaurando, inclusive, a dúvida no leitor se toda a narrativa de *Requiem* não passaria de um sonho. No entanto, como é recorrente nos textos de Tabucchi, a ambiguidade permanece. Em uma atmosfera onírica, o protagonista trava um diálogo com seu Pai Jovem, além de se encontrar com personagens já mortos, saídos das páginas de um romance escrito pelo próprio protagonista de *Requiem*.

Outro texto de Antonio Tabucchi em que o leitor se depara com uma semelhante atmosfera de sonho/alucinação é o conto “Notte, mare o distanza”, pertencente à coletânea *L'angelo nero*, em que o quadro *As tentações de Santo Antônio*, de Bosch, essencial para a construção de *Requiem*, é, mais uma vez, evocado, se mostrando um componente fundamental para a criação da atmosfera de terror suscitada pelo regime salazarista em Portugal, contexto em que está ambientado o conto.

Nesse texto de Tabucchi, o narrador relembra os fatos que ocorreram, realmente ou em sua imaginação, em uma fatídica noite de novembro de 1969, em Lisboa, quando quatro amigos são abordados na rua por um policial ao saírem da casa do poeta Tadeus. Nesse momento, o quadro de Bosch invade a cena quando o cherne voador representado no painel lateral direito das *Tentações de Santo Antônio* surge na janela do carro do policial. Após momentos de angústia e inquietação, Joana retorna à casa de Tadeus, recolhe o cherne que havia ficado esquecido na calçada, para que o conto termine com a reconstrução, pelos dois personagens, da cena de Bosch em que um homem e uma mulher cavalam um cherne rumo a um encontro diabólico, fazendo com que Joana e Tadeus passem a integrar a referida pintura. Como ressalta Thea Rimini,

di nuovo, irrompe la naturalità dell'innaturale dei quadri di Bosch, il suo tentativo di ancorare il male alle contingenze quotidiane. E Tabucchi costruisce la sua storia con gli occhi sprofondati nel trittico. Tra le righe, anziché tra le pennellate, tornano a muoversi i personaggi delle *Tentazioni di Sant'Antonio*. Il dipinto, abbandonata la cornice, aggredisce la realtà. Sin dalla figura del Tentatore, che s'incarna nell'insospettabile poeta Tadeus (RIMINI, 2011a, p. 127).⁵⁷⁴

Seguindo essa propensão ao delírio e à alucinação, como ressaltado anteriormente, em “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa”, o poeta português, ficcionalizado, recebe a visita de seus heterônimos em seu leito de morte para que estes compartilhem seus segredos com seu criador. O caráter delirante do conto, condizente com o estado do poeta que se encontra à beira da morte, se assemelha àquele experimentado pelo protagonista de *Tristano Muore*, outro romance de Antonio Tabucchi.

Nesse texto, um escritor se coloca ao lado de Tristano em seu leito de morte para recolher fragmentos da história desse herói de guerra relatados por este em meio ao delírio provocado pela dor e pela morfina. Por esse motivo, as memórias de Tristano se mesclam a sonhos ou alucinações de forma que, em várias passagens do romance, torna-se difícil para o leitor discernir o que é real para o protagonista do que é produto de seu estado delirante. É isso o que ocorre nos momentos em que Tristano se recorda da cadela Vanda, a qual, no entanto, não poderia pertencer à esfera do real por se tratar do animal representado por Goya em seu quadro *O Cão*.

Sendo assim, em *Tristano Muore*, a pintura de Goya aparece como elemento fundamental para a construção da narrativa de Tabucchi. Como ressalta Thea Rimini⁵⁷⁵, a primeira aparição do cão no texto do escritor italiano se assemelha ao surgimento do cherne diante do grupo de amigos no conto “Notte, mare o distanza”: “come la cernia delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch, il cane moribondo di Goya esce dal dipinto e invade il reale” (RIMINI, 2011, p. 154)⁵⁷⁶.

No texto de Tabucchi, o cão se insinua na narrativa de Tristano como uma recordação (ou antes uma alucinação) de uma viagem feita ao lado de Rosamunda em um passado distante: “... Videro un cane, ma doveva essere un altro giorno, chissà

⁵⁷⁴ “de novo, irrompe a naturalidade do não natural dos quadros de Bosch, a sua tentativa de ancorar o mal às contingências quotidianas. E Tabucchi constrói a sua história com os olhos afundados no tríptico. Entre as linhas, em vez de entre as pinceladas, tornam a se mover os personagens de *As tentações de Santo Antão*. A pintura, abandonada a moldura, agride a realidade. Desde a figura do Tentador, que se encarna no insuspeito poeta Tadeus.” (Tradução nossa).

⁵⁷⁵ Cf. RIMINI, 2011, p. 154.

⁵⁷⁶ “como o cherne de *As tentações de Santo Antão*, de Bosch, o cão moribundo de Goya sai da pintura e invade o real.” (Tradução nossa).

quando, sul tardi della loro vita, comunque. (...) Guarda, un cane, si chiama Vanda, te ne ricordi? (...) Vanda è buona, una brava cagna, ha passato la vita sotterrata fino al collo (TABUCCHI, 2007e, p. 18-19)⁵⁷⁷.

Algumas páginas à frente, o leitor toma conhecimento do momento em que os personagens conheceram Vanda, eternamente enterrada na areia em uma tela no Museu do Prado, em Madri. Naquele momento, Tristano gostaria de ter dito a Rosamunda que um dia por acaso encontrariam aquele cão pela estrada: “Rosamunda, un giorno lo riconoscerai quel cane, e fra l’altro non è un cane, è una cagna, ma è difficile indovinare il sesso di un cane sepolto nella sabbia, però io lo so che è una cagna” (TABUCCHI, 2007e, p. 73)⁵⁷⁸. Os dois personagens interagem com o quadro como se ocupassem uma zona intersticial em que vários planos da realidade se conjugam, tornando a pintura tangível a Tristano e Rosamunda.

Lascia perdere il resto dei quadri, disse, non interessa (...) oggi andiamo dal cane giallo, lo senti come guaisce?, credo che muoia di sete, diamogli da bere, chissà quanta gente gli passa davanti tutto l’anno, lo guarda con l’indifferenza con cui si guarda un cane e non gli dà neppure quella goccia d’acqua di cui avrebbe bisogno. (...) Entrarono, e il cane gli guardò con gli occhi imploranti di un piccolo cane giallo sepolto nella sabbia fino al collo messo lì a soffrire (...). Alla cintura reggeva una calabaza, quelle zucche secche e vuote che i pastori della Castiglia usavano per mantenere l’acqua fresca, la depositò davanti al quadro, arretrò e fece un saluto militare (TABUCCHI, 2007e, p. 72-74).⁵⁷⁹

É possível perceber na obra de Antonio Tabucchi a contínua tensão entre sonho e realidade, pelos quais perpassam alucinação/delírio e insônia. Como salientei em *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, a insônia acompanha o protagonista de *Notturmo Indiano*, sendo que Antonio Tabucchi afirma na nota introdutória a esse romance: “Questo libro, oltre che un’insonnia, è un viaggio. L’insonnia appartiene a chi ha scritto il libro, il viaggio a chi lo fece” (TABUCCHI,

⁵⁷⁷ “...Viram um cão, mas devia ser em outro dia, sabe-se lá quando, já tarde na vida deles, de qualquer modo. (...) Olhe, um cão, chama-se Vanda, lembra-se? (...) a Vanda é boa, um encanto de cadela, passou a vida enterrada até o pescoço” (TABUCCHI, 2007d, p. 18).

⁵⁷⁸ “Rosamunda, algum dia há de reconhecer este cão, que além do mais não é cão, é uma cadela, é difícil adivinhar o sexo de um cão enterrado na areia, mas eu sei que é uma cadela” (TABUCCHI, 2007d, p. 82).

⁵⁷⁹ “Esqueça o resto dos quadros, disse, não interessam (...) hoje vamos ver o cão amarelo, você não o ouve ganir?, deve estar morrendo de sede, vamos lhe dar de beber, sabe deus quantas pessoas passam por ele durante o ano, olham-no com a indiferença de quem vê um cão e nem sequer lhe dão aquela gota de água de que ele estaria precisando. (...) Entraram, e o cão olhou-os com o olhar suplicante de um cãozinho amarelo enterrado na areia até o pescoço e posto ali para sofrer (...). Trazia uma cabaça à cintura, uma daquelas abobrinhas secas que os pastores de Castela usavam para guardar a água fresca, colocou-a à frente do quadro, recuou e fez a continência” (TABUCCHI, 2007d, p. 80-83).

2006e, p. 9)⁵⁸⁰. Além disso, a experiência de Roux na biblioteca do mosteiro de Goa revela como sonho e alucinação se entrecruzam com o real.

La scala era di legno scuro e dava su un grande ballatoio scarsamente illuminato (...), presi due libri a caso e mi sedetti sulla poltrona vicino alla porta d'ingresso (...) quando, senza sapere da quale segnale, ebbi la sensazione di non essere solo. (...) In una poltrona fra le due finestre, dall'altra parte della sala, la massa scura che quando ero entrato mi era parsa un vestito buttato disordinatamente sulla spalliera della sedia, si voltò lentamente, proprio come se aspettasse il momento di essere guardato, e mi fissò (TABUCCHI, 2006e, p. 73-75).⁵⁸¹

Nessa passagem, alucinação e sonho se entrelaçam no momento em que Roux é abordado por um homem misterioso que se diz Alfonso de Albuquerque, vice-rei das Índias. A princípio, parece que o protagonista de *Notturmo Indiano* está diante de um louco que o interpela e, cuja presença, Roux não tinha percebido de imediato. No entanto, o encontro inusitado parece tomar a forma de uma alucinação do protagonista, perturbado por sua incessante busca. Por fim, em meio ao diálogo com Alfonso de Albuquerque, Roux é acordado por padre Pimentel, prior do mosteiro, revelando que tudo não passava de um sonho. Nessa cena, a falta de luz propicia o engano e a ilusão, fazendo com que a imprecisão e a indefinição das sombras proporcionem a formação de imagens vagas e não delimitadas, o que gera as condições para a criação de uma atmosfera onírica e delirante.

Esse caráter noturno, propício ao vago, ao devaneio e ao indefinido está presente em vários textos de Tabucchi, como a coletânea de contos *L'angelo nero*, além do livro *Sogni di sogni*, em que o escritor italiano imagina como teriam sido os sonhos de alguns dos mais importantes pintores, músicos e escritores da cultura ocidental, nos permitindo adentrar em seu íntimo de forma quase poética.

Em *Tristano Muore e Requiem*, o leitor é apresentado a uma outra faceta do noturno em Antonio Tabucchi, o qual se dá, paradoxalmente, pelo excesso de luz e pelo calor sufocante dos meses de verão, estados que também propiciam o delírio e a alucinação. Em “Dalle ‘Tentazioni’ di Bosch al ‘Cane’ di Goya”⁵⁸², Nives Trentini

⁵⁸⁰ “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).

⁵⁸¹ “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).

⁵⁸² “Das ‘Tentações’ de Bosch ao ‘Cão’ de Goya” (Tradução nossa). Esse texto faz parte da coletânea *I ‘notturmi’ di Antonio Tabucchi*, organizada por Anna Dolfi.

atesta que, “nella lucente scena estiva due quadri volgono in chiave notturna la solarità del giorno, del paesaggio, dei luoghi” (TRENTINI, 2008, p. 316)⁵⁸³. Segundo Trentini⁵⁸⁴, a ambientação noturna das pinturas que se impõem como chave de leitura para os romances de Tabucchi em questão, *As tentações de Santo Antão*, em *Requiem*, e *O Cão*, em *Tristano Muore*, estabelecem uma relação de contraposição com o excesso de luminosidade e calor dos dias em que ambas as narrativas são ambientadas.

La solarità che contraddistingue le due vicende ambientate rispettivamente nell’ultima domenica di luglio e nel mese d’agosto (con le giornate torride, la calura del meriggio propizia a importanti incontri o a segrete rivelazioni di verità rimaste a lungo nascoste), si trasforma, anche grazie ai dipinti, in ambientazione notturna, in binarietà coscienza-incoscienza, realtà-sogno, vita-morte, in luce abbacinante che acceca, in tempo in cui tutto si confonde e alla chiarezza luminosa si sostituisce l’indistinto dei tempi composti, delle presenze fantasmatiche che si susseguono senza logica apparente” (TRENTINI, 2008, p. 316)⁵⁸⁵.

Segundo Nives Trentini⁵⁸⁶, *As tentações de Santo Antão*, com seu imaginário que evoca o sofrimento da humanidade, estabelece uma conexão com a obra de Antonio Tabucchi no que se refere ao mistério, ao remorso, ao sentimento de culpa e ao sonho. Sendo assim, “l’allucinazione che qui, come in *Tristano*, è diurna, introduce, proprio grazie al retablo, elementi notturni che se alla vista sono il paesaggio incendiato, le rovine, le presenze diaboliche, nel testo sono anche i territori desolati degli sbagli, del pentimento, del rimorso” (TRENTINI, 2008, p. 317-318)⁵⁸⁷.

Como nos lembra Trentini, *O Cão* faz parte do ciclo das quatorze *Pinturas Negras*, as quais foram assim intituladas “per l’atmosfera ‘tenebrosa’ che domina sui dipinti, per il prevalere del colore nero, per i motivi che rappresentano, per le ombre che coprono la luminosità della luce, ma che devono ugualmente seguirla fin dove la luce si

⁵⁸³ “Na reluzente cena de verão, dois quadros transformam, pela chave noturna, a luz do dia, da paisagem, dos lugares.” (Tradução nossa).

⁵⁸⁴ Cf. TRENTINI, 2008, p. 316.

⁵⁸⁵ “A luz solar que distingue os dois eventos ambientados respectivamente no último domingo de julho e no mês de agosto (com os dias tórridos, o calor do meio-dia, propício a importantes encontros ou a secretas revelações de verdades que permaneceram há muito escondidas), se transforma, graças também às pinturas, em ambientação noturna, na binariedade consciência-inconsciência, realidade-sonho, vida-morte, em luz ofuscante que cega, em tempo em que tudo se confunde e à clareza luminosa substitui o indistinto dos tempos compostos, das presenças fantasmáticas que se sucedem sem lógica aparente.” (Tradução nossa).

⁵⁸⁶ Cf. TRENTINI, 2008, p. 317.

⁵⁸⁷ “A alucinação que aqui, como em *Tristano*, é diurna, introduz, justamente graças ao retábulo, elementos noturnos que se à vista são a paisagem incendiada, as ruínas, as presenças diabólicas, no texto são também os territórios desolados dos enganos, do arrependimento, do remorso.” (Tradução nossa).

estende” (TRENTINI, 2008, p. 321)⁵⁸⁸. Sendo assim, essa pintura traz em si a disposição ao delírio, à alucinação e ao sonho, estabelecendo uma relação de complementaridade contrastante com a luz e o calor sufocante daqueles dias em que o protagonista se encontrava em seu leito de morte.

Em ambos os casos, realidade e sonho se sobrepõem como é possível perceber pela própria fala do protagonista de *Requiem*: “estou a sonhar mas parece-me ser realidade” (TABUCCHI, 2001a, p. 15). É importante mais uma vez ressaltar que esse sonho/alucinação tem início para o protagonista durante a leitura do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares. Também o heterônimo pessoano sofre de insônia, além de pensar incessantemente na cidade de sonhos Samarcanda. Como afirma Antonio Tabucchi, no livro de ensaios *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*, “Bernardo Soares non ama la vita che conduce, quella reale, di tutti i giorni. La sua ‘vera’ vita si svolge nella dimensione dell’artificio, è vissuta interamente nell’immaginazione” (TABUCCHI, 2015, p. 69)⁵⁸⁹, o que leva o escritor italiano a concluir que o heterônimo de Fernando Pessoa “è un uomo depresso e che *Il libro dell’inquietudine* racconta le sue depressioni quotidiane e notturne” (TABUCCHI, 2015, p. 72)⁵⁹⁰.

Conforme destacado por Richard Zenith⁵⁹¹, em um trecho do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares argumenta sobre como “viver, sonhando, através dos outros”: “dobrando-me às opiniões deles para [...] as dobrar a meu gosto e fazer das suas personalidades coisas aparentadas com os meus sonhos” (PESSOA apud ZENITH, 2006, p. 25). Seguindo esse pensamento, o heterônimo pessoano continua afirmando: “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 individualidade amorfa” (PESSOA apud ZENITH, 2006, p. 25).

Essa relação intrínseca entre vida e sonho está na base do pensamento de Bernardo Soares, para quem o sonho seria sempre superior ao real. Como salienta Richard Zenith, “viver sonhando, sonhar imaginando, imaginar sentindo – era este o credo que ressoava em quase todos os cantos do universo pessoano, mas Soares era o

⁵⁸⁸ “pela atmosfera ‘tenebrosa’ que domina nas pinturas, pela prevalência da cor negra, pelos motivos que representam, pelas sombras que cobrem a luminosidade da luz, mas que devem igualmente segui-la até onde a luz se estende.” (Tradução nossa).

⁵⁸⁹ “Bernardo Soares não ama a vida que leva, aquela real, de todos os dias. A sua ‘verdadeira’ vida se dá na dimensão do artifício, é vivida inteiramente na imaginação.” (Tradução nossa).

⁵⁹⁰ “é um homem deprimido e que *O livro do desassossego* conta as suas depressões cotidianas e noturnas.” (Tradução nossa).

⁵⁹¹ Cf. ZENITH, 2006, p. 25.

exemplo mais prático disto” (ZENITH, 2006, p. 27). Sendo assim, o crítico conclui que “enquanto as outras estrelas heteronímicas *falam* de sonhar e de sentir tudo, Bernardo Soares sonha e sente ‘realmente’, diariamente” (ZENITH, 2006, p. 27). Por esse motivo, o heterônimo de Fernando Pessoa reflete sobre a inversão de planos da vida e da morte, já que aquilo que experimentamos é o “sono da vida”, que corresponde à morte daquilo que somos realmente. Como afirma o semi-heterônimo Bernardo Soares, “aquela relação que há entre o sono e a vida é a mesma que há entre o que chamamos vida e o que chamamos morte. Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (PESSOA, 2006, p. 192).

A reflexão sobre a tensão entre real e sonho aparece de forma incisiva na obra de Fernando Pessoa em seu “drama estático” *O marinheiro*. Nesse texto, três mulheres velam o corpo de uma donzela em um castelo enquanto conversam à espera do amanhecer. Essas três veladoras não têm suas características demarcadas e não executam nenhuma ação durante a peça além da recitação de suas falas, a qual se dá de forma homogênea e constante ao longo de toda a representação, quase não havendo, inclusive, distinção clara entre essas personagens, o que pode sugerir que as três não passem do eco da consciência de uma única entidade.

Além disso, o tempo em que se passa a ação é indeterminado, o que é ressaltado pela indagação da terceira veladora sobre a razão da ausência de relógio no quarto, ao que a segunda veladora conclui que “sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso” (PESSOA, 2008a, p. 68). O tom de mistério é, ainda, garantido pela ambientação da peça em um quarto de castelo, do qual é possível ver o mar ao longe através de uma única janela. A essa forma de representação que não envolve ação ou conflito, Fernando Pessoa denomina “teatro estático”, como definido pelo próprio poeta português:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 2008b, p. 124).

De acordo com Massaud Moisés⁵⁹², o “teatro estático” de Fernando Pessoa representa “a fusão do drama com a poesia”, encerrando em si a “revelação de almas”. Reportando-se às reflexões de Pessoa a respeito de seus também denominados “poemas dramáticos”, Massaud Moisés ressalta que estes se constituem como “monólogos, dispostos em falsos diálogos, por meio dos quais as almas se revelam, sem apelo à ação, conflito ou enredo. (...) O dramático torna-se poético, e a poesia se dramatiza, ou se teatraliza” (MOISÉS, 2009, p. 183-184). Ainda segundo o crítico, em *O Marinheiro*, “a dramatização se opera dentro de um ‘eu’ que se manifesta como uma série de duplos em diálogo. O teatro se passa no íntimo do ‘eu’, e por isso reclama ser visto como a exibição do ‘eu’, portanto como poesia” (MOISÉS, 2009, p. 185). Massaud Moisés aproxima *O Marinheiro*, portanto, do sensacionismo pessoano, já que “se as donzelas não enunciam versos o tempo todo, as suas frases obedecem à sintaxe, à semântica e ao ritmo da poesia. Pura sensação, marcada pela vaguidade, o que dizem” (MOISÉS, 2009, p. 195).

Enquanto espera a noite passar, a segunda veladora narra a suas irmãs um sonho que teve um dia com um marinheiro perdido em uma ilha deserta, o qual, tomado pelo sofrimento gerado pela impossibilidade de retornar à sua terra natal, constrói para si uma pátria pela imaginação. Essa nova pátria era em tudo diversa daquela que o marinheiro havia conhecido em seu passado, e ele a construía pouco a pouco em seus sonhos: “Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido” (PESSOA, 2008a, p. 74). Como em uma forma de *mise en abyme*, o sonho do marinheiro vai se delineando dentro do sonho da segunda veladora:

Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma (...) Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas (...) Depois viajava, recordando, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior (...) Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido (PESSOA, 2008a, p. 75).

No entanto, quando certa vez o marinheiro quis recordar a sua pátria verdadeira, percebeu que não se lembrava de nada, já que esse passado já não existia para ele. As únicas lembranças que possuía eram aquelas de sua pátria de sonho: “Toda a sua vida

⁵⁹² Cf. MOISÉS, 2009, p. 183.

tinha sido a sua vida que sonhara... E ele via que não podia ser que outra vida tivesse existido (...) E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido” (PESSOA, 2008a, p. 76).

A partir do caso do marinheiro e suas duas pátrias, pode-se perceber como real e sonho se encenam nessa peça de Fernando Pessoa. Para espanto de suas irmãs, a segunda veladora conclui que “talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho...” (PESSOA, 2008a, p. 78). É nesse momento que se dá uma inversão de planos entre realidade e sonho na medida em que a segunda veladora propõe que o marinheiro, o qual até esse ponto da peça era tratado como um sonho seu, possa ocupar a esfera do real, enquanto ela e suas irmãs não passariam de um sonho do marinheiro: “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (PESSOA, 2008a, p. 79).

A angústia crescente das veladoras parece indicar que a aproximação do dia trará a morte para elas, talvez por acreditarem que, assim que o marinheiro despertar de seu sonho, elas deixarão de existir, na hipótese de que elas sejam um sonho deste. No entanto, não é possível fazer afirmações absolutas no que se trata de *O Marinheiro*, pois não é possível discernir real e sonho. A esse respeito, Massaud Moisés afirma que “constituindo o esteio do diálogo, o sonho do marinheiro, ou o seu protagonista, adquire foros de real, em oposição à atmosfera reinante na torre: apesar de sonho, carregado de toda a simbologia inerente ao drama, é mais ‘concreto’ que a ‘realidade’ das três donzelas” (MOISÉS, 2009, p. 191).

O crítico atenta, ainda, para a relação existente entre *O Marinheiro* e o interseccionismo pessoano, sendo que, nesse “drama estático” de Fernando Pessoa, “a dúvida patenteia a fusão dos planos da realidade e do sonho” (MOISÉS, 2009, p. 191). Ao final do conto “Il gioco del rovescio”, de Antonio Tabucchi, também percebe-se como os planos do real e do sonho se entrecruzam, sugerindo o uso de uma técnica interseccionista por parte de Tabucchi para o desfecho de seu conto. É nesse sentido que as palavras de Massaud Moisés a respeito de *O Marinheiro* poderiam muito bem ser aplicadas a “Il gioco del rovescio”: “À intersecção do real com o onírico, do presente com o passado, da vida com a morte, etc., corresponde a sua superposição, como se, divisando um círculo, víssemos os demais, um dentro do outro, até o infinito, como espelhos paralelos” (MOISÉS, 2009, p. 194).

(...) 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, e in quel momento la sirena fischiò un'altra volta, la nave attraccò, io scesi lentamente dalla passerella e cominciai a seguire i moli, il porto era completamente deserto, i moli erano le linee prospettiche che convergevano verso il punto di fuga di un quadro, il quadro era *Las meninas* di Velázquez, la figura di fondo sulla quale convergevano le linee dei moli aveva quell'espressione maliziosa e malinconica che mi ero impresso nella memoria: e che buffo, quella figura era Maria do Carmo col suo vestito giallo, io le stavo dicendo: 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).⁵⁹³

Nessa passagem do conto de Tabucchi, a imagem de Maria do Carmo no cais em seu vestido amarelo, a qual corresponde ao dia em que ela e o protagonista se viram pela primeira vez, se sobrepõe à imagem onírica segundo a qual Maria do Carmo ocuparia o lugar da figura de fundo do quadro *As meninas*, de Velázquez. As linhas do cais se confundem com as linhas de perspectiva do quadro. Em ambos os casos, elas estão direcionadas a Maria do Carmo. O som da sirene do navio que atraca no cais trazendo o protagonista em sua primeira viagem a Portugal invade o quadro de Velázquez.

A interseção de planos, a qual se deve ao uso da técnica pessoal do interseccionismo, faz com que a lembrança do dia em que os personagens se conheceram e o quadro *As meninas* se entrecruzem no sonho do protagonista, proporcionando a este empreender o desdobramento do real. Nesse trecho, portanto, presente e passado, real e sonho, vida e morte⁵⁹⁴ se entrelaçam e se entrecruzam, criando a atmosfera onírica que perpassa a última cena de “Il gioco del rovescio”.⁵⁹⁵

⁵⁹³ “(...) a palavra espanhola e a francesa talvez coincidissem num ponto. Pareceu-me que esse ponto fosse o ponto de fuga de uma perspectiva, como quando se traçam as linhas de perspectiva de um quadro, e nesse momento a sirene apitou outra vez, o navio atracou, desci lentamente da passarela e avancei ao longo do cais, o porto estava completamente deserto, os cais eram as linhas de perspectiva que convergiam para o ponto de fuga de um quadro, o quadro era *Las meninas* de Velázquez, a figura do fundo sobre a qual convergiam as linhas dos cais tinha aquela expressão maliciosa e melancólica que estava gravada na minha memória: e, que estranho, essa figura era Maria do Carmo com o seu vestido amarelo, eu dizia-lhe: já sei porque é que tens essa expressão, é porque vês o reverso do quadro, o que é que se vê desse lado?, diz lá, espera por mim, também quero ver. E encaminhei-me para aquele ponto. E nesse momento encontrei-me noutro sonho.” (TABUCCHI, 2013d, p. 32).

⁵⁹⁴ Maria do Carmo está morta no presente da narrativa, sendo o passado invocado a todo o momento pelo protagonista por meio da memória. Além disso, o quadro *As meninas* estabelece, ainda, a tensão entre o significado de vida (representada pelas meninas do quadro) e o sentido de morte pela pintura, que corresponde à “vida congelada”. Essa relação está dada, ainda, no fato de que Maria do Carmo morre em Portugal no exato momento em que o protagonista contempla o quadro de Velázquez.

⁵⁹⁵ É importante ressaltar como, nos textos de Antonio Tabucchi, a pintura aparece, muitas vezes, relacionada ao sonho, ao delírio ou à alucinação. É o que acontece com *O Cão*, de Goya, e *As tentações de Santo Antão*, de Bosch, no caso do romance *Tristano Muore* e do conto “Notte, mare o distanza”,

A relação entre real e sonho é importante para esta tese porque está na base do conceito tabucchiano de “jogo do reverso”⁵⁹⁶. 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 possa ser iluminado. Essa associação ocorre ao final do conto “Il gioco del rovescio” quando, em uma atmosfera onírica, o protagonista entra no quadro *As meninas*, de Velázquez, para ocupar o lugar da figura de fundo e, assim, vislumbrar o reverso da cena.

O protagonista entende que o sonho é o mecanismo que proporciona o acesso às outras faces do real assim que lê o bilhete deixado por Maria do Carmo antes de morrer. Neste, estava escrita a palavra “sever” que, lida ao contrário, pode ser entendida como “revés” (reverso em espanhol) ou “reves” (sonhos em francês). 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”. A associação do “jogo do reverso” com Fernando Pessoa é feita pela própria personagem Maria do Carmo, a qual afirma 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)⁵⁹⁷.

É por esse motivo que a referência à “vida como um sonho” que aparece em Fernando Pessoa é de meu interesse para esta análise. Com isso, não estou afirmando que o sonho para Fernando Pessoa tenha o mesmo significado para Antonio Tabucchi, mas sim que essa faceta do universo pessoano é relida pelo escritor italiano e incorporada a seu fazer literário de uma forma diversa. Em *O Marinheiro*, é dada a sugestão de que realidade e sonho se traspassam ao infinito, criando planos sucessivos e

respectivamente. Além disso, como ressaltado no livro de minha autoria *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, e retomado nesta tese, o quadro *As meninas*, de Velázquez, que constitui elemento fundamental para a concepção da teoria do “jogo do reverso”, possibilita ao protagonista do conto “Il gioco del rovescio”, vislumbrar as outras faces do real no momento em que, em uma atmosfera onírica, este entra no quadro, ocupando o lugar da figura de fundo. Essas pinturas aparecem, portanto, como uma zona intersticial entre realidade e sonho ou delírio/alucinação, sendo que essa posição privilegiada permite aos personagens de Tabucchi interagir com os personagens desses quadros. A relação com as diversas artes é uma constante nos textos do escritor italiano. Essa característica pode ser percebida se atentarmos para a seleção de textos apresentada nesta tese, nos quais temos não apenas essa aproximação com a pintura, como também o diálogo com o teatro e o cinema, o que ocorre nos contos “Teatro” e “Cinema”, além das referências às adaptações cinematográficas do romance *Il filo dell’orizzonte* e do conto “Donna di Porto Pim”, sendo que, neste último, Tabucchi, ficcionalizado, vive a experiência de entrar em sua obra de ficção, conforme relatado pelo escritor em *Autobiografie Altrui*.

⁵⁹⁶ O conceito de “jogo do reverso” foi explorado no livro de minha autoria *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*, porém o retomo nesta tese por se tratar de um conceito central na obra de Antonio Tabucchi e também devido à necessidade de esclarecer a relação desse conceito com a concepção de Fernando Pessoa sobre real e sonho, a qual não foi aprofundada no livro citado anteriormente.

⁵⁹⁷ “Pessoa é um gênio porque percebeu o reverso das coisas, do real e do imaginado, a poesia dele é um *juego del revés*.” (TABUCCHI, 2013d, p. 19).

intercalados, nos quais o real e o onírico são postos em cena. Nessa peça, as veladoras não conseguem discernir real e sonho, e tampouco podem escapar a sua condição. Em “Il gioco del rovescio”, o onírico aparece como a possibilidade de o sujeito vislumbrar as várias faces do real por meio do mecanismo do sonho, o qual lhe proporciona transitar entre diversos planos que se interseccionam.

Sendo assim, seja na forma como o onírico é assumido por Bernardo Soares em detrimento do real, seja na dimensão assumida pelo sonho em *O Marinheiro*, é possível perceber como a relação entre essas instâncias assume uma posição de relevância para a poética de Fernando Pessoa, a qual é incorporada por Antonio Tabucchi, não como simples reprodução, mas como matéria literária para a concepção, em parte, de um conceito que estará presente em várias de suas obras, a teoria do “jogo do reverso”.

Esse fato demonstra como Antonio Tabucchi está em constante diálogo com a poética de Fernando Pessoa, o que se dá em várias dimensões, não se restringindo à reflexão a respeito dos limites entre realidade e sonho, ou ao jogo estabelecido entre real e ficcional, ao qual incluo, ainda, a presença de Luigi Pirandello, mas se situando de forma abrangente a diversos aspectos da poética tabucchiana, como este trabalho vem tentando demonstrar.

CAPÍTULO IV

MEMÓRIA, AUSÊNCIA E “SAUDADE”

4.1 Memória e ficção em Antonio Tabucchi

Conforme discussão iniciada anteriormente, um exemplo significativo de como memória e ficção se entrecruzam em *Autobiografie Altrui*, de Antonio Tabucchi, é “Un universo in una sillaba”⁵⁹⁸, texto em que o escritor italiano relembra o processo de composição do livro *Requiem*. Segundo Tabucchi⁵⁹⁹, esse romance teve origem com a criação do personagem Pai Jovem, o qual surgiu após o escritor italiano ter sonhado com o próprio pai. Este havia perdido a capacidade da fala ao fim da vida devido a um câncer na laringe. Assim, pai e filho passaram a se comunicar por meio da escrita, dialogando em silêncio.

Depois da morte do pai, Antonio Tabucchi percebeu que, com o tempo, se recordava mais de sua voz que de sua imagem, ainda que não a tenha ouvido nos últimos anos em que passaram juntos. Percebia que a imagem do seu rosto ou, mais ainda, que todas as recordações que a memória havia fixado pela visão, estavam se dissipando aos poucos, o que tornava difícil a Tabucchi recriar a imagem do pai pela memória. Por esse motivo, via-se obrigado a recorrer a fotografias. Por outro lado, a recordação de sua voz era muito precisa.

No caso de Tabucchi, a imagem do pai vinha, portanto, por meio de sua voz, sendo que esta era necessária para evocar sua figura.

Insomma: se per ricordare un'immagine appartenuta alla nostra vita passata è necessario, come se dice, “chiudere gli occhi”, per ascoltare la voce di mio padre mi bastava “aprire gli orecchi”, e mettermi in ascolto. E la voce mi arrivava con il suo tono ed i suoi timbri unici. L'immagine di mio padre, per così dire, passava attraverso la sua voce: per evocarne la figura avevo bisogno della sua voce (TABUCCHI, 2003b, p. 20).⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ “Um universo em uma sílaba” (Tradução nossa).

⁵⁹⁹ É importante salientar que, muitas vezes, não é possível ao leitor afirmar o que é real e o que é ficcional a partir da fala de Antonio Tabucchi em *Autobiografie Altrui*.

⁶⁰⁰ “Em suma: se para recordar uma imagem pertencente à nossa vida passada é necessário, como se diz, ‘fechar os olhos’, para escutar a voz de meu pai bastava-me “abrir os ouvidos” e escutar. E a voz chegava até mim com seu tom e os seus timbres únicos. A imagem do meu pai, por assim dizer, passava através da sua voz: para evocar sua figura, necessitava de sua voz.” (Tradução nossa).

Nesse caso, Tabucchi⁶⁰¹ reflete sobre como a memória passa pelos sentidos, fazendo com que a realidade, transformada por essa mesma memória, possa ser representada anos depois graças aos sentidos que a perceberam no passado. A esse respeito, Pia Lausten ressalta que “la realtà presente sembra avere la sola funzione di riportare il soggetto nel passato, e ciò si avvera spesso attraverso una dimensione fisica, cioè attraverso una memoria sensoriale” (LAUSTEN, 2005, p. 52)⁶⁰². No que se refere a esse processo de rememoração experimentado pelos personagens tabucchianos, Pia Lausten salienta que “ciò che scatena la memoria e la narrazione è infatti spesso la percezione di odori, immagini, canzoni, sapori che evocano il passato e l’altro assente. Un oggetto, una sensazione, un dettaglio nel mondo esterno provocano la memoria” (LAUSTEN, 2005, p. 52)⁶⁰³.

Tabucchi⁶⁰⁴ afirma que a literatura nos revela como nossas faculdades sensoriais são capazes de desencadear nossas memórias a ponto de até mesmo se tornarem motivo para a criação de uma obra literária. Entretanto, o autor esclarece que o texto produzido a partir desse processo de rememoração que se dá pelos sentidos ainda que se refira às experiências vividas pelo escritor, não constitui, necessariamente, uma autobiografia⁶⁰⁵. Sendo assim, um romance pode derivar de elementos autobiográficos, fato que, no entanto, não o caracteriza como uma autobiografia, pois, como bem atesta o escritor italiano⁶⁰⁶, esta pressupõe a correspondência entre autor e protagonista da obra.

De acordo com Antonio Tabucchi⁶⁰⁷, esse romance proveniente das experiências de vida do escritor, ao invés de estabelecer um “pacto autobiográfico” entre autor e leitor, institui o que pode ser definido como um “pacto romanesco”: “il lettore sa che quello che sta leggendo proviene dal vissuto dell’autore, ma è al tempo stesso consapevole che tale vissuto è stato trasformato in finzione, cioè in romanzo” (TABUCCHI, 2003b, p. 21)⁶⁰⁸. Dessa forma, com base no “pacto romanesco”, o leitor deve estar ciente de que, ao ler um romance, está entrando na esfera da ficção. Mesmo

⁶⁰¹ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 20.

⁶⁰² “a realidade presente parece ter a única função de levar o sujeito ao passado, o que muitas vezes se dá por meio de uma dimensão física, isto é, por meio de uma dimensão sensorial.” (Tradução nossa).

⁶⁰³ “o que, de fato, desencadeia a memória e a narrativa é, muitas vezes, a percepção de odores, imagens, canções, sabores que evocam o passado e o outro ausente. Um objeto, uma sensação, um detalhe no mundo exterior provocam a memória.” (Tradução nossa).

⁶⁰⁴ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 21.

⁶⁰⁵ Ao fazer essa afirmação, o escritor italiano se refere ao processo de criação do romance *Requiem*.

⁶⁰⁶ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 21.

⁶⁰⁷ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 21.

⁶⁰⁸ “o leitor sabe que aquilo que está lendo provém do vivido pelo autor, mas está, ao mesmo tempo, consciente de que tal vivido foi transformado em ficção, isto é, em romance.” (Tradução nossa)

que algum elemento da experiência vivenciada pelo autor esteja presente no texto, esta já se encontra ficcionalizada.

Em *Corpos Escritos*, Wander Melo Miranda discute acerca dos pressupostos para a constituição de uma autobiografia, se apoiando no conceito de “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune. Segundo Wander Miranda, a autobiografia pressupõe a “afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao nome do autor na capa do livro” (MIRANDA, 1992, p. 29).

De acordo com Wander Miranda⁶⁰⁹, a questão da autobiografia se coloca, para Lejeune, a partir da análise do contrato estabelecido explícita ou implicitamente entre autor e leitor, não estando essa questão, portanto, relacionada à transcrição de eventos verídicos da vida do autor ou à análise do funcionamento interno do texto. Sendo assim, para Lejeune, a autobiografia consiste em uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

No entanto, como salienta Wander Miranda, “mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção” (MIRANDA, 1992, p. 30). Segundo o crítico, isso decorre do caráter ambíguo do texto autobiográfico, o qual pretende narrar um fato verídico ao mesmo tempo em que se propõe como uma experiência estética. É nesse sentido que se estabelece o constante risco de “deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção” (MIRANDA, 1992, p. 30).

No processo de escrita do livro *Requiem*, a voz do pai de Tabucchi, a qual havia muito não era ouvida pelo escritor, volta à sua memória pelo sonho, cuja narrativa constituirá um dos capítulos desse romance. O personagem Pai Jovem é criado, assim, a partir da imagem onírica do pai em sua juventude. No entanto, é ressaltado pelo próprio escritor⁶¹⁰ que esse episódio de *Requiem* não deve ser tido como autobiográfico, sendo, nesse caso, estabelecido com o leitor o “pacto romanescos”.

Como afirma Wander Miranda, “a distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura efetuado entre autor e leitor” (MIRANDA, 1992, p. 33). Em *Autobiografie Altrui*, Antonio Tabucchi conduz o leitor ao entendimento de que o quarto capítulo de *Requiem* pertence à esfera do ficcional, apesar de afirmar em sua autobiografia a veracidade de vários elementos utilizados na

⁶⁰⁹ Cf. MIRANDA, 1992, p. 29-30.

⁶¹⁰ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 21.

composição do personagem Pai Jovem, como a enfermidade da qual seu pai foi acometido e o fato de este ter perdido a capacidade da fala.

Apesar de, em *Autobiografie Altrui*, Antonio Tabucchi não se referir ao termo “autoficção”, é preciso mencioná-lo. Segundo Eurídice Figueiredo⁶¹¹, quando o termo foi criado por Serge Doubrovsky, em 1977, este foi definido como “um romance autobiográfico pós-moderno”, sendo o termo compreendido “enquanto ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). De acordo com Figueiredo, na concepção de Doubrovsky, “para que haja autoficção, é preciso que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos” e, ainda, “que o texto seja lido como romance e não como recapitulação histórica” (FIGUEIREDO, 2013, p. 62).

No entanto, Eurídice Figueiredo⁶¹² atenta para a existência de um outro modelo de autoficção, o qual considera o termo em um sentido mais amplo. Sendo assim, os dois modelos seriam

o de Doubrovsky, que considera que ela só pode existir se houver identidade de nome entre personagem, narrador e autor, se os fatos narrados forem estritamente verídicos, e se o sujeito apresentado for um sujeito em crise, ou, em outras palavras, a autoficção seria um gênero pós-moderno; já o de Vincent Colonna é um conceito mais extensivo, pois ele o estendeu para o conjunto de procedimentos de “ficcionalização de si” em qualquer tempo, sem se limitar à contemporaneidade (FIGUEIREDO, 2013, p. 63).

Das quatro formas de autoficção concebidas por Vincent Colonna (fantástica, biográfica, especular e intrusiva), conforme destacado por Figueiredo⁶¹³, a biográfica me parece ser a que mais se aproxima da escrita de Antonio Tabucchi. Como esclarece Eurídice Figueiredo, “na autoficção biográfica o escritor está no centro da intriga, a história contada se oferece ao leitor como sendo verdadeira, ou, ao menos, plausível, verossímil” (FIGUEIREDO, 2013, p. 64). Para se falar em autoficção em Tabucchi, acredito que seja possível sob essa perspectiva de Vincent Colonna, a qual permitiria pensar a questão da ficcionalização do escritor em sua obra ou da criação de protagonistas que possuem certos traços sugestivos da correspondência entre autor e personagem, ainda que, nesse caso, a narrativa esteja repleta de elementos ficcionais. Contudo, não pretendo me ater a essa discussão. Com isso, sigo a reflexão tal como

⁶¹¹ Cf. FIGUEIREDO, 2013, p. 61.

⁶¹² Cf. FIGUEIREDO, 2013, p. 63.

⁶¹³ Cf. FIGUEIREDO, 2013, p. 64-65.

empreendida pelo escritor italiano⁶¹⁴ em *Autobiografie Altrui* sobre o emprego dos termos “romance” e “autobiografia”.

Em *Autobiografie Altrui*, Antonio Tabucchi descreve o sonho que teria tido com seu pai durante sua viagem a Paris, experiência que teria desencadeado seu romance *Requiem*:

Nel sogno mio padre, in piedi, stava appoggiato ad un comò, ed io gli ero seduto davanti, sul letto. Eravamo in una camera d'albergo, e io “sapevo”, come si sanno le cose nei sogni, senza bisogno di spiegazioni, che eravamo a Lisbona. Lui era un giovane circa vent'anni, in divisa da marinaio, con quell'aria allegra e sicura di sé di certe sue fotografie giovanili che mi sono rimaste. Aveva un buco in gola, all'altezza della faringe, come l'immagine che ne conservavo nella memoria prima che morisse: e da quel buco spaventoso usciva la sua voce, il suono prodotto dalla laringe che non c'era più (TABUCCHI, 2003b, p. 28).⁶¹⁵

Essa passagem se assemelha em vários aspectos ao sonho que o protagonista de *Requiem* tem em um quarto de uma pensão em Lisboa: “Quantas letras tem o alfabeto latino?, perguntou a voz do meu pai. Estava de pé, ao fundo do quarto, apoiado à cômoda e olhava para mim com ar trocista. Estava vestido de marinheiro, devia ter vinte e poucos anos, mas era o meu pai, não havia possibilidade de engano” (TABUCCHI, 2001a, p. 49).

No entanto, apesar das semelhanças entre o sonho descrito em *Autobiografie Altrui* e a cena do encontro onírico entre pai e filho no quarto capítulo de *Requiem*, é preciso atentar para o fato de que Antonio Tabucchi, a todo o momento, envolve o leitor em um jogo em que a tensão entre real e ficcional está presente. Conforme atesta o próprio escritor, “l'opera letteraria che appartiene al genere ‘romanzo’ può anche derivare dall'autobiografia, ma è allo stesso tempo qualcosa di radicalmente diverso” (TABUCCHI, 2003b, p. 21)⁶¹⁶.

Como parte desse jogo, admite que a memória está repleta de elementos ficcionais, já que, como afirma o próprio escritor, ficcionalizado em sua obra, “la nostra

⁶¹⁴ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 21.

⁶¹⁵ “No sonho, meu pai, de pé, estava apoiado em uma cômoda e eu estava sentado à sua frente, na cama. Estávamos em um quarto de hotel e eu ‘sabia’, como se sabe das coisas nos sonhos, sem necessidade de explicações, que estávamos em Lisboa. Ele era um jovem com cerca de vinte anos, com o uniforme de marinheiro, com aquele ar alegre e seguro de si de certas fotografias de sua juventude que me restaram. Tinha um buraco na garganta, na altura da faringe, como a imagem que eu conservava na memória antes dele morrer: e daquele buraco assustador saía a sua voz, o som produzido pela laringe que não existia mais.” (Tradução nossa).

⁶¹⁶ “A obra literária que pertence ao gênero ‘romance’ pode também derivar da autobiografia, mas é ao mesmo tempo algo radicalmente diverso.” (Tradução nossa).

memoria è piena di falsi ricordi” (TABUCCHI, 2003b, p. 76)⁶¹⁷. A essa constatação, deve-se acrescentar que a própria autobiografia do escritor italiano, na qual descreve o encontro onírico com seu pai, é assumidamente contaminada por “false memorie”⁶¹⁸. Sendo assim, o leitor deve ficar atento às afirmações de Antonio Tabucchi, o qual assume estar falseando seus próprios escritos autobiográficos, “perché la menzogna ha comunque una certa utilità: serve a definire i confini della verità” (TABUCCHI, 2003b, p.12)⁶¹⁹.

O romance *Requiem* surge, então, de uma pergunta posta pelo pai ao escritor durante seu sono: “Quantas letras tem o alfabeto latino?” (TABUCCHI, 2003b, p. 32). A pergunta causa estranheza a Tabucchi, ainda mais devido ao fato de esta ter sido feita em português, língua que não pertence ao escritor nem a seu pai. No entanto, foi nessa língua que ambos se comunicaram durante o sonho e foi nessa língua que, conforme relata Antonio Tabucchi⁶²⁰ em *Autobiografie Altrui*, o autor, em um café de Paris, registrou, em sua caderneta, a cena que lhe ressurgia através da memória.

O restante do livro, por coerência, foi escrito na língua portuguesa, sendo essa a justificativa apresentada por Tabucchi para o fato de ele, um escritor italiano, ter escrito um romance em português. Em *Requiem*, o protagonista pergunta a seu pai: “Por que é que me estás a falar em português, pai?” (TABUCCHI, 2003b, p. 37). Essa frase foi inserida no texto como forma de amenizar a estranheza linguística provocada no próprio escritor, o que é possível perceber a partir da seguinte reflexão: “Questa domanda, l’io narrante la pone, nel romanzo, al fantasma di suo padre; nella realtà, ero io che la ponevo a me stesso. Credo che sia la questione fondamentale del mio romanzo scritto in portoghese, ed è curioso che nessun critico l’abbia sottolineato” (TABUCCHI, 2003b, p. 37)⁶²¹.

Segundo o escritor italiano⁶²², seu pai conhecia uma única palavra em português: “pá”, contração da palavra “rapaz”. Era assim que o pai, frequentemente, se referia ao filho que, em cumplicidade, o chamava de “pa” (apócope da palavra “padre”, ou seja, “pai”), como se utiliza dizer em certa região da Toscana de onde Antonio Tabucchi é

⁶¹⁷ “A nossa memória está cheias de falsas recordações.” (Tradução nossa).

⁶¹⁸ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 12. “Falsas memórias.” (Tradução nossa).

⁶¹⁹ “Porque a mentira, contudo, tem uma certa utilidade: serve para definir os limites da verdade.” (Tradução nossa).

⁶²⁰ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 15-17.

⁶²¹ “O narrador faz essa pergunta, no romance, ao fantasma de seu pai. Na realidade, era eu que a fazia a mim mesmo. Acredito que esta seja a questão fundamental do meu romance escrito em português, e é curioso que nenhum crítico a tenha destacado.” (Tradução nossa)

⁶²² Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 39.

proveniente. Eram duas palavras homófonas que, ao serem utilizadas nesse jogo instituído entre ambos, estabeleciam certa conexão entre eles. De acordo com Antonio Tabucchi, essas duas pequenas palavras foram responsáveis por desencadear a narrativa de todo um romance, que nasce justamente nessa língua que, contraditoriamente, era tão estranha ao seu pai, mas que, ao mesmo tempo, era a língua que lhe proporcionava tal relação de proximidade com o filho.

É por esse motivo que, em *Autobiografie Altrui*, o capítulo destinado à reflexão sobre o romance *Requiem* se intitula “Un universo in una sillaba”, o qual surge da seguinte indagação por parte do autor: “Chissà che un romanzo scritto in una lingua che non è la nostra non possa nascere da una minuscola parola che appartiene solo a noi, e a nessun altro. A volte una sillaba può contenere un universo” (TABUCCHI, 2003b, p. 39)⁶²³.

Elementos autobiográficos evocados a partir da memória⁶²⁴ do pai se entrecruzam com elementos ficcionais introduzidos pelo autor no momento da escrita. O diálogo, que supostamente o escritor italiano estabelece em sonho com seu pai, é transposto para as páginas de seu livro, originando a conversa que, no quarto capítulo de *Requiem*, se dá entre o protagonista e o jovem marinheiro (que reconhece como sendo seu pai na juventude), cuja voz, elemento desencadeador da memória, emana espontaneamente de um buraco aberto em sua garganta. Esse elemento, o buraco na altura da faringe, evoca a imagem que o escritor preserva de seu pai em seus últimos momentos.

Entretanto, é preciso ressaltar que esse personagem, como adverte o próprio escritor, não deve ser tomado como real pelo simples fato de ser oriundo da experiência de vida do autor. Como se trata do personagem de um romance, de acordo com o “pacto romanesco”, já se está na esfera da ficção. Sendo assim, mesmo o escritor admitindo narrar um fato da vida real, evocado pela memória, este é transformado e recriado no momento da escrita, o que o coloca no plano do ficcional.

⁶²³ “Quem sabe um romance escrito em uma língua que não é a nossa não possa nascer de uma minúscula palavra que pertence apenas a nós e a ninguém mais. Às vezes uma sílaba pode conter um universo.” (Tradução nossa).

⁶²⁴Essa leitura é possível admitindo-se a sinceridade do escritor quando este afirma relatar fatos reais provenientes de sua experiência. No entanto, mesmo nesse caso, é preciso ter em mente, ainda, que a memória não deve ser considerada de todo confiável, pois o passado é sempre reinventado pelo processo de rememoração.

4.2 Ausência e nostalgia em Antonio Tabucchi: os objetos que evocam a memória

Outro exemplo significativo na obra de Antonio Tabucchi de como a memória é evocada pelos sentidos é a passagem em que o protagonista de *Requiem* torna à casa em que viveu anos antes do presente da narrativa e na qual teve algumas das experiências mais marcantes da sua vida, conforme destacado anteriormente. As lembranças do tempo em que Isabel transitava por aqueles cômodos estão presentes na mente do protagonista de forma bastante vívida, sendo o cheiro característico da casa o elemento desencadeador da memória do personagem: “Entramos, e eu reconheci logo o cheiro da casa. Era um cheiro vagamente parecido com o do metropolitano de Paris no inverno, uma coisa a meio caminho entre o bolor, o verniz e o mogno, um cheiro que só aquela casa tinha, e a memória voltou-me” (TABUCCHI, 2001a, p. 77).

No entanto, o cheiro da casa não é o único fator capaz de evocar as memórias do protagonista. Os objetos da casa são também elementos importantes nesse processo. Cada cômodo e cada objeto contidos naquele espaço remetem o personagem de Tabucchi às cenas de seu passado, como é o caso do piano, outrora tocado por Isabel:

Entramos na sala grande e vi o piano. Estava coberto com um lençol, mas tive na mesma hora vontade de me sentar em frente dele. (...) Sentei-me e com um dedo, procurando lembrar-me, toquei o refrão de um noturno de Chopin. Outras mãos, noutros tempos, tocavam aquela melodia. Eu lembrei-me de noites em que estava lá em cima, no meu quarto, e ficava a ouvir os noturnos de Chopin (TABUCCHI, 2001a, p. 77).

Também o aparador e a mesa de jantar desempenham o papel de trazer à tona as lembranças do protagonista de *Requiem*: “A sala de jantar tinha ficado intacta: a chaminé, o aparador, o móvel indo-português, a grande mesa de madeira escura. (...) eu ficava aqui, neste lugar, à minha direita estava uma mulher e aqui, neste lugar e neste, uns amigos meus” (TABUCCHI, 2001a, p. 79). No entanto, esses mesmos objetos atestam a decadência desse mundo uma vez tão vívido para o protagonista e que no presente da narrativa simboliza um passado irrecuperável, o qual pode ser resgatado apenas pela memória. Essa deterioração está expressa não apenas na camada de pó que cobre esses objetos, como também no fato de grande parte do teto já ter ruído e na constante ameaça de que todo o segundo andar venha a desabar.

Era inverossímil, aquele quarto com a cama, o armário e as mesinhas de cabeceira, a que faltava praticamente todo o teto. Isto aqui é perigoso, disse a

Mulher do Faroleiro, aquele pedaço de teto que ficou pode cair de um momento para o outro, não podemos estar aqui. Só um minuto, disse eu, não vai cair agora mesmo. Estendi-me em cima da cama e pedi desculpa. Olhe, desculpe, disse, mas preciso de me estender nesta cama um instante, digamos que é uma despedida, é a última vez que me estendo nesta cama (TABUCCHI 2001a, p. 80).

Essa passagem de *Requiem* é marcada pelas lembranças nostálgicas de um tempo que não pode ser apreendido, já que os erros do passado se mostram irreparáveis, e o que resta são apenas as ruínas da memória do protagonista. Experiência similar pode ser encontrada em um conto de Antonio Tabucchi, intitulado “Stanze”, presente em *Piccoli equivoci senza importanza*. Esse texto é marcado pelo sentimento de nostalgia e solidão da personagem Amelia, a qual se cerca de recordações do passado, tempo em que seus pais ainda estavam vivos e seu irmão não sofria da doença que o acomete no presente da narrativa. São os objetos do passado, como fotografias e livros antigos, que impulsionam a memória de Amelia, fazendo com que a personagem se volte para um mundo que não existe mais. Como ressalta Pia Lausten, em muitos dos textos de Antonio Tabucchi, aos quais incluo o conto “Stanze”,

la realtà presente è spesso descritta molto vagamente come uno sfondo lontano oppure non viene descritta affatto. Il passato invece è quasi iperbolico, molto più vicino e presente, come qualcosa che ingoia il soggetto. (...) In questo modo è descritto un soggetto la cui conoscenza è rivolta all'indietro, verso il passato e non verso la realtà presente, a volte forse perché essa è troppo dolorosa e assurda per potercisi confrontare (LAUSTEN , 2005, p. 53).⁶²⁵

O tema da memória é recorrente em Antonio Tabucchi e está relacionado à nostalgia do passado, à ausência do outro e à “saudade”, sendo este um fio que perpassa todos os contos de *Piccoli equivoci senza importanza*. Quase sempre a perda de um parente ou amigo, muitas vezes pela morte, já está dada fora do texto. Sendo assim, 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 “una rappresentazione dell’assenza stessa,

⁶²⁵ “a realidade presente é, muitas vezes, descrita muito vagamente como um fundo distante ou não é descrita de forma alguma. Por outro lado, o passado é quase hiperbólico, muito mais próximo e presente, como algo que devora o sujeito. (...) Dessa forma, é descrito um sujeito cujo conhecimento volta-se para trás, para o passado e não para a realidade presente, às vezes porque esta é muito dolorosa e absurda para se poder confrontar.” (Tradução nossa).

delle tracce lasciate dall'altro che si trovano nella coscienza dell'io" (LAUSTEN, 2005, p. 60)⁶²⁶.

É nesse sentido que o conto "Stanze" é permeado pela nostalgia do passado e pela "saudade" dos tempos de juventude. Nesse texto, os objetos em torno de Amelia evocam o passado pela memória da personagem. Isso gera uma oposição entre presente e passado no conto, os quais refletem o estado de Amelia de formas distintas. Por esse motivo, o presente da narrativa se passa no outono, tempo que remete à tristeza, à nostalgia e à solidão da personagem. Por outro lado, quando Amelia recorda o passado, é verão. As recordações são, portanto, de uma época de felicidade, um tempo cheio de vida, em oposição à morbidez e frieza do presente da narrativa.

Na tentativa de suportar a dor que marca sua existência, essa personagem se cerca de objetos que remetem ao passado, tempo em que sua família ainda estava completa e feliz. Esse conto gira, portanto, em torno da ausência. Da ausência dos pais, que já estão mortos, da ausência do irmão, que não é mais o mesmo de antes, porque no presente da narrativa ele está à beira da morte. E para viver, Amelia precisa se apoiar nessas lembranças do passado, tempo da felicidade e da juventude, que é um tempo que não volta mais. A esse respeito, segundo Paul Ricoeur⁶²⁷, a memória é a única forma de se estabelecer uma relação com o passado, conferindo o caráter de passado a tudo aquilo que está em nossas lembranças.

Em "Stanze", os objetos evocam a memória de Amelia e representam a ausência do outro. O armário faz com que venham à tona as lembranças da mãe, porque era onde esta guardava a roupa de cama que Amelia conserva ainda, mas que já está marcada pela passagem do tempo: "sono lenzuola spesse e ingiallite che hanno ospitato per generazioni i sonni della sua famiglia" (TABUCCHI, 2009b, p. 64)⁶²⁸. Esses objetos guardam também a memória das várias gerações que viveram naquela casa, além de evidenciarem a passagem do tempo, que é outra questão central nesse conto. Esta é colocada em vários trechos, o que reafirma o tom nostálgico que perpassa a narrativa.

A passagem do tempo é evidenciada não apenas pelo fato de os objetos que cercam Amelia estarem desgastados e envelhecidos, mas também pelo próprio pensamento da personagem, que invade a narrativa como, por exemplo, nos trechos: "Amelia guarda quei ritratti e pensa a come passa il tempo. Come passa il tempo" ou,

⁶²⁶ "uma representação da ausência em si, dos traços deixados pelo outro que se encontram na consciência do sujeito". (Tradução nossa).

⁶²⁷ Cf. RICOEUR, 2007, p.40.

⁶²⁸ "lençóis espessos e amarelecidos que acolheram os sons da família durante gerações e gerações" (TABUCCHI, 2013f, p. 212).

ainda: “Amelia guarda la fotografia accanto e sono già passati dieci anni” e pensa: “Come il tempo è strano” (TABUCCHI, 2009b, p. 65-66)⁶²⁹.

A ausência dos entes queridos é representada pela presença desses objetos na vida de Amelia. Esses objetos só se fazem presentes para a protagonista porque seus donos originais estão ausentes. Objetos esses que remetem cada qual a um parente perdido e que evocam uma lembrança feliz de um episódio da juventude. Nesse contexto, o passado, reinventado pela memória, será sempre representado como o tempo da felicidade. A esse respeito, Paul Ricoeur comenta que

a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda a problemática da memória, a saber, a dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio à lembrança, diferentemente da ausência simples da imagem, quer esta sirva para descrever ou simular. A problemática do esquecimento, formulada em seu nível de maior profundidade, intervém no ponto mais crítico dessa problemática de presença, de ausência e de distância, no polo oposto a esse pequeno milagre de memória feliz constituído pelo reconhecimento atual da lembrança passada (RICOEUR, 2007, p. 425).

Segundo Paul Ricoeur, certas impressões-afecções de um acontecimento que nos marcou ou afetou de maneira afetiva persistem em nosso espírito e a confirmação disso estaria na experiência de reconhecimento, o qual ele denomina de “pequeno milagre da memória feliz” (RICOEUR, 2007, p.437). É o momento em que o sujeito é acometido pela imagem de um ser que, uma vez presente, em seguida se ausentou e, no retorno dessa imagem, o sujeito pode reconhecer nela aquele ente querido, experimentando, assim, uma pequena felicidade da percepção. Dessa forma, “é o reconhecimento que nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos, aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo” (RICOEUR, 2007, p. 443). Esse papel é desempenhado em “Stanze” pelos objetos que cercam Amelia.

Outro elemento, que se destaca, no conto, é a bengala do pai de Amelia. Mesmo não necessitando, Amelia usa a bengala porque esse é o objeto que invoca para ela a memória do pai e também o objeto que simboliza a ausência do mesmo. O presente de Amelia é marcado pela ausência dos pais mortos e essa é uma das causas de sua solidão e melancolia. Isso fica evidente devido ao fato de que, há algum tempo, Amelia

⁶²⁹ “Amélia revê esses retratos e pensa em como o tempo passa. Como o tempo passa”; “Amélia olha para a fotografia do lado e já passaram dez anos”; “Como é estranho o tempo” (TABUCCHI, 2013f, p. 214-216).

começou a falar a si mesma no plural, como se estivesse falando com outra pessoa. Essa foi uma das soluções que ela encontrou para lidar com a solidão.

Também a escrivaninha de Guido, irmão de Amelia, desempenha papel semelhante no conto. Guido foi professor e escritor antes de adoecer. A escrivaninha e os livros dispostos em cima da mesma podem ser considerados objetos de memória do escritor. É seu acervo e seus objetos de trabalho. Na gaveta da escrivaninha, estão as cartas de Guido, que são sua correspondência com membros da Academia, outros professores universitários, escritores italianos e estrangeiros, editores de seus livros, etc. É a vida de Guido que foi catalogada por Amelia durante anos, desde que ele ficou doente, criando um arquivo para seus documentos.

Esses objetos, que trazem à tona a memória das pessoas ausentes, também são evocados pela memória de Amelia. Ela pensa nesses objetos que estão à sua volta e sabe a localização exata de cada um, conforme o trecho: “Amelia, camminando, passa in rassegna gli oggetti a memoria come può farlo chi conosce la minuziosa geografia di una stanza” (TABUCCHI, 2009b, p. 64)⁶³⁰. Isso proporciona a lembrança dos pais e do irmão quando este ainda não estava doente.

No conto, a ausência é representada, ainda, pela vida que não aconteceu. Amelia pensa no casamento que nunca teve e no filho que nunca nasceu, o que reafirma a solidão e a melancolia da protagonista. Esta se opõe a Cesarina, uma mulher forte, jovem e saudável, que a ajuda a cuidar do irmão doente. O narrador faz referência a essa personagem como esposa e mãe, opondo-a à figura de Amelia. A protagonista passa as noites no quarto que fora de seus pais, ao lado do quarto do irmão, ambos isolados por uma parede que se impõe entre eles física e emocionalmente. O título do conto, “Stanze”, que pode ser traduzido como “Quartos”, remete justamente a esse isolamento e solidão experimentados pelos personagens.

As fotografias ocupam também um lugar importante nesse processo de rememoração. Amelia se detém em algumas fotos que seguem uma ordem cronológica. A primeira é uma foto do irmão quando ele tinha doze anos de idade. Na próxima foto, já se passaram dez anos, o que marca, mais uma vez, a passagem do tempo, a qual pode ser percebida, ainda, pelo desgaste dos objetos. A moldura dessa foto está marcada por uma mancha sinuosa que foi desenhada na prata pela umidade ao longo do tempo. Trata-se de uma foto da formatura de Guido. No entanto, como Amelia está usando um

⁶³⁰ “Amélia vai rememorando os objectos todos como só quem conhece a minuciosa geografia de um quarto pode fazer” (TABUCCHI, 2013f, p. 212).

vestido branco, segundo a protagonista, parece que são noivos no dia do casamento. De acordo com o narrador, era verão, fazia calor, o rosto dela estava inundado de luz e um sorriso ingênuo e feliz expunha seus dentes cândidos: “Amelia ricorda perfettamente: la mamma e papà non sono ancora morti” (TABUCCHI, 2009b, p. 66)⁶³¹. Mais uma vez, é possível perceber o contraste entre passado e presente. Este é representado como o tempo da melancolia, da solidão, da rigidez e da frieza e aquele como o tempo da felicidade e da ingenuidade. O vestido vaporoso que ela usava no dia da formatura de Guido dá, até mesmo, leveza e um certo movimento à imagem na fotografia.

Por outro lado, em Antonio Tabucchi, existe uma aproximação entre fotografia e morte. Um momento do passado, que jamais poderá ser apreendido ou retomado, é congelado sobre o papel pelo ato do fotógrafo. 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).

O sujeito fotografado sofre uma espécie de reificação ao passar para um estado de imobilidade, equivalente à experiência da morte. Nesse processo, o sujeito se torna uma imagem, ou seja, uma representação. Em *A Câmara Clara*, ao refletir sobre esse aspecto que permeia o ato fotográfico, Roland Barthes conclui 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).

Nos textos de Antonio Tabucchi, a relação entre fotografia e morte está associada à discussão sobre o real e a aparência e, ainda, ao medo da não existência ou do esvaziamento do ser devido à perda de sua substância. Ao mesmo tempo em que a fotografia está relacionada à experiência de morte por corresponder à “vida congelada” em um instante, também desempenha o papel de evocar as lembranças da protagonista de seu passado, trazendo à tona os sentimentos de nostalgia e “saudades” experimentados por Amelia: “Papà, pensa Amelia con una nostalgia struggente. Per la mamma no, non

⁶³¹ “Amélia lembra-se perfeitamente: a mãe e o pai ainda não morreram.” (TABUCCHI, 2013f, p. 214).

ha questa nostalgia: la pensa quasi senza dolore, appena con una lieve pena sbiadita dalla memoria lontana” (TABUCCHI, 2009b, p. 66)⁶³².

A “saudade” constitui um elemento essencial nas obras de Antonio Tabucchi, estando relacionado à 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 do irmão de Amelia, que se encontra à beira da morte, deixando de ser o importante escritor e professor que fora um dia.

O conceito de “saudade” é apresentado ao leitor pela personagem Maria do Carmo, do conto “Il gioco del rovescio”. Em sua fala, a personagem estabelece uma relação entre este e a 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)⁶³³.

O uso do termo “saudade” pelo escritor italiano se justifica pela estreita relação de Antonio Tabucchi com a língua portuguesa. Como ressaltado anteriormente, 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 *Requiem* e o livro de ensaios *Pessoana mínima*. Foi também professor de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Siena.

No livro de ensaios *L’automobile, la nostalgia e l’infinito*, ao se reportar à “saudade” em Fernando Pessoa, Antonio Tabucchi a traduz para o italiano pelo termo “nostalgia”. Segundo Tabucchi, esse conceito se refere ao fato de o tempo ser irre recuperável, já que nos é impossível retomar o passado para viver um mesmo instante mais de uma vez.

Potremo rivisitare luoghi già visitati, potremo rivedere persone già conosciute, ma non potremo certo rivivere il momento in cui le abbiamo incontrate. La nostalgia rinvia a un concetto elementare: la vita non si ripete; ogni nostro istante, ogni nostra azione, ogni nostro gesto, tutto quello che ci è permesso di

⁶³² “O paizinho, pensa Amélia com uma saudade imensa. Da mãe não, não tem a mesma saudade: pensa nela quase sem angústia, só com um leve desgosto que a memória longínqua vai dissipando” (TABUCCHI, 2013f, p. 215).

⁶³³ “a saudade, dizia Maria do Carmo, não é uma palavra, é uma categoria do espírito, só os portugueses conseguem senti-la, porque têm esta palavra para dizer que a têm.” (TABUCCHI, 2013d, p. 18).

vivere, accade una sola volta, e non potrà mai più essere (TABUCCHI, 2015, p. 29-30).⁶³⁴

Assim como a personagem Amelia, do conto “Stanze”, o protagonista de *Sostiene Pereira* vive a experiência da solidão desde a morte de sua esposa, acometida por uma grave doença. Isso faz com que Pereira seja obcecado pela ideia da morte. A nostalgia do passado e as lembranças da esposa morta acompanham o personagem constantemente, estando esse estado de espírito do protagonista refletido no próprio nome da rua em que mora: rua da Saudade. Não tendo ninguém com quem compartilhar seus sentimentos e angústias, Pereira se habituou a sempre conversar com o retrato de sua esposa.

Sostiene Pereira che da un po' di tempo aveva preso l'abitudine di parlare al ritratto della moglie. Gli raccontava quello che aveva fatto durante il giorno, gli confidava i suoi pensieri, chiedeva consigli. Non so in che mondo vivo, disse Pereira al ritratto, me lo ha detto anche padre António, il problema è che non faccio altro che pensare alla morte, mi pare che tutto il mondo sia morto o che sia in procinto di morire (TABUCCHI, 2007c, p. 16).⁶³⁵

O retrato de sua esposa o acompanha em todos os momentos de sua vida, já que este objeto representa para Pereira uma forma de se manter vinculado ao passado, na medida em que, de certa forma, supre a ausência de sua esposa, como se o retrato fosse a própria pessoa em si: “ti porto con me, se permetti. Prese il ritratto e lo mise nella valigia, ma a testa in su, perché sua moglie aveva avuto bisogno di aria tutta la vita e pensò che anche il ritratto avesse bisogno di respirare bene” (TABUCCHI, 2007c, p. 103)⁶³⁶.

Pereira sonha com o passado constantemente, tempo de juventude e felicidade, em que a doença de sua esposa não havia se manifestado ainda e também ele gozava de saúde, o que não mais ocorre no presente da narrativa. Enquanto Pereira se recupera na Clínica Talassoterápica, confia ao Dr. Cardoso suas lembranças da praia da

⁶³⁴ “Podemos visitar lugares já visitados, podemos rever pessoas conhecidas, mas não podemos certamente reviver o momento em que as encontramos. A nostalgia remete a um conceito elementar: a vida não se repete, todos os nossos instantes, todas as nossas ações, todos os nossos gestos, tudo aquilo que nos é permitido viver, acontece apenas uma vez, e não poderá nunca mais acontecer.” (Tradução nossa).

⁶³⁵ “Afirma Pereira que há algum tempo havia criado o hábito de falar com o retrato de sua mulher. Contava-lhe o que havia feito durante o dia, confiava-lhe seus pensamentos, pedia conselhos. Não sei em que mundo eu vivo, disse Pereira ao retrato, até o padre António me disse, o problema é que só penso na morte, parece-me que o mundo todo morreu ou que esteja prestes a morrer” (TABUCCHI, 1995, p. 15).

⁶³⁶ “vou levar você comigo, se você me permitir. Pegou o retrato e colocou-o na mala, mas de cabeça para cima, porque sua mulher necessitava de ar a vida toda e pensou que o retrato precisava respirar bem” (TABUCCHI, 1995, p. 63).

Granja, para onde ia com sua então futura esposa nos tempos em que estudava literatura na Universidade de Coimbra: “spesso facevo delle nuotate e giocavo a biliardo, perché c’era una bella sala da biliardo, è lì che veniva anche la mia fidanzata, che poi sposai, lei era una ragazza malata, ma a quel tempo non lo sapeva ancora” (TABUCCHI, 2007c, p. 114)⁶³⁷.

Sua obsessão pela morte leva Pereira a entrar em contato com Monteiro Rossi, estudante de filosofia, que havia escrito uma tese sobre o tema. Por esse motivo, Pereira julga que este seria a pessoa ideal para escrever necrológios antecipados para a página cultural do jornal *Lisboa*, para o qual trabalhava. Sua aproximação de Monteiro Rossi faz com que este passe a ocupar o lugar do filho que Pereira nunca teve e no qual pensa repetidamente.

E poi Pereira pensò al figlio che non avevano avuto. Lui sì, lo avrebbe voluto, ma non poteva chiderlo a quella donna gracile e sofferente che passava notti insonni e lunghi periodi in sanatorio. E si dispiacque. Perché se ora avesse avuto un figlio, un figlio grande col quale sedersi a tavola e parlare, non avrebbe avuto bisogno di parlare con quel ritratto che si riferiva a un viaggio lontano del quale quasi non si ricordava più (TABUCCHI, 2007c, p. 16).⁶³⁸

Os personagens de Antonio Tabucchi são acometidos, portanto, não apenas pela nostalgia trazida pelas recordações do passado, como também pela nostalgia daquilo que poderia ter acontecido, mas não aconteceu. É o caso de Pereira, que pensa no filho que poderia ter tido e que faria com que sua vida não fosse a mesma. Esse sentimento é compartilhado por Amelia, do conto “Stanze”, que, vendo Cesarina, pensa na família que poderia ter tido: “se Amelia si fosse sposata ora avrebbe una figlia della sua età, a volte ci pensa, e due o tre nipoti” (TABUCCHI, 2009b, p. 68)⁶³⁹. Esse sentimento experimentado por esses personagens parece se assemelhar ao que Antonio Tabucchi se refere como “nostalgia do possível”, ao qual atribui ao heterônimo pessoano Álvaro de Campos, podendo ser compreendida como a “saudade” de algo que não aconteceu, conforme será abordado na próxima seção.

⁶³⁷ “sempre dava umas boas nadadas e jogava bilhar, porque havia um belo salão de bilhar, era lá que minha namorada também ia, depois me casei com ela, era uma moça doente, mas naquela época ela ainda não sabia disso” (TABUCCHI, 1995, p. 70-71).

⁶³⁸ “Depois Pereira pensou no filho que não tinham tido. Ele, sim, teria gostado de ter um filho, mas não podia pedir isso àquela mulher frágil e sofredora que passava noites insones e longos períodos no sanatório. E sentiu. Porque agora, se tivesse tido um filho, um filho já crescido com quem sentar-se à mesa e falar, não precisaria falar com aquele retrato que se referia a uma viagem distante da qual mal se lembrava” (TABUCCHI, 1995, p. 15).

⁶³⁹ “se Amélia se tivesse casado, teria agora uma filha desta idade, às vezes pensa nisso, e dois ou três netos” (TABUCCHI, 2013f, p. 216).

4.3 Saudade da infância e nostalgia nos heterônimos pessoanos

A saudade é um sentimento comumente vivenciado por Álvaro de Campos, e transformado pelo heterônimo pessoano em matéria poética, muitas vezes representada pela saudade da infância. Esse é o cenário de “Lisbon revisited” (1926) em que, ao retornar a Lisboa, cidade onde passara sua infância, o eu lírico percebe que esta não é mais a mesma do passado, assim como ele próprio já é outra pessoa no momento em que compõe seus versos. Com isso, não só a cidade da infância está perdida no passado, como também o sujeito de então não mais existe, já que, sendo cada instante único e irreversível, o poeta se vê fragmentado em uma série de “eus” ligados pelo “fio da memória”, única forma de conexão com o passado.

Outra vez te revejo,
 Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
 Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
 Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
 E aqui tornei a voltar, e a voltar,
 E aqui de novo tornei a voltar?
 Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
 Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
 Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim? (PESSOA, 2007b, p. 270).

O fato de o poeta não poder se reconhecer em seu “eu” de outrora o faz se sentir estrangeiro não apenas em sua cidade natal como em toda parte, experimentando um sentimento de não pertencimento a lugar algum. Nesse poema, é possível perceber a angústia do “eu” lírico por ter de viver uma existência em que as recordações são a única coisa que restou de sua infância passada.

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –,
 Transeunte inútil de ti e de mim,
 Estrangeiro aqui como em toda a parte,
 Casual na vida como na alma,
 Fantasma a errar em salas de recordações,
 Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
 No castelo maldito de ter que viver... (PESSOA, 2007b, p. 270).

Como destaca Teresa Rita Lopes⁶⁴⁰, esse Álvaro de Campos, em sua última fase, sofre de constante insônia e dor existencial, sendo que “as imagens do passado vêm

⁶⁴⁰Cf. LOPES, 2007, p. 33.

constantemente ao seu encontro, sobretudo as da infância, da ‘sala de jantar das tias velhas’” (LOPES, 2007, p. 40). Também Massaud Moisés⁶⁴¹ atentou para a recorrência do tema da infância na poesia de Fernando Pessoa, sobretudo sob a voz de Álvaro de Campos. Para o crítico, esse sentimento de ausência, o qual pode muitas vezes ser identificado com Lisboa, é um forte traço da obra pessoana, o qual pode ser associado à proliferação heteronímica: “ser, para ele, é ser na infância, uma infância, como o mostra essa invenção mítica dos heterônimos, que começa sendo (e talvez acabe por ser) fruto da magia infantil, o povoar o universo concreto de seres imaginários” (MOISÉS, 2009, p. 152)⁶⁴².

No livro de ensaios *Pessoana Mínima*, Antonio Tabucchi⁶⁴³ atenta para o fato de que a infância recuperada pelos poemas de Fernando Pessoa não é sua infância verdadeira, mas “uma infância *vista outra*, portanto um arquétipo de infância, uma infância de ficção” (TABUCCHI, 1984, p. 67). Em se tratando do heterônimo pessoano, Tabucchi ressalta que

a nostalgia feroz de Campos pela infância não se projecta, portanto, apenas no retorno de memória a uma infância mais ou menos fictícia mas sempre e contudo recordável e reconstruível; mas, antes, no retorno sensitivo a uma infância *imemorável* quando a danação da inteligência especulativa ainda não o pôs naquele estado de imprescindível mal-estar (ou de doença, se quisermos) que provém da reflexão sobre o real (TABUCCHI, 1984, p. 68).

Os temas da ausência e da saudade, atrelados à dor existencial e ao desejo de reaver um tempo irrecuperável, já que pertencente ao passado, estão expressos de forma contundente no poema “Aniversário”, de Álvaro de Campos, em que o “eu” lírico relembra tempos de felicidade (“No tempo em que festejavam o dia dos meus anos / Eu era feliz e ninguém estava morto”), e lamenta o tempo presente (“O que eu sou hoje é terem vendido a casa, / É terem morrido todos”), expressando sua dor em uma imagem que pode ser considerada uma definição para o termo “saudade” (“Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez”), e o desespero da consciência de ser o passado irrecuperável (“Comer o passado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos

⁶⁴¹ Cf. MOISÉS, 2009, p. 144-146.

⁶⁴² Massaud Moisés se refere ao fato de Fernando Pessoa ter iniciado a criação de seus heterônimos já na infância, tendo o primeiro deles, Chevalier de Pas, surgido quando o poeta tinha apenas seis anos de idade. Fernando Pessoa se refere a esse heterônimo em sua carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 como sendo um “conhecido inexistente” “por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade” (PESSOA, 1999, p. 341).

⁶⁴³ Cf. TABUCCHI, 1984, p. 67.

dentes! (...) / Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...)” (PESSOA, 2007b, p. 361-362).

É justamente a impossibilidade de se retomar o passado, motivo do fazer poético de Álvaro de Campos em sua última fase, como podemos perceber, ainda, pelo poema “Passagem das horas”, no qual o poeta anseia desesperadamente encontrar-se: “Como quem roça pela infância morta em cada pedra de muro / E vê abertos em frente os eternos campos de outrora / E a saudade como uma canção de mãe a embalar flutua / Na tragédia de já ter passado” (PESSOA, 2007b, p. 244).

No livro de ensaios, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, Antonio Tabucchi define um tipo especial de nostalgia de que são acometidos os heterônimos pessoanos, a “nostalgia do presente”. Como os heterônimos de Fernando Pessoa são sincrônicos, vivendo apenas o presente, que é o instante em que criam sua poesia, experimentam essa paradoxal forma de nostalgia. De acordo com Antonio Tabucchi, “più di qualsiasi altra creatura consapevole della propria caducità, gli eteronimi sono coscienti della fragilità della loro esistenza (anche quando non lo ammettono esplicitamente)” (TABUCCHI, 2015, p. 31)⁶⁴⁴.

Isso ocorre porque, ao mesmo tempo em que produzem poesia, são também produto do intelecto de Fernando Pessoa, já que sujeitos feitos de papel e tinta: “La loro vita è una vita da fantasmi, una vita da ectoplasmi; il loro sangue è fatto di inchiostro, la loro esistenza corre lungo il foglio; basta un punto grafico per chiudergli la bocca, e la profondità della pagina bianca può inghiottirli in ogni istante” (TABUCCHI, 2015, p. 31)⁶⁴⁵.

Segundo Antonio Tabucchi, a “nostalgia do presente” se manifesta de formas diversas nos diferentes heterônimos. Álvaro de Campos apresenta uma nostalgia metafísica, que consiste em “rendere astratto il fatto storico e a viverlo nella sua essenza spirituale” (TABUCCHI, 2015, p. 40)⁶⁴⁶, como o faz em “Ode Marítima”⁶⁴⁷, a qual se reporta à inclinação de Portugal para as grandes viagens marítimas. No entanto, trata-se de uma celebração abstrata, sem fatos ou personagens: “Ah, seja como for, seja para onde for, partir! / Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar, / Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta” (PESSOA, 2007b, p. 110).

⁶⁴⁴ “Mais que qualquer outra criatura consciente da própria caducidade, os heterônimos têm consciência da fragilidade da sua existência (mesmo quando não admitem explicitamente.” (Tradução nossa).

⁶⁴⁵ “As suas vidas são vidas de fantasmas, vidas de ectoplasma; o sangue deles é feito de tinta, a existência deles corre pela folha; basta um ponto gráfico para fechar as suas bocas, e a profundidade da página branca pode engoli-los a cada instante.” (Tradução nossa).

⁶⁴⁶ “Tornar abstrato o fato histórico e em vivê-lo na sua essência espiritual.” (Tradução nossa).

⁶⁴⁷ Cf. TABUCCHI, 2015, p. 38-39.

No entanto, existe nos versos de Álvaro de Campos uma outra forma de nostalgia. No livro de ensaios, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, Antonio Tabucchi denomina esse sentimento insurgente no espírito de Álvaro de Campos de “nostalgia do possível”, a qual se reporta não apenas ao passado, mas também àquilo que poderia ter acontecido, “una nostalgia che significa soprattutto una non-accettazione della realtà fattuale” (TABUCCHI, 2015, p. 40)⁶⁴⁸. Essa “nostalgia ao reverso”, como a define o escritor italiano, pode ser encontrada no célebre poema “Tabacaria”, do heterônimo pessoano: “Vivi, estudei, amei, e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu” (PESSOA, 2007b, p. 290).

Segundo Antonio Tabucchi, “questa nostalgia è anche l'angoscia, il malessere, l'enigma visibile del tempo, è un modo eroico e ironico di non credere completamente in se stessi, di contraddirsi e di non accettarsi come entità complete e totalizzanti” (TABUCCHI, 2015, p. 40)⁶⁴⁹. Esse sentimento de angústia e mal-estar existencial experimentado pelo sujeito está expresso nos versos do poeta, bem como o seu desejo frustrado de ser um outro: “Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça, / E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguém” (PESSOA, 2007b, p. 303), “Ah, o ópio de ser outra pessoa qualquer!” (PESSOA, 2007b, p. 324), ou ainda, “Baste, sim baste! Sou eu mesmo, o trocado, (...) / Sou eu mesmo, a charada sincopada (...) / Sou eu mesmo, que remédio!...” (PESSOA, 2007b, p. 397).

Como atesta Tabucchi, a nostalgia em Campos se manifesta como uma não aceitação da realidade e um desejo de ser “outro”, porque assim poderia sentir a felicidade que parece ser autêntica apenas para as outras pessoas, nunca para ele mesmo. Para Álvaro de Campos, “la felicità abita di fronte, al di fuori di noi”⁶⁵⁰ e, sendo assim, “non sente la nostalgia della felicità, sente la nostalgia di un eventuale e naturalmente inesistente *Altro* che potrebbe essere felice” (TABUCCHI, 2015, p. 41)⁶⁵¹.

Por esse motivo, a felicidade estará sempre em outro lugar, podendo ser encontrada nas pessoas desconhecidas pelo poeta, as quais são felizes pelo simples fato de não serem ele mesmo: “Moram ali pessoas que desconheço, que já vi mas não vi. /

⁶⁴⁸ “uma nostalgia que significa sobretudo uma não aceitação da realidade factual.” (Tradução nossa).

⁶⁴⁹ “essa nostalgia é também a angústia, o mal-estar, o enigma visível do tempo, é um modo heroico e irônico de não acreditar completamente em si mesmo, de contradizer-se e de não aceitar-se como entidades completas e totalizantes.” (Tradução nossa).

⁶⁵⁰ “A felicidade mora em frente, fora de nós.” (Tradução nossa).

⁶⁵¹ “Não sente a nostalgia da felicidade, sente a nostalgia de um eventual e naturalmente inexistente *Outro* que poderia ser feliz.” (Tradução nossa).

São felizes, porque não são eu. (...) / Que grande felicidade não ser eu!” (PESSOA, 2007b, p. 447).

Esta é, pois, uma forma de nostalgia no plano hipotético, que não se refere propriamente àquilo que não tivemos, mas ao que poderíamos ter tido. É o que Álvaro de Campos expressa no seguinte poema:

A rapariga inglesa, tão loura, tão jovem, tão boa
 Que queria casar comigo...
 Que pena eu não ter casado com ela...
 Teria sido feliz
 Mas como é que eu sei se teria sido feliz?
 Como é que eu sei qualquer coisa a respeito do que teria sido
 Do que teria sido, que é o que nunca foi?

Hoje arrependo-me de não ter casado com ela,
 Mas antes que até a hipótese de me poder arrepender de ter casado com ela
 (PESSOA, 2007b, p. 367).

No caso de Ricardo Reis, sua escolha pelos autores gregos e latinos, sua formação clássica, o fazem desejar a tranquilidade da alma. Isso leva o escritor italiano a afirmar que “l’ideale di Reis è un tempo immobile, un universo immobile: un mondo che non conosce né vecchiaia né deterioramento (...)” (TABUCCHI, 2015, p. 33)⁶⁵². Ao que Antonio Tabucchi conclui que “se questo è il desiderio di Reis, tale desiderio è anch’esso una forma di nostalgia, la nostalgia di una dimensione priva di caducità, la nostalgia dell’istante immobile e sospeso” (TABUCCHI, 2015, p. 33)⁶⁵³. Reis recusa, pois, a vida, e por esta passa a sentir uma sutil forma de nostalgia que, em um movimento de desocultação, se revela como a sua verdadeira nostalgia.

Em Bernardo Soares, Antonio Tabucchi⁶⁵⁴ identifica a “malattia del mistero della vita”⁶⁵⁵, como sendo uma das mais excêntricas formas de nostalgia do século XX. Com base na definição de Antonio Tabucchi, acredito que também Bernardo Soares vive uma espécie de “nostalgia do possível”, o que pode ser apreendido do trecho em que relembra a mãe morta que jamais conheceu:

Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. Tudo o que há de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da

⁶⁵² “O ideal de Reis é um tempo imóvel, um universo imóvel: um mundo que não conhece nem velhice nem deterioração.” (Tradução nossa).

⁶⁵³ “se esse é o desejo de Reis, tal desejo também é uma forma de nostalgia, a nostalgia de uma dimensão livre de caducidade, a nostalgia do instante imóvel e suspenso.” (Tradução nossa).

⁶⁵⁴ Cf. TABUCCHI, 2015, p. 41-43.

⁶⁵⁵ “doença do mistério da vida.” (Tradução nossa).

saudade inútil dos beijos de que me não lembro. (...) Ah, é a saudade do outro que eu poderia ter sido que me dispersa e sobressalta! Quem outro seria eu se me tivessem dado carinho do que vem desde o ventre até aos beijos na cara pequena? (PESSOA, 2006, p. 62).

Nesse aspecto, Bernardo Soares se aproxima de Álvaro de Campos⁶⁵⁶ no que diz respeito à dor existencial, à insônia e à angústia de viver. Nas palavras de Antonio Tabucchi, “in realtà Bernardo Soares pensa all’universo e alla metafisica, pensa alla morte ed è preda di struggenti nostalgie, anche se la sua vita è solo una vita meschina alle prese con le piccole cose quotidiane del suo lavoro” (TABUCCHI, 2015, p. 68)⁶⁵⁷. A isso pode ser associado seu desassossego: ao tédio constante, ao sentimento de inadequação com relação à vida, à profunda melancolia e nostalgia que fazem com que o semi-heterônimo de Fernando Pessoa jamais encontre a tranquilidade e a quietude.

4.4 Memória, ausência e solidão em Luigi Pirandello

Também na obra de Luigi Pirandello, é possível encontrar personagens atormentados com as lembranças do passado, sendo que estes vivem a angústia de se verem em um presente irremediável, do qual não há possibilidade de fuga. O desespero desses personagens faz com que estes não sejam capazes de vislumbrar a possibilidade de um futuro, o que os torna “prisioneiros” de sua condição presente e, ao mesmo tempo, os conecta ao passado.

Essas questões podem ser encontradas no conto “Prima notte”, integrante da coletânea *Novelle per un anno*. Nesse conto, a personagem Marastella se encontra atormentada devido à realização de seu casamento, acertado em termos de conveniências para ambos os lados. Pertencendo a uma família humilde e tendo perdido

⁶⁵⁶ A personagem Maria do Carmo, de “Il gioco del rovescio”, profunda conhecedora da obra de Fernando Pessoa, andava pelas ruas de Lisboa passando ora pelos caminhos frequentados por Álvaro de Campos, ora por aqueles em que Bernardo Soares transitava. Essa relação intrínseca entre Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Fernando Pessoa, a qual é aludida por Maria do Carmo, foi também ressaltada pelo crítico Richard Zenith, para quem “Campos, Soares, Pessoa e Lisboa são, num certo registro, sinônimos” (ZENITH, 2006, p. 10). A proximidade de Fernando Pessoa desses dois heterônimos, em especial, a qual fez com que estes viessem a “ocupar o mesmo campo da sua sensibilidade” (ZENITH, 2006, p. 10), torna-se evidente pelo fato de Bernardo Soares ser um semi-heterônimo por definição e de Álvaro de Campos ter sido, “entre todos os heterônimos, o que mais entrelaçou a sua vida de ficção com a vida real do seu autor” (TABUCCHI, 1984, p. 46). Campos e Pessoa eram tão próximos que o engenheiro metafísico era capaz de até mesmo interferir no relacionamento do poeta português com sua noiva Ophélia Queiroz, como é possível apreender de sua correspondência, na qual Álvaro de Campos se insinua, várias vezes, entre o casal e até mesmo assina algumas cartas.

⁶⁵⁷ “Na verdade, Bernardo Soares pensa no universo e na metafísica, pensa na morte e tem propensão a uma saudade pungente, ainda que a sua vida seja apenas uma vida insignificante, em meio às pequenas coisas cotidianas do seu trabalho.” (Tradução nossa).

o pai em um naufrágio anos antes do presente da narrativa, a personagem não tem outra escolha além de se casar com Lisi Chirico. Além de ser muitos anos mais velho que Marastella e de ter perdido a primeira esposa há apenas um ano, Lisi é o encarregado pela guarda do cemitério do vilarejo, o que obriga Marastella a viver em uma pequena casa dentro dos muros desse local lúgubre e aterrador.

O encerramento da personagem no cemitério representa não apenas um reflexo do tormento e da angústia que dominam a mente de Marastella, como também a imagem da impossibilidade de se delinear qualquer esperança de um futuro para ela. Sob essa perspectiva, é possível pensar que o casamento representou para a personagem uma espécie de enclausuramento em sua nova vida, como se estivesse selando a si mesma em um dos túmulos daquele cemitério.

É por esse motivo que a comitiva que a acompanha até a sua nova casa “pareva un mortorio, anziché un corteo nuziale” (PIRANDELLO, 1938c, p. 33)⁶⁵⁸. Quando entra pela primeira vez no local que a partir daquele momento iria viver, a personagem implora a sua mãe que não a deixe naquele lugar: “Marastella piangeva, scongiurandola tra le lagrime di riportarsela giù in paese con sé. (...) Il tremore della figlia – lei lo capiva – era perché dal cancello aveva intraveduto l’interno del camposanto, tutte quelle croci là, su cui calava l’ombra della sera” (PIRANDELLO, 1938c, p. 33)⁶⁵⁹.

No entanto, o principal motivo da angústia da personagem deriva do fato de esta se nutrir da memória de Tino Sparti, por quem se apaixonara e em quem depositara suas esperanças da juventude. Contudo, a morte de Sparti no mesmo naufrágio que matou seu pai, leva consigo quaisquer possibilidades que a personagem pudesse ter de projeções para um futuro feliz. Esse sentimento da personagem é sufocado na medida em que esta nunca admite o real motivo de sua dor, sempre atribuindo-a à morte do pai. Sendo assim, a saudade que Marastella diz sentir do pai está, na verdade, direcionada para a figura de Sparti em sua memória. Esse conflito vivenciado pela personagem é do conhecimento de todos no vilarejo, pois estes conservam em sua memória o fato de Marastella, para a surpresa de todos, ter se posto em desespero diante do cadáver de Sparti ao invés de se dirigir àquele de seu pai, na época em que ocorreu o acidente.

Por outro lado, Marastella não é a única atormentada pelas lembranças do passado. Seu noivo, recém-viúvo, também se encontra conectado à memória de sua

⁶⁵⁸ “parecia mais um cortejo fúnebre do que um cortejo nupcial” (PIRANDELLO, 2012, p. 31).

⁶⁵⁹ “Marastella chorava, suplicando-lhe entre lágrimas que a levasse de novo, lá para baixo, consigo. (...) Ela bem compreendia aquele receio da filha; como ela, entrevira no interior do cemitério aquelas cruzes sobre as quais caía a sombra da noite” (PIRANDELLO, 2012, p. 32).

antiga esposa. À semelhança de Marastella, Lisi Chìrico experimenta a angústia provocada por aquele ato que o unia a outra mulher que não sua esposa morta, por quem ainda nutria sentimentos. Por esse motivo, adverte: “- Riprendo moglie, - disse don Lisi socchiudendo gli occhi e impallidendo, - ma non voglio né suoni né balli. Ho tutt’altro nel cuore” (PIRANDELLO, 1938c, p. 32)⁶⁶⁰.

O conto se estrutura, portanto, em torno da ausência desses dois personagens já mortos, o que garante ao texto seu tom nostálgico e angustiante. É nesse sentido que a memória de Tino Sparti e da primeira esposa de Lisi Chìrico se impõe entre os noivos como um abismo intransponível que se aprofunda entre eles. Com isso, no cemitério, ambos se dirigem ao túmulo de seus respectivos mortos, permanecendo, assim, cada qual em sua solidão.

- Dov’è, dov’è mio padre? Ditemelo! Voglio andare da mio padre. (...)
 - Qua, - disse il Chìrico, indicando una bassa, rustica tomba, su cui era murata una lapide che ricordava il naufragio e le tre vittime del dovere. – C’è anche lo Sparti, - aggiunse, vedendo cader Marastella in ginocchio innanzi alla tomba, singhiozzante. – Tu piangi qua... Io andrò più là; non è lontano...
 La luna guardava dal cielo il piccolo camposanto su l’altipiano. Lei sola vide quelle due ombre nere su la ghiaja gialla d’un vialetto presso due tombe, in quella dolce notte d’aprile.
 Don Lisi, chino su la fossa della prima moglie, singhiozzava:
 - Nunzia’, Nunzia’, mi senti? (PIRANDELLO, 1938c, p. 35-36).⁶⁶¹

Na peça teatral *Questa sera si recita a soggetto*, está também colocada a questão da memória, a qual permite à personagem Mommina se conectar com o passado para que, assim, possa suportar sua dor presente. Como salienta Sábato Magaldi⁶⁶², a personagem é vítima de seu marido, o qual é acometido pelo “ciúme do passado”. O presente de Mommina, em que esta é obrigada pelo marido a permanecer trancada em casa, sem sequer poder olhar pela janela, contrasta com seu passado, quando a personagem frequentava os teatros e tinha o sonho de se tornar cantora de óperas.

A respeito do drama vivenciado pela personagem, Magaldi destaca que “Rico Verri, sequioso de absoluto, não aceita que sua mulher tenha um passado, seja também

⁶⁶⁰ “- Caso-me outra vez – murmurou Lisi, virando os olhos e empalidecendo –, mas não quero música nem baile. Tenho outra coisa muito diferente no coração” (PIRANDELLO, 2012, p. 31).

⁶⁶¹ “- Onde está o meu pai? Diga-me! Quero ir onde está o meu pai. (...) / - É ali, disse Chìrico, indicando um túmulo rústico, com uma lápide recordando o naufrágio e as três vítimas do dever. – Também lá está Sparti – acrescentou, vendo Marastella cair de joelhos diante do túmulo, soluçando. – Tu choras aqui... eu irei mais além; não fica longe. / A lua mirava lá do céu aquele pequeno cemitério, sobre o planalto. Ela só viu aquelas duas sombras negras sobre a terra amarela dum caminho, perto de dois túmulos, naquela doce noite de Abril. / Lisi, sobre o túmulo da primeira mulher soluçava: / - Nunzia’, Nunzia’, ouves-me?” (PIRANDELLO, 2012, p. 33-34).

⁶⁶² Cf. MAGALDI, 2009, p. 25.

história. O convívio do casamento só o levou a aprofundar o ciúme da época em que ela não lhe pertencia, como se nunca pudesse pisar um terreno firme” (MAGALDI, 2009, p. 25-26). De acordo com Magaldi, para Rico Verri, “a memória é a mais terrível traição” (MAGALDI, 2009, p. 26). O fato de não ter controle sobre os pensamentos e sonhos de sua esposa se tornam para Verri uma obsessão, pois Mommina poderia utilizar destes mecanismos para acessar sua memória sem que ele tivesse conhecimento.

Verri: E ora a che pensi? (...)

Mommina: Te l’ho detto, a che penso: d’andare a dormire.

Verri: Con questi occhi, a dormire? con questa voce...? Vuoi dire, a sognare! (...)

Mommina: Io non sogno.

Verri: Tu mentisci! Ti dico che non è possibile.

Mommina: E allora sogno; come vuoi tu...

Verri: Sogni, eh?... Sogni... Sogni, e ti vendichi! – Pensi, e ti vendichi! – Che sogni? dimmi che sogni! (PIRANDELLO, 1993, p. 82).⁶⁶³

Rico Verri se sente, portanto, traído pelos pensamentos e sonhos da esposa, pois ele julga que ela esteja, a todo o momento, recordando desse passado de felicidade, o qual ele não lhe permite reviver. No entanto, em seu íntimo, a personagem evoca suas lembranças passadas. Segundo Magaldi⁶⁶⁴, essa atitude da personagem está relacionada, ainda, à concepção de Pirandello a respeito da incomunicabilidade, já que “a subjetividade total, que é o fundamento da filosofia pirandelliana, torna os seres incomunicáveis e se projeta, no plano do teatro, no paradoxo da impossível captação cênica da palavra do autor” (MAGALDI, 2009, p. 26). Rico Verri tem, portanto, consciência de que seu desejo de possuir o controle sobre a subjetividade de sua esposa é impossível de ser concretizado, o que acirra sua obsessão.

Verri: Anche se t’accecasti, ciò che i tuoi occhi hanno veduto, i ricordi, i ricordi che hai qua negli occhi, ti resterebbero nella mente; e se ti strappassi le labbra, queste labbra che hanno baciato, il piacere, il piacere, il sapore che hanno provato baciando, seguiteresti sempre a provarlo, dentro di te, ricordando, fino a morire, fino a morire di questo piacere! (...) l’hai viva sempre, dentro di te, tutta la vita che hai vissuta! Basta un niente, una parola, un suono – la più piccola sensazione – guarda, in me, l’odore della salvia, e sono in campagna,

⁶⁶³ “Verri – E agora pensa no quê? (...) / Mommina – Já lhe disse no que penso – em ir dormir. / Verri – Com esses olhos, ir dormir? Com essa voz...? Quer dizer, ir sonhar! (...) / Mommina – Eu não sonho. / Verri – Você mente! Digo-lhe que não é possível. / Mommina – Então sonho; como você quer... / Verri – Sonha, hein?... Sonha... Sonha, e se vinga! – Pensa, e se vinga! – Que sonhos? Diga-me que sonhos!” (PIRANDELLO, 2009b, p. 304).

⁶⁶⁴ Cf. MAGALDI, 2009, p. 26.

d'agosto, ragazzo d'otto anni, dietro la casa del garzone (PIRANDELLO, 1993, p. 83-86).⁶⁶⁵

Como afirma o personagem Rico Verri, as sensações uma vez vivenciadas ficam registradas em nossa subjetividade e são capazes de impulsionar nossas lembranças. Sob essa perspectiva, a memória é evocada pelos sentidos, bastando um som, um odor ou um gesto para que as recordações venham à tona. É isso o que acontece durante o processo de escritura do romance *Requiem*. Segundo Antonio Tabucchi⁶⁶⁶, este teria se originado do personagem Pai Jovem, o qual é criado pelo escritor após este ter sonhado com o próprio pai. No caso de Tabucchi, a imagem do pai era evocada por meio de sua voz, a qual teria permanecido registrada na memória do escritor italiano.

Ainda em *Requiem*, as recordações do protagonista vêm à tona assim que este entra na velha casa do farol e sente o cheiro característico daquele lugar, o qual estava gravado em sua memória. Com isso, os objetos do passado, como o piano, o aparador e a mesa de jantar, vão, ainda, auxiliar no processo de rememoração do protagonista. Os objetos antigos assumem papel fundamental no conto “Stanze” para proporcionar à personagem Amelia se conectar com o passado. Tais objetos representam, ainda, a ausência dos pais mortos e do irmão acometido por uma grave doença no presente da narrativa. Cada objeto faz com que a lembrança de um parente seja evocada pela memória de Amelia, como a bengala do pai, os lençóis da mãe e a escrivaninha do irmão.

A “saudade” experimentada pela personagem está, portanto, relacionada à ausência nostálgica do outro. Nesse processo de rememoração, as fotografias assumem papel importante para a invocação do passado pela protagonista de “Stanze”. Evento semelhante ocorre ao protagonista de *Sostiene Pereira*, o qual passa a conversar com o retrato de sua esposa morta para aplacar sua solidão.

Em Fernando Pessoa, a nostalgia está relacionada sobretudo ao heterônimo Álvaro de Campos, sendo comumente representada pela saudade da infância. Antonio Tabucchi identifica, ainda, no heterônimo pessoano o que ele denomina de “nostalgia do possível”, a qual se refere àquilo que poderia ter acontecido, mas não aconteceu. Essa

⁶⁶⁵ “Verri – Mesmo se eu a cegasse, aquilo que seus olhos viram, as recordações, as recordações que tem nos olhos continuariam na sua mente; e se lhe arrancasse os lábios, estes lábios que beijaram, o prazer, o prazer, o sabor que provaram beijando, continuariam sempre a senti-lo, dentro de si, recordando, até morrer, até morrer, esse prazer! (...) Você a tem sempre viva dentro de você, toda a vida que você viveu! Basta um nada, uma palavra, um som, a menor das sensações, olha, em mim, o perfume da sálvia, e estou no campo, em agosto, rapaz de oito anos, atrás da casa do feitor” (PIRANDELLO, 2009b, p. 305-308).

⁶⁶⁶ Cf. TABUCCHI, 2003b, p. 20.

forma de nostalgia é acompanhada pelo profundo sentimento de angústia e mal-estar existencial experimentado pelo sujeito poético.

A dor e a angústia são também sentimentos vivenciados pelos personagens pirandellianos, os quais se veem atados às amarras de sua condição presente, estando conectados ao passado pela memória. Marastella e Lisi Chìrico experimentam a solidão presente e o tormento suscitado pela recordação de seus entes mortos, enquanto Mommina tem em seus pensamentos e sonhos o único recurso para impulsionar sua memória, trazendo à tona as lembranças de um tempo de felicidade.

A partir dessas reflexões, é possível perceber, portanto, como o fazer literário de Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, mais uma vez, apresenta possíveis pontos de conexão. Sendo assim, ao perpassarem as poéticas dos três escritores enfocados neste estudo, memória, ausência, nostalgia e solidão, abrem mais um leque de possibilidades para o estabelecimento do diálogo entre eles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos determos sobre a obra de Antonio Tabucchi, fica evidente o diálogo literário estabelecido por este com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. A presença constante desses escritores em seu universo narrativo demonstra como o escritor italiano confere uma posição de destaque para ambos em seu processo de criação literária. Por esse motivo, tais autores não poderiam deixar de ser contemplados por este estudo, o qual se propôs a delinear uma poética da escritura de Antonio Tabucchi.

Tais conexões me remeteram à discussão sobre a modernidade e a pós-modernidade, devido ao fato de que Antonio Tabucchi, um escritor comumente considerado pela crítica como pós-moderno, estabelece um diálogo com dois escritores modernos: Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. Por esse motivo, se fez necessário retomar a discussão crítica sobre essas questões, para dar sequência a outras, como foi ressaltado a partir do primeiro capítulo.

Luigi Pirandello aparece em cena como um importante escritor do século XX, surpreendendo seu público, ao apresentar peças teatrais as quais pareciam inacabadas, sendo que, nas palavras de Oswald de Andrade, a primeira impressão do espectador “é que não há espetáculo” (ANDRADE apud Fabris & Fabris, 2009, p. 386). Ao expor as engrenagens do teatro e seus bastidores, Pirandello confere um caráter moderno às suas peças. A modernidade no autor reside, ainda, em seu interesse em olhar o sujeito por dentro, ao contrário do naturalismo do final do século XIX que via o homem como um caso a ser examinado cientificamente. Com isso, traz à tona, por meio de seus personagens, as angústias e conflitos vivenciados pelo sujeito moderno, condenado a se ver atado às convenções sociais. O drama enfrentado pelos personagens pirandellianos é ter que lutar contra essas máscaras que lhes são impostas.

No que se refere à presença de Luigi Pirandello nos escritos de Antonio Tabucchi, ressaltar que, em *Autobiografie Altrui*, é sugerido que o riso do personagem Spino, do romance *Il filo dell'orizzonte*, seja lido à luz do humorismo pirandelliano. Segundo essa leitura, o protagonista do romance de Tabucchi ri ao se dar conta de que não passa de uma marionete nas mãos do acaso e de que, ao final do seu percurso, havia voltado para o ponto de partida. Em sua busca, Spino percebe que, ao investigar a identidade daquele jovem morto, era a si mesmo que estava procurando. Sob essa perspectiva, segundo minha compreensão, Spino elabora o “sentimento do contrário”,

derivado de uma “especial atividade da reflexão”, como define Pirandello, tendo como resultado o riso amargo que encerra o romance.

Em relação à presença de Fernando Pessoa, nos textos de Antonio Tabucchi, destaquei os contos “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa” e “Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore” e o romance *Requiem*, no qual o protagonista trava um diálogo com o fantasma do poeta português na cidade de Lisboa. No livro de ensaios *Pessoana Mínima*, Antonio Tabucchi se mostra conhecedor e crítico da obra de Fernando Pessoa, levantando diversas questões a respeito da profusão heteronímica e do papel do poeta português para o movimento modernista em Portugal, como sua participação nas revistas *Orpheu* e *Athena*, além da criação do paulismo, do interseccionismo e do sensacionismo.

Tendo em vista os aspectos salientados, é possível perceber que Antonio Tabucchi estabelece um constante diálogo com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, aproximando, inclusive, a poética de ambos os escritores. Essa proposta de Antonio Tabucchi fica evidente em sua peça teatral *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, na qual o escritor italiano procura refletir sobre como teria sido produtivo, sob o ponto de vista literário, um encontro entre Pessoa e Pirandello, já que, em sua concepção, os pontos de interseção entre as obras dos dois escritores são tão amplos e vários que um diálogo entre eles teria trazido uma grande contribuição à literatura.

Partindo dessa conexão estabelecida entre os três escritores, busquei salientar certos temas e conceitos que se cruzam nos universos literários de Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, tais como a multiplicidade, o “eu” e o “outro”, as máscaras, o jogo entre real e ficcional, a questão da memória, da ausência, da nostalgia e da solidão. Procedendo dessa forma, procurei estabelecer, a partir de tais elementos, os pontos de convergência das poéticas desses três escritores e, ainda, refletir sobre como, em alguns casos, Tabucchi incorpora certos aspectos concernentes às obras de Pessoa e Pirandello como matéria literária para a criação de seu universo narrativo.

A multiplicidade é justamente a faceta da poética de Fernando Pessoa que exerce maior atração sobre Antonio Tabucchi, como este afirma na entrevista concedida a Tiziana Colusso, intitulada *La confédération d'âmes*. Nessa entrevista, Antonio Tabucchi tratou da teoria da “confederação das almas” de Ribot e Janet, afirmando sua relação não só com a poética de Fernando Pessoa, como também com o universo literário de Luigi Pirandello, traçando, assim, um paralelo entre os dois escritores no que concerne à questão da multiplicidade.

A relação entre identidade e alteridade é de extrema relevância para a poética de Fernando Pessoa. A íntima relação entre o “eu” e o “outro” é o que permite ao poeta português se desdobrar em seus diversos heterônimos, os quais se assumem como personalidades diversas e contraditórias, que trocam cartas entre si e, inclusive, discutem publicamente.

Essa faceta do fazer literário de Fernando Pessoa conduz Antonio Tabucchi à reflexão sobre identidade e alteridade. Em *Autobiografie Altrui*, ao remeter ao processo de composição de algumas de suas obras, Tabucchi as atribui a cada um dos diversos “eus” que o habitavam no momento da escrita. Com isso, afirma que teria escrito “autobiografias de outrem”, como expressa o título de seu livro.

Em Antonio Tabucchi, esses aspectos se relacionam, ainda, ao fingimento e à encenação, os quais são mecanismos utilizados pelo personagem Wilfred Cotton, do conto “Teatro”, ao se valer do jogo das identidades. É assim que se dá o desdobramento de máscaras, que permite ao personagem representar, de uma só vez, todos os personagens de Shakespeare, em um teatro improvisado em meio à selva africana. Também a personagem Maria do Carmo, do conto “Il gioco del rovescio” vive a profusão de máscaras ao infinito, não sendo possível apontar uma identidade ou versão de seu passado que fosse mais verdadeira.

A questão da identidade e sua relação com a alteridade, bem como a proliferação de máscaras, também está colocada de forma incisiva na obra de Pirandello. É o que acontece no romance *Uno, nessuno e centomila*, no qual o protagonista percebe que, enquanto, para a sociedade, existiam cem mil faces de Vintangelo Moscarda, para ele próprio não existia nenhum “eu” que pudesse resistir fora do olhar do “outro”. Por esse motivo, para Vintangelo Moscarda, ele próprio não era ninguém. Mattia Pascal é outro personagem pirandelliano que tenta se livrar das amarras da sociedade. No entanto, ao pretender viver uma vida livre das convenções, se vê assumir uma outra máscara na forma de Adriano Meis.

No que se refere ao jogo entre real e ficcional, no caso de Antonio Tabucchi, me detive no livro *Autobiografie Altrui*, do qual foram extraídos, para essa discussão, os textos “Balene d’altri tempi. Tango di ritorno” e “Labirintite”, nos quais o jogo entre real e ficcional com o leitor se faz patente. No primeiro, Antonio Tabucchi busca induzir o leitor a tomar por real uma viagem supostamente feita por ele aos Açores, da qual teria resultado o livro de contos *Donna di Porto Pim*. No entanto, em um diálogo com o personagem Vasco, o escritor italiano, ficcionalizado, sugere que essa viagem

teria sido imaginária ao mesmo tempo em que afirma que o conto “Donna di Porto Pim. Una storia”, integrante da referida coletânea, teria sido contado a ele por um velho baleeiro justamente durante essa viagem ao arquipélago.

Para tornar o jogo ainda mais complexo, Antonio Tabucchi insere, ao final de *Donna di Porto Pim*, um mapa do Arquipélago dos Açores e uma breve nota, que inclui informações geográficas e fatos históricos a respeito das referidas ilhas, o que confere um caráter de real à sua viagem, já que as informações fornecidas pelo escritor italiano parecem confiáveis e verdadeiras. No entanto, Antonio Tabucchi insere, ao final da coletânea, uma lista de textos que tratam de temas relativos a viagens marítimas, atividades baleeiras e assuntos referentes aos Açores, o que sugere ser esta a bibliografia utilizada pelo escritor italiano para a criação de seus contos, o que situa, mais uma vez, seu relato no âmbito das viagens imaginárias.

Como ressaltado no terceiro capítulo desta tese, não tenho a intenção de discutir a veracidade ou não dos fatos narrados por Tabucchi em *Donna di Porto Pim* ou mesmo em *Autobiografie Altrui*, mas atentar para a tensão entre real e ficcional existente na obra do escritor italiano, o qual joga constantemente com seu leitor.

O jogo entre real e ficcional está ainda presente na trilogia do “teatro no teatro”, de Luigi Pirandello, em que os atores jogam a todo o momento com o público ao se inserirem em meio a este, se fazendo de espectadores, ou, ainda, induzindo a plateia a acreditar que a peça está sendo improvisada naquele momento. A isso se soma o fato de Pirandello inserir em suas peças elementos que deveriam permanecer nos bastidores, como o maquinista e o ponto, bem como a figura do diretor, o qual se faz presente tanto em *Sei personaggi in cerca d'autore*, quanto em *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*.

A tensão entre real e ficcional também pode ser verificada no âmbito dos personagens, tanto de Tabucchi quanto de Pirandello, o que constitui mais um ponto de convergência entre o fazer literário de ambos os escritores. No que se refere aos personagens tabucchianos, esta é experimentada pelo protagonista de *Requiem*, o qual vê a esfera do ficcional se insinuar em sua “vida real”, assim como aos personagens do conto “Cinema”, os quais estabelecem o jogo entre real e ficcional, transitando entre essas duas instâncias.

Também Luigi Pirandello propõe uma discussão semelhante em seus textos, conforme destacado no conto “Il pipistrello”, no qual é estabelecido o embate entre a personagem Gàstina, primeira atriz de uma companhia teatral, e seu diretor, Faustino

Perres. Nesse conto, Gástina argumenta que não é possível ignorar o elemento do real (o morcego) que invade o ficcional (a peça teatral). No entanto, o diretor se recusa a aceitar que esse elemento perturbador tenha efeito sobre sua “obra de arte”. Com isso, os limites entre real e ficcional são problematizados a tal ponto que a peça se torna irrepresentável.

O fingimento e a encenação estão na base da criação do universo literário de Fernando Pessoa, cuja principal faceta é o fenômeno da heteronímia. No entanto, esses dois elementos estão presentes também em outras dimensões do universo pessoano, podendo ser percebidos na correspondência do poeta português com Ophélie Queiróz ou, ainda, em sua carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, na qual afirma ter concebido seus heterônimos e escrito grande parte de sua poesia em uma só noite. É possível concluir, portanto, que fingimento e encenação são os propulsores da proliferação de máscaras e da profusão heteronímica do poeta português.

Outra aproximação possível entre Antonio Tabucchi e Fernando Pessoa diz respeito à dimensão do onírico presente na obra de ambos os escritores. Este está relacionado à concepção de “jogo do reverso”, de Antonio Tabucchi. Esse conceito, que perpassa grande parte da obra do escritor italiano, relaciona o reverso ao sonho, o que torna possível o desdobramento do real, revelando dimensões que permaneciam ocultas.

A concepção de “jogo do reverso” está explicitamente relacionada ao poeta português Fernando Pessoa, o qual, segundo a personagem Maria do Carmo, do conto “Il gioco del rovescio”, foi capaz de entender o reverso das coisas, o que faz com que sua poesia seja “un *juego del revés*”⁶⁶⁷ (TABUCCHI, 2006, p. 13).

A concepção de que a vida é sonho, contida na poética do semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares, assim como a tensão entre real e sonho, presente no drama estático *O Marinheiro*, são elementos do universo literário de Fernando Pessoa que se mostram importantes para a concepção do escritor italiano de sua teoria do “jogo do reverso”. No entanto, isso não significa que, em seu fazer literário, Tabucchi reproduza aspectos da poética de Fernando Pessoa, mas demonstra como o escritor italiano se apropria de certos elementos concernentes ao universo literário do poeta português para conceber esse importante conceito que perpassa grande parte de sua obra.

O conceito de “saudade” é outro aspecto da poética de Fernando Pessoa que o escritor italiano incorporou ao seu fazer literário, sendo este explicitado pela personagem Maria do Carmo, de “Il gioco del rovescio”. Esse conto se mostra, portanto,

⁶⁶⁷ “um jogo do reverso.” (Tradução nossa).

como um “texto chave” para a compreensão da obra de Antonio Tabucchi, já que nele são apresentados importantes conceitos e temas que foram assinalados em outros textos do escritor, como o conceito de “jogo do reverso”, a proliferação das máscaras e a personalidade múltipla, bem como a memória, a ausência e a “saudade”.

A saudade em Fernando Pessoa constitui um traço marcante da personalidade do heterônimo Álvaro de Campos. Como expresso no poema “Aniversário”, esse sentimento experimentado pelo heterônimo pessoano se refere à saudade da infância, tempo de felicidade para o “eu” lírico, devido ao fato de que, nesse passado por ele invocado, “ninguém estava morto” (PESSOA, 2007, p. 361). Ainda no que se refere à “saudade”, em Antonio Tabucchi, esta está atrelada à nostalgia e à solidão, como ocorre no conto “Stanze”, em que a memória de Amélia é impulsionada por objetos antigos, fazendo com que a personagem se volte para o tempo em que seus pais ainda estavam vivos e seu irmão não sofria da doença que o acomete no presente da narrativa. A questão da memória, e sua relação com a ausência e a nostalgia, pode ser encontrada também em Pirandello, como é o caso do conto “Prima notte”, em que a personagem Marastella vive a angústia de ver-se atrelada às lembranças de seu noivo já morto.

Na medida em que Antonio Tabucchi evidencia a existência de conexões entre as poéticas de Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, ao mesmo tempo em que sugere a importância desses escritores para a constituição de sua obra, se fez possível afirmar que o escritor italiano intenta construir sua tradição literária, deixando indícios do local desde o qual deseja ser lido. Por esse motivo, ao buscar o delineamento de uma poética da escritura de Antonio Tabucchi, o diálogo deste com os escritores Fernando Pessoa e Luigi Pirandello não poderia ser ignorado devido à sua importância para o processo de construção, por parte de Antonio Tabucchi, de seu universo literário.

Ao estabelecer certas conexões entre os três escritores enfocados neste estudo, buscando pontos de convergência de suas poéticas, procedi a uma leitura que privilegiou o diálogo literário de Antonio Tabucchi com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, a qual constitui uma das inúmeras possibilidades interpretativas da obra desses escritores, existindo, ainda, uma diversidade de outros caminhos passíveis de serem trilhados, possibilitando o desencadeamento de múltiplos diálogos.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. In: BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd A. *et al* (Orgs.). *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo. Apresentação. In: PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOSI, Alfredo. O outro Pirandello. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COLUSSO, Tiziana. *La confédération d'âmes*. Paris: La République des Lettres, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão; Consuelo Santiago; Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DEGANI, Francisco. O fugitivo da vida. In: PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. Trad. Rômulo Antonio Giovelli; Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

DIAS, Maurício Santana. Baú de máscaras: o laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: DIAS, Maurício Santana (Org.). *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

FRANCESE, Joseph. *Narrating Postmodern Time and Space*. Albany: State University of New York Press, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Entre eu e eu-mesmo”, Paul Ricoeur. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; POLSKY, Adriana Kanze; IZARRA, Laura Zuntini (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

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. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão; Irene Ferreira; Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Teresa Rita. Este Campos. In: PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.

MAGALDI, Sábato. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre o teatro. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 2009.

MOISÉS, Massaud. Fernando Pessoa prosador. In: PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Cultrix, 2008.

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.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

PESSOA, Fernando. A Adolfo Casais Monteiro. In: PESSOA, Fernando. *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. Porto Alegre: L&PM, 2007a.

PESSOA, Fernando. *Cartas a Ophélia*. São Paulo: Globo, 2013.

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

PESSOA, Fernando. O Marinheiro. In: PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Cultrix, 2008a.

PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

PESSOA, Fernando. Teatro estático. In: PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Cultrix, 2008b.

PIRANDELLO, Luigi. Advertência sobre os escrúpulos da fantasia. In: PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. Trad. Rômulo Antonio Giovelli; Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2007a.

PIRANDELLO, Luigi. A primeira noite. In: PIRANDELLO, Luigi. *Contos*. Trad. Carlos F. Barroso; Graziella Saviotti Molinari. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

PIRANDELLO, Luigi. A tragédia de um personagem. In: DIAS, Maurício Santana (Org.). *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

PIRANDELLO, Luigi. Avvertenza sugli scrupoli della fantasia. In: PIRANDELLO, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Milano: La Spiga, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009a.

PIRANDELLO, Luigi. *Ciascuno a suo modo*. Milano: pillole BUR, 2007b.

PIRANDELLO, Luigi. Colloqui coi personaggi. In: PIRANDELLO, Luigi. *Novelle per un anno*. v. 2. Milano: A. Mondadori, 1939.

PIRANDELLO, Luigi. Conversas com personagens. In: DIAS, Maurício Santana (Org.). *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

PIRANDELLO, Luigi. Esta noite se representa de improviso. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

PIRANDELLO, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Firenze; Milano: Giunti Editore, 2007c.

PIRANDELLO, Luigi. Il Pipistrello. In: PIRANDELLO, Luigi. *Novelle per un anno*. v.1. Milano: Mondadori, 1938a.

PIRANDELLO, Luigi. La tragedia d'un personaggio. In: PIRANDELLO, Luigi. *Novelle per un anno*. v. 1. Milano: A. Mondadori, 1938b.

PIRANDELLO, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 2010a.

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. Trad. Rômulo Antonio Giovelli; Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2007d.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009c.

PIRANDELLO, Luigi. Personagens. In: DIAS, Maurício Santana (Org.). *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

PIRANDELLO, Luigi. Prima Notte. In: PIRANDELLO, Luigi. *Novelle per un anno*. v.1. Milano: Mondadori, 1938c.

PIRANDELLO, Luigi. *Questa sera si recita a soggetto*. Roma: Tascabili Economica Newton, 1993.

PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Milano: BUR, 2015.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009d.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

PIRANDELLO, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Torino: Einaudi Editore, 2010c.

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

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

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

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Pirandello: “Sou aquele por quem me tomam”. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

TABUCCHI, Antonio. *Afirma Pereira – Um testemunho*. Trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

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, 2003a.

TABUCCHI, Antonio. *Autobiografie altrui*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2003b.

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

TABUCCHI, Antonio. *Chamam ao telefone o senhor Pirandello*. Trad. Helena Domingos. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.

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

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

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

TABUCCHI, Antonio. Dolores Ibarruri versa lacrime amare. In: TABUCCHI, Antonio. *Il gioco del rovescio*. 14ª ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2006a.

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

TABUCCHI, Antonio. *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa: un delirio*. Palermo: Sellerio, 1994a.

TABUCCHI, Antonio. *Il filo dell'orizzonte*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2008b.

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

TABUCCHI, Antonio. Il signor Pirandello è desiderato al telefono. In: TABUCCHI, Antonio. *I dialoghi mancati*. 8ª ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2005.

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, 2006c.

TABUCCHI, Antonio. *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*: su Fernando Pessoa. Palermo: Sellerio, 2015.

TABUCCHI, Antonio. Lettera da Casablanca. In: TABUCCHI, Antonio. *Il gioco del rovescio*. 14ª ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2006d.

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

TABUCCHI, Antonio. Nota. In: TABUCCHI, Antonio. *Anjo Negro*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b.

TABUCCHI, Antonio. Nota. In: TABUCCHI, Antonio. *L'angelo nero*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2007a.

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

TABUCCHI, Antonio. Notte, mare o distanza. In: TABUCCHI, Antonio. *L'angelo nero*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2007b.

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

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

TABUCCHI, Antonio. *O fio do horizonte*. Trad. Helena Domingos. Lisboa: Quetzal Editores, 1994d.

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

TABUCCHI, Antonio. *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*: um delírio. Trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

TABUCCHI, Antonio. *Para Isabel. Um mandala*. Trad. Sónia Martelli de Lima. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

TABUCCHI, Antonio. *Per Isabel. Un mandala*. Milano: Feltrinelli, 2013e.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

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

TABUCCHI, Antonio. *Requiem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001a.

TABUCCHI, Antonio. Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore. In: TABUCCHI, Antonio. *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio Editore, 1998.

TABUCCHI, Antonio. Sonho de Fernando Pessoa, poeta e fingidor. *Sonhos de sonhos*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TABUCCHI, Antonio. *Sostiene Pereira: una testimonianza*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2007c.

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

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

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

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

TABUCCHI, Antonio. *Tristano muore: una vita*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2007e.

TABUCCHI, Antonio. Um Fausto em gabardina. In: PESSOA, Fernando. *Cartas a Ophélia*. São Paulo: Globo, 2013h.

TABUCCHI, Antonio. *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*. 2ª ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2001b.

TABUCCHI, Antonio. Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa. In: TABUCCHI, Antonio. *L'angelo nero*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2007f.

TABUCCHI, Antonio. Vozes trazidas por alguma coisa, impossível dizer o quê. In: TABUCCHI, Antonio. *Anjo Negro*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1994e.

TORRE, Melissa Cobra. *Antonio Tabucchi: viagem, identidade e memória textual*. Curitiba: Appris, 2015.

TORRE, Melissa Cobra. *Viagem, identidade e memória textual em Antonio Tabucchi*. 2012 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

TRENTI, Laura. Introduzione. In: PIRANDELLO, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Firenze; Milano: Giunti Editore, 2007.

TRENTINI, Nives. Dalle tentazioni di Bosch al “Cane” di Goya. La tonalità notturna di “Tristano muore”. In: DOLFI, Anna (Org.). *I “Notturni” di Antonio Tabucchi*. Roma: Bulzoni Editore, 2008.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VATTIMO, Gianni. Posmodernidad: una sociedad transparente?. In: VATTIMO, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1991.

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