

Luiz Ernani Fritoli
Universidade Federal do Paraná
fritoli@terra.com.br

Andrea Aparecida Machado
Universidade Federal do Paraná
deamach@bol.com.br

Crime e autoria: Poe e Tabucchi

Abstract: This article analyses Antonio Tabucchi's *Notturno Indiano*, as a reference to the genre detective story, in its intertextuality with *The Purloined letter*, by Edgar Allan Poe.

Keywords: Tabucchi, Poe, detective story.

Resumo: O presente artigo faz uma leitura do *Notturno Indiano*, de Antonio Tabucchi, como uma referência ao gênero policial, em sua intertextualidade com *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe.

Palavras-chave: Tabucchi, Poe, gênero policial.

Introdução

A questão “policial” é um dos “espíritos” do romance tabucchiano *Notturno Indiano*. A história explícita é uma investigação: o narrador-personagem em busca de um amigo que desapareceu na Índia. Veremos, porém, que a “história explícita” a que nos referimos é apenas um dos níveis de leitura que justificam a aproximação do romance ao gênero policial. Desde o começo, a ambigüidade e as pistas falsas começam a ser disseminadas. A “Nota de abertura” do romance anuncia já uma dissociação de um mesmo personagem em duas instâncias:

Este livro, além de uma insônia, é uma viagem. A insônia pertence a quem escreveu o livro, a viagem a quem a fez. Todavia, considerando que aconteceu de eu também percorrer os mesmos lugares que o protagonista deste episódio percorreu, pareceu-me oportuno fornecer uma breve lista destes lugares. Não sei bem se contribuiu a ilusão de um repertório topográfico, com a força que o real possui, se conseguiu dar luz a este Noturno no qual procura-se uma Sombra; ou mesmo a irracional conjectura de que algum amante de percursos incôngruos pudesse um dia utilizá-lo como guia (A. T.)¹.

Em síntese, a história inicia assim: um homem (o narrador) chega a Bombaim, Índia, à procura de seu amigo português, Xavier Janata Pinto, que desapareceu; chega a um hotel pouco recomendável e tem um encontro com uma prostituta que lhe escreveu uma carta para contar sobre o desaparecimento de Xavier. Aí começa a viagem-investigação no interior da Índia à procura do amigo.

Justamente por se tratar de uma trama investigativa, e baseada em grande parte em cartas, não há como ignorar o criador e mestre do gênero policial. E, neste caso, especificamente, uma de suas obras em particular: "The purloined letter"² ("A carta roubada"). Vejamos.

Poe e o gênero policial

Revisitar o mecanismo policial é falar, implicitamente, de Edgar Allan Poe e Tabucchi bem o sabe. E se escolheu esse mecanismo para conduzir a narrativa, certamente não foi uma escolha casual.

De acordo com Poe, o gênero policial exige um esforço mental, de análise minuciosa, em que o menor detalhe poderia ser a chave para o leitor desvendar o mistério ou crime. Entretanto, se na origem esse gênero buscava mentes atentas, no decorrer de sua história acabou por conceber uma série de estereótipos que foram se repetindo. De Auguste Dupin, criatura de Poe, a Sherlock Holmes, detetive-protagonista de várias histórias de Conan Doyle, muitos outros tornaram-se famosos e foram inclusive mostrados no cinema; e talvez por esse motivo tenham se tornado mais conhecidos que o ancestral Dupin. Infelizmente, banalizado, o gênero policial acabou como material de segunda mão, sem importância intelectual relevante.

Para Poe, ao escrever um texto é importante pensar qual é o *efeito* desejado e a partir deste efeito construir o texto ou poema³. Em "A carta roubada", mais do que um texto, a idéia é a de um pré-texto em que o jogo consiste em explorar o óbvio e a sua complexidade. Nesse conto policial, Poe fala do roubo de uma carta cujo conteúdo punha em risco a reputação de uma pessoa importante, a rainha, possuidora e destinatária da carta.

O furto foi cometido diante da vítima que mantinha a carta à vista sobre uma mesa; o larápio, um ministro, imediatamente percebeu tratar-se de algo de conteúdo importante e comprometedor – foi astuto e eficiente ao roubar a carta diante da vítima. Ela, temendo que uma terceira pessoa, o rei, percebesse a existência da carta, nada pôde fazer aovê-la ser levada. O problema não residia em encontrar o larápio porque este era conhecido da vítima, mas sim saber onde ele havia

escondido a carta. Após muitas tentativas da polícia em rastrear cada centímetro e os objetos contidos no quarto do ladrão, como também após muitas revistas ardilosas contra o próprio, caso ele estivesse carregando a carta consigo, nada foi encontrado. É então que Auguste Dupin, movido por uma recompensa, recupera a carta usando de um raciocínio simples. A carta, como suspeitou Dupin, foi deixada em um lugar óbvio, um porta-cartas, por isso as mentes bem treinadas da polícia não foram capazes de encontrá-la.

É com Poe que surge o gênero policial e é com ele também que nascem leitores deste gênero que obviamente têm um perfil diferenciado – ou deveriam ter. Não se trata de impor uma leitura, mas de compreender que no texto policial todos os detalhes são relevantes; muitas vezes algo aparentemente sem importância é uma peça fundamental no todo do texto. Por esse motivo o leitor com um perfil investigativo seria o leitor ideal destes textos.

O mistério em torno da carta furtada revela-se uma grande cilada para as mentes condicionadas como as dos investigadores, que usam sempre o mesmo método sem avaliar que cada novo caso exige uma busca diferenciada, de acordo com o perfil do infrator. Mas Dupin possui essa visão analítica e é, de certa forma, o personagem que vai instruir os primeiros leitores de Poe. É o próprio Dupin quem explica como esse jogo funciona:

(...) Há um jogo de adivinhação – continuou ele - que se exerce sobre um mapa. Um parceiro, que joga, pede ao outro para descobrir uma dada palavra, um nome de cidade, rio, Estado ou império, qualquer palavra, em suma, sobre a matizada e intricada superfície do mapa. Um novato no jogo geralmente procura embaraçar seus parceiros, dando-lhes os nomes de letras mais miúdas, mas o veterano escolhe palavras de grandes caracteres; e aqui a desatenção dos sentidos é precisamente análoga à desatenção intelectual por meio da qual a inteligência deixa passar inadvertidas aquelas considerações, que são demasiadamente evidentes (...)⁴.

Segundo Cortázar: “(...) Auguste Dupin, alter ego de Poe, expressão de seu egotismo cada dia mais intenso, de sua sede de infalibilidade e de superioridade (...) tantas simpatias lhe subtraía entre os medíocres”⁵. Esse conto, “A carta roubada”, é a metáfora daquilo que Poe acredita ser a literatura: um jogo intelectual.

Jacques Lacan⁶ escreveu um ensaio sobre esse conto, apoiado sobretudo na forma como Charles Baudelaire, que era discípulo de Poe, traduziu o título para o francês. Segundo Lacan, o título original em inglês “The purloined letter” é bastante claro ao chamar a atenção para

a etimologia da palavra *purloined*, uma palavra rara que Poe usou para que fosse mais fácil definir sua etimologia do que o emprego. O ensaio consiste de uma análise feita, à luz da psicanálise, sobre o olhar como a faculdade que manipula as atitudes dos personagens envolvidos na trama do conto. Mas para a carta *dissimulada* (literalmente) ou em instância como o autor insiste, a questão mais importante reside em colocar em evidência que a carta (*letter*) e seu desvio é que determinam seus papéis, ou melhor, seus significados dentro do percurso que ela executa.

O “visível” sem moldura...

No *Notturno Indiano*, a investigação é um método que se impõe na narrativa, pois ela surge revestida de mistério sobre a história que se desenvolverá, o que nos conduz a seguir com atenção e cautela cada detalhe da descrição do ambiente e dos personagens que o narrador vai relatando durante a viagem.

Mas se de um lado o narrador acentua alguns detalhes aparentemente supérfluos, nos levando a crer que cada informação tem uma razão, de outro, não revela detalhes que normalmente seriam ditos em qualquer narrativa, levantando suspeitas sobre ele mesmo. O mistério que se apresenta no início da narrativa, sobre o desaparecimento do amigo, vai se transformando em um mistério sobre o próprio narrador. O mecanismo policial requisitava uma investigação para encontrar um amigo desaparecido, mas o mistério em torno do desaparecimento de Xavier não se desfaz no final, negando, desse modo, o gênero policial.

A descoberta final, no capítulo doze, não será por acaso, será fruto de uma sutil confissão que não revelará apenas o culpado, mas a matéria de que ele vinha sistematicamente se apropriando desde o início da narrativa e que nós, leitores, não havíamos percebido.

A história, como afirmamos, começa a partir de *uma carta* enviada pela prostituta Vimala Sar para o narrador. É no hotel, no momento em que o narrador tira a carta do bolso e mostra a assinatura de Vimala Sar para a senhora da recepção que vamos tomando conhecimento do enredo, que a princípio aponta para um passado. É no encontro com a prostituta que descobrimos o motivo da viagem, ou um dos motivos. Mas à carta em si não temos acesso, o narrador nos apresenta apenas fragmentos do seu conteúdo. Aliás, o enredo todo está repleto de cartas recebidas, cartas enviadas, cartas queimadas, escritas mas não enviadas e bilhetes.

Ainda no início, quando o narrador tentava obter alguma pista do paradeiro de Xavier, na conversa com Vimala Sar, ela menciona que

Xavier correspondia-se com uma sociedade, em Madras; segundo ela, Xavier correspondia-se com a Sociedade Teosófica, recebia cartas e depois passava horas escrevendo a resposta. Mas ela não sabia qual era o conteúdo. E ainda revela que Xavier um dia simplesmente queimou todas as cartas.

Há a carta que o narrador escreve, depois de uma regressão ao passado, uma lembrança que envolve um momento entre ele, Xavier e duas mulheres. É depois desta lembrança que ele decide escrever uma carta, mas que não envia porque não tem certeza do destinatário – se Magda ou Isabel.

Devemos relembrar também o bilhete que o narrador deixou na Sociedade Teosófica, momento que antecede a sua visita e que ele subtrai do texto mas depois recupera durante o diálogo com o anfitrião. Há também o bilhete deixado por Xavier na mesma sociedade, que o narrador recebe das mãos do anfitrião. Quando o narrador chegou ao Arcebispado foi recebido por um ajudante que lhe entregou um bilhete deixado pelo Padre, dizendo que o encontraria mais tarde. Há ainda a carta que o narrador enviou ao Padre Pimentel, mas essa carta só é mencionada quando o narrador encontra o Padre, que diz tê-la recebido.

Há um capítulo inteiro dedicado a um ex-carteiro que se mudou da Filadélfia para uma praia na Índia. É de onde ele agora envia cartões postais para a Filadélfia mostrando o belo mar e a praia deserta de Calangute e dentro escreve: “Cordiais saudações do carteiro Tommy”⁷. Segundo o ex-carteiro, a única bagagem que trouxe da Filadélfia foi a lista telefônica que agora ele utiliza para obter os endereços.

Há principalmente a carta deixada por Margareth em um dos quartos de hotel, onde o narrador se instalou. Logo no início do capítulo ele alerta ironicamente: “Foi por puro acaso que escolhi a última gaveta da direita para colocar os meus papéis”⁸. Margareth, a quem o narrador chama de ladra, esqueceu, naquela mesma gaveta, alguns papéis, alguns documentos e entre eles uma carta. O narrador confessa que não apenas encontrou a carta, como leu e transcreveu uma parte. Mais adiante, fragmentos do conteúdo da carta são apresentados durante o diálogo e segundo o que conseguimos apreender ou reconstruir trata-se da história de um roubo.

Mas o que mais nos intriga é a parte final deste capítulo e desta conversa; quando o narrador convida Margareth para passar a noite no quarto e ela estranha a atitude dele, ele então confessa “Talvez eu

tenha simpatia por fugitivos. Mesmo porque eu também lhe roubei alguma coisa”⁹.

Há um jogo bem articulado que brinca com a polissemia das palavras e isso se dá pelo fato de que certos vocábulos como *carta* e *lettera* estão tomados aqui e ali por sentidos diferentes. Há dois universos a serem considerados aqui, o universo da literatura e o universo da palavra. O fato do vocábulo *carta*, em italiano ‘papel’, assumir no plural outros significados (*carte* = conjunto de textos, cartas de jogo), em nosso contexto é bastante significativo. Já no início, quando o narrador conversa com o médico, há um momento em que acontece o seguinte:

Ele colocou os braços dentro da banheira entre os papéis. “Quantos homens”, disse. Sentou-se sobre a borda da banheira e começou a limpar os óculos. Esfregou os olhos com o lenço como se estivessem cansados ou irritados. “Poeira”, disse. “O papel?”, disse eu. Ele abaixou os olhos e me virou as costas. “O papel”, disse, “os homens”¹⁰.

Poeira nos olhos quer dizer ilusão. O médico impõe outro significado para o vocábulo – não será esta uma pista? E não foi esse o raciocínio do narrador sobre o bilhete que recebeu de Xavier? E se os vocábulos estiverem dissimulados como nos pseudônimos: *rouxinol/nightingale*? Podemos também pensar no momento em que o narrador ouviu a poesia de Fernando Pessoa, mas não a reconheceu imediatamente, porque segundo ele nunca a tinha ouvido/lido em inglês, apenas em português.

A primeira ambigüidade surge com o uso do vocábulo *carta* no plural, que pode ser um conjunto de textos literários, ou cartas de jogo. A segunda ambigüidade surge quando ele declara que transcreveu um trecho da *lettera* de Margareth e depois confessa que roubou algo dela. O que foi que ele roubou dela? A *lettera*, ou melhor, a história. E não foi só dela, ele fez isso desde o começo da narrativa com todos aqueles a quem ele encontrou. Alimentou-se, ou melhor, alimentou sua narrativa com as histórias dos outros personagens.

No texto, à primeira vista, ou à primeira leitura, o vocábulo *carta* é usado como sinônimo de documentos, ou papéis que não sabemos o que são. O que nos intriga afinal é que o narrador demonstra que conhece bem a língua e cultura portuguesa tanto quanto conhece a língua e cultura italiana; há também o fato de que Xavier é português, e quando o narrador vai ao Arcebispado, consultar os arquivos da biblioteca, ele recebe um bilhete deixado pelo padre, escrito em português. O narrador está na verdade brincando com o fato de que a carta, o significante, não tem maior importância. O importante é o

que está escrito nela, a história que ela guarda. E não podemos esquecer que o jogo é bilíngüe. *Lettera e carta*. A *carta* no sentido que o médico usa parece significar homens, histórias. E *le carte* que o narrador carregava eram as histórias que ele andou colhendo durante a viagem, e a história contida na *lettera* de Margareth talvez fosse fazer parte dessa coletânea.

Na noite em que dorme no quarto da estação de trem ele diz ao seu interlocutor que iria a Madras e depois a Goa para consultar os arquivos de uma velha biblioteca porque este era o motivo de sua viagem. Ele estava fazendo uma pesquisa, colhendo informações, buscando histórias. E nos deixando indícios, que não soubemos ler.

Nesse momento as dúvidas se afirmam, e não há como evitá-las porque o efeito é proposital, a narrativa expõe o seu reverso e nos alerta para a ilusão do ambiente, para a ilusão do mecanismo deste romance-viagem. Ricardo Piglia em algumas considerações sobre o conto de Borges diz o seguinte:

O relato se dirige a um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e termina perdido numa rede de fatos incertos e palavras cegas. Sua confusão decide a lógica intrínseca da ficção. O que comprehende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada. A arte de narrar se baseia na leitura equivocada de sinais. Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro. A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos¹¹.

Na verdade o narrador, ou o texto, frustra-nos como leitores-detectives: é o próprio narrador quem vai se revelar no final, revelar sua estratégia, seu crime, o que foi roubado e quem roubou. No capítulo doze, Roux encontrou uma mulher, Christine, a quem convidou para jantar no hotel Mandovi. Christine é uma repórter fotográfica que contou sobre seu trabalho, inclusive que publicou um livro. Ela também perguntou a Roux a sua profissão. E é nesse momento que ele nos surpreende: “Bem, suponhamos que esteja escrevendo um livro, por exemplo”¹². E ela deduz então que ele é um romancista. Ele nega e diz que era apenas uma experiência, que o seu trabalho era um outro: “procuro ratos mortos”¹³. Ela não comprehendeu a resposta, então ele expliou: “Vasculho em velhos arquivos, procuro antigas crônicas, coisas desbotadas pelo tempo. È o meu ofício, chamo-o de ratos mortos”¹⁴. Mas Christine insistiu sobre ele ser um romancista e ele completou:

"Mas não é um romance", protestei eu, "é um pedaço aqui outro lá, não é nem mesmo uma história verdadeira, são apenas fragmentos de uma história. E não o estou escrevendo, disse que *suponhamos* que o esteja escrevendo"¹⁵.

Christine falou sobre o seu livro de fotografias, depois insistiu para que Roux contasse a história do livro e ele disse que estava escrevendo um livro sobre alguém que se perdeu na Índia. "Por exemplo no meu livro eu seria alguém que se perdeu na Índia", disse rapidamente, "o conceito é esse", disse rapidamente, "o conceito é esse"¹⁶. Quem está falando com Christine agora? Esta declaração representa uma inversão de papéis entre o que procurava, Roux, e o procurado, Xavier. Entretanto ele não se apresentou como Xavier, mas como Roux. Essa revelação nos expõe outra narrativa e outro nível de realidade do texto. Perplexos, protestamos com Christine: "não é suficiente, não se pode entender assim, a substância não pode ser *simplesmente essa*"¹⁷.

Parece que nada, na literatura de Tabucchi, é *simplesmente*. O narrador dá então a sua versão do romance, mais um reflexo, uma microestrutura:

"A substância é que neste livro eu sou alguém que se perdeu na Índia" (...) "Existe um outro que está me procurando mas eu não tenho nenhuma intenção de me deixar encontrar. Eu o vi chegar, eu o segui dia após dia, poderia dizer. Conheço as suas preferências e as suas intolerâncias, os seus ímpetos, os seus desenganos, a sua generosidade e os seus medos. Eu o tenho praticamente sob controle. Ele, ao contrário, de mim não sabe quase nada. Tem algumas vagas pistas: uma carta, alguns testemunhos confusos ou reticentes, um bilhete muito genérico: sinais, pedacinhos que ele tenta exaustivamente reunir." (...) "Mas e o senhor quem é?" perguntou Christine, "Quero dizer no livro?" "Isso não é dito", respondi, "não sou alguém que deseja ser encontrado, então não faz parte do jogo dizer quem é." "E aquele que o procura e que o senhor parece conhecer tão bem?", perguntou outra vez Christine, "Ele conhece o senhor?" "Me conhecia, suponhamos que tivemos sido amigos, um tempo. Mas isso acontecia faz muito tempo fora da moldura do livro." "E por que ele está procurando o senhor com tanta insistência?" "Quem sabe?", disse eu, "é difícil saber, isso não sei nem mesmo eu que escrevo. Talvez procure um passado, uma resposta para alguma coisa. Talvez queira recuperar algo que um dia lhe escapou. De qualquer modo está procurando ele mesmo. Quero dizer, é como se procurasse ele mesmo, procurando por mim: nos livros isso acontece com freqüência: é literatura"¹⁸.

O mistério é decifrado, ou melhor, revelado por este personagem intruso que assume a paternidade da narrativa. É o jogo do olhar – uma *mise-en-abyme* –, é um jogo especular de reflexo invertido: o que vimos primeiro foi um reflexo.

A natureza do crime, o roubo das histórias cometido pelo narrador, nos remete à metaliteratura, tema sempre presente na narrativa tabucchiana. O diálogo com o conto de Edgar Allan Poe revela a paródia do gênero policial¹⁹.

A ficção afirma-se como ficção. E, na seqüência, o narrador apresenta outro reflexo, outra microestrutura. A narrativa já anuncia sua estrutura especular no segundo capítulo quando o médico perguntou a profissão de Xavier e o narrador disse que ele escrevia contos e contou resumidamente uma de suas histórias. Há ainda uma observação do narrador logo no início do texto, no primeiro capítulo, quando chega ao *Quartiere delle Gabbie*, sobre o seu conceito de fotografia: “As fotografias encerram o visível em uma moldura; o visível sem moldura é sempre uma outra coisa”²⁰.

A mudança de perspectiva provocada pela revelação final inverte nossa leitura linear, praticamente exige uma segunda leitura para re-ler as mesmas palavras sob nova luz interpretativa. O final aponta para um novo começo. É uma espiral. Ou o “jogo do reverso”, tão caro a Tabucchi, e que consiste, na sua essência de jogo infantil, em ler mentalmente e dizer (em voz alta) ao contrário uma palavra²¹. Ampliado à estrutura da obra o jogo consistiria em “ler ao contrário”, isto é, do fim para o começo, exatamente como a revelação final exige de nós leitores; mesmo que seja uma releitura apenas mental, de reconfiguração.

Essa releitura nos mostraria que todas as pistas estão lá, nós é que não soubemos lê-las. Também Christine, personagem a quem o narrador revela a trama escondida, questiona o final do livro: “Tem alguma coisa no seu livro que não me convence”²², e ele responde “(...) mesmo. Deve ser um pouco como aquela sua fotografia, a ampliação falseia o contexto, é necessário ver as coisas de longe. Desconfiem dos trechos escolhidos”²³.

Remetente?

O livro *Os voláteis do Beato Angélico*²⁴ é uma coletânea de contos da qual destacamos, especificamente, o conto intitulado “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira”. Este conto simula de forma irônica o diálogo, estabelecido através de cartas, entre Antonio Tabucchi, escritor-personagem, e um suposto leitor-personagem, Xavier Janata Monroy. O conto epistolar começa da seguinte forma:

Madras, 12 de janeiro de 1985.

Passaram-se três anos desde o dia em que nos encontramos na Theosophical Society de Madras. Reconheço que o lugar não era o mais propício a um encontro. Tivemos apenas o tempo para manter uma rápida conversa, o senhor revelou-me que estava procurando uma pessoa e que estava escrevendo um pequeno diário indiano. Pareceu-me muito curioso sobre a onomástica, recordo que o senhor me pediu licença para utilizá-lo, embora camuflado, no livro que estava escrevendo. Suponho que, mais que a minha pessoa, lhe interessaram duas coisas: as minhas longínquas origens portuguesas e o fato de eu conhecer a obra de Fernando Pessoa. Talvez a nossa conversa tenha sido bastante extravagante: na realidade, ela começou a partir de dois advérbios muito usados no Ocidente (*practically* e *actually*) e em seguida tentamos remontar as categorias mentais que regem advérbios como esses. (...) Quando fui embora tive a certeza que o seu livro, se o escrevesse, seria um desses insuportáveis livros de crônicas ocidentais que misturam folclore e miséria na Índia: incompreensível. Reconheço que me enganei. A leitura do seu *Notturno Indiano* me sugeriu algumas considerações que me levaram a escrever esta carta. No entanto, desejo lhe dizer que se o teósofo do sexto capítulo retrata em parte a minha pessoa, este é um retrato espirituoso e quase divertido, embora marcado por uma severidade que não penso merecer mas que acho plausível na sua maneira de me ver. (...)

Xavier Janata Monroy

O autor ironicamente desdobra-se em personagem para “discutir” a interpretação dada a seu *Notturno Indiano* por um leitor-personagem que teria sido, inclusive, fonte de inspiração para compor algumas das personagens do pequeno romance. Há nessa primeira carta algo mais do que a discussão sobre o romance, uma teoria simplificada sobre o nascimento dos personagens, que combina com a visão de Tabucchi relatada na entrevista sobre suas viagens²⁵, e também com a ação do narrador de “furtar” histórias.

O conto epistolar sugere uma discussão sobre as interpretações para o *Notturno Indiano*, entre o leitor que escreve a primeira carta e Tabucchi. O *Notturno* é efetivamente recuperado nas “cartas”, há a retomada de personagens, lugares, e outras ações específicas do romance, porém, essa referência pode desviar nosso olhar de outras questões que dizem respeito a questões teóricas sobre literatura.

O que o texto cria através da forma epistolar é uma ilusão que pode nos levar a acreditar que se trata de um “testemunho” e de que, portanto, é verdadeiro. Existe, ainda, a assinatura do autor-persona-

gem, um homônimo do autor empírico Antonio Tabucchi. Este jogo que envolve uma confusão de identidades desvia o nosso olhar e falsose o contexto. O texto opera com a referência ilusória. No entanto, o jogo tabucchiano, apesar de bem arquitetado, sempre fornece pistas. Neste conto epistolar, as pistas surgem camufladas em alguns alertas que o suposto autor-personagem dá ao leitor-personagem. Vejamos, por exemplo, este trecho que compõe a resposta do autor-personagem, a segunda carta:

Os escritores são, freqüentemente, pessoas nas quais não podemos confiar até quando afirmam praticar o mais rigoroso realismo. Pelo que me diz respeito, mereço, portanto, a máxima desconfiança²⁶.

Ora, o mais rigoroso realismo é o que o modelo epistolar do texto, de certa forma, produz, levando o leitor a uma confusão de identidades. Na seqüência, essa questão da identidade está bastante explícita:

Para falar de quem escreveu esse livro tenho de me servir, contra a minha vontade, do anedotário (não ouso dizer biografia) que no meu caso é banal e de baixa categoria²⁷.

O vocábulo “anedotário” reitera a idéia do jogo de multiplicação e distorção que envolve todo o texto. Uma anedota é algo que associamos à idéia de mentira ou brincadeira, algo que não se deve levar muito a sério. Em outro trecho, na última carta, o autor-personagem reafirma, alerta não apenas seu destinatário no texto, mas também seus verdadeiros destinatários – nós:

Não acredite muito no que afirmam os escritores: eles mentem (dizem falsidades) quase sempre²⁸.

Pairá sobre este texto um outro texto de crítica explícita. A forma escolhida para o texto remete ao real e à força que ele possui; no entanto, o que aparentemente remete ao real é uma discussão em torno da confusão que se dá sobre a verdade em literatura. No final da segunda carta, a resposta do autor-personagem, ele diz o seguinte:

(...) Daí, talvez, o meu livro. Em suma, um equívoco. O equívoco, evidentemente, me cai bem. Para confirmar o que lhe digo, tomo a liberdade de lhe mandar este meu último livro, publicado há poucos dias. O senhor conhece muito bem o italiano e talvez tenha vontade de lhe dar uma olhada.

Sinceramente, seu
Antonio Tabucchi

E a resposta:

Madras, 13 de junho de 1985.

Prezado senhor Tabucchi,

Obrigado pela sua carta e pelo seu presente. Acabei há pouco de ler *Pequenos equívocos sem importância* e o outro livro de contos, *Avesso*, que teve a gentileza de me mandar junto àquele. Foi uma boa idéia, porque eles se completam reciprocamente e a minha leitura foi mais confortante. (...)

Xavier Janata Monroy

O texto discute a relação entre o leitor e a obra que é considerada como autobiográfica do autor, mas o autor-personagem sugere outros dois de seus livros. Na terceira carta, Xavier revela o nome das obras sugeridas pelo autor. A literatura remete à literatura. A respeito dessa discussão, Tabucchi escreveu o seguinte:

Particularmente a literatura nos ensina como uma faculdade sensorial possa desencadear a memória, a ponto de constituir o ponto de partida da obra. Uma obra literária que considera sim a vivência de quem a escreveu, mas que de maneira alguma corresponde às características da autobiografia, a qual, como é notório, comunica objetividade sendo fundada pela pessoa que aparece como autor do livro (que não é o eu narrador do romance) e o protagonista (que no romance pode ser contado por uma pessoa diferente da primeira). Em última instância, a obra literária que pertence ao "romance" pode derivar da autobiografia, mas é ao mesmo tempo algo de radicalmente diferente²⁹.

Este trecho, retirado do livro *Autobiografie altrui*, expõe a apreciação do crítico sobre a interpretação de uma obra literária a partir de dados biográficos do autor. O próprio título do livro *Autobiografias de Outrem* aponta para um paradoxo, expressa a idéia de um "eu" múltiplo. Giovanni Levi, em seu ensaio *Usos da biografia*, diz o seguinte:

a existência de uma outra pessoa em nós mesmos, sob a forma do inconsciente, levanta o problema da relação entre a descrição tradicional, linear, e a ilusão de uma identidade específica, coerente, sem contradição, que não é senão o biombo ou a máscara, ou ainda o papel oficial, de uma miríade de fragmentos e estilhaços³⁰.

No caso da literatura ficcional, a questão da identidade é ainda mais séria, já que não existe compromisso com a realidade. Essa confusão com relação à figura do autor remete-nos ao texto de Riffaterre sobre a ilusão referencial:

a ilusão de que as palavras significam numa relação directa com a realidade, por razões práticas, tanto mais que fazem das coisas uma idéia em parte moldada pelos próprios conceitos do significado, como se as palavras engendrassem a realidade. Tal como a ilusão referencial substitui erradamente o autor pelo texto (...)³¹.

O que Tabucchi nos apresenta neste conto-epistolar “A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira” é uma falsificação explícita de um modelo de texto biográfico; segundo especialistas, o diálogo é a forma mais utilizada para esse tipo de texto. Neste caso, um diálogo à distância, através de cartas. Ainda segundo Levi,

o diálogo não era apenas uma forma de recriar uma comunicação menos equivoca, era também uma forma de restituir ao sujeito sua individualidade complexa, livrando-o das distorções da biografia tradicional que pretendia, como numa pesquisa entomológica, observá-lo e dissecá-lo objetivamente³².

Ainda que de alguma forma existam elementos que remetam à vida privada do autor, estes elementos foram filtrados pela ficção. Como crítico e ficcionista, Tabucchi diz o seguinte:

Não me procure neste livro. Disse Blanchot que o escritor ‘morre’ imediatamente assim que a sua escrita passa a existir. Entra-se no espaço literário, e tudo é branco, tudo é possível. Se quiser, escrevi autobiografias de outrem. Como em todos os meus livros escrevi autobiografias de outrem³³.

E é justamente isso que as cartas fazem, elas explicitam, através de uma irônica manipulação do real, que tentar achá-lo na ficção – seja em elementos da vida do autor ou de outras pessoas – é perda de tempo. Mesmo porque retratar “o real” ou “uma pessoa” é uma ilusão, o máximo que se consegue apreender são seus fragmentos; esses fragmentos ao serem incorporados pela ficção já passaram por tantos filtros que refazer o caminho que eles percorreram é tarefa impossível.

Chega, o livro acabou³⁴.

Notas

1. Tabucchi, Antonio. *Noturno Indiano*. Palermo: Sellerio, 2002, p. 9. Nossa tradução. Todas as traduções, quando não indicado expressamente o tradutor, terão sido de nossa autoria.
2. Poe, Edgar Allan. “A carta roubada”. In: _____. *Histórias Extraordinárias*. Tradução de Oscar Mendes e Nilton Amado. Seleção e notas de Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

3. Poe, E. Allan. "Filosofia da composição". In: *Edgar Allan Poe – Poemas e ensaios*. São Paulo: Ed. Globo, 1999.
4. Ibid., pp. 240-241.
5. Cortázar, J. "Vida de Edgar Allan Poe". In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
6. Lacan, Jaques. "O seminário sobre A carta roubada". In: _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
7. Tabucchi. Op.cit, p. 86.
8. Idem, p. 51.
9. Idem.
10. Ibid., p. 27.
11. Piglia, Ricardo. "Novas teses sobre o conto". In: *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 103.
12. Poe. Op cit, p. 100.
13. Idem.
14. Idem.
15. Ibid., p. 101.
16. Ibid., p. 102.
17. Idem.
18. Tabucchi. Op.cit, p. 103.
19. O conceito de paródia aqui empregado remete ao ato de apropriação e desvio das normas que regem o gênero e não a uma imitação cômica.
20. Tabucchi. Op.cit, p. 15.
21. Cf. Tabucchi, A. *Il gioco del rovescio*. 5^a ed. Milano: Feltrinelli, 1999.
22. Poe. Op.cit, p. 108.
23. Idem.
24. Tabucchi, A. *Os voláteis do Beato Angélico*. Tradução de Ana Lucia Belardinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
25. Entrevista.
26. Tabucchi, A. "A frase a seguir é falsa. A frase anterior é verdadeira". In: *Os voláteis do Beato Angélico*. Rio de janeiro: Rocco, 2003. p. 53.
27. Idem.
28. Ibid., p.59.
29. In: Tabucchi, A. *Autobiografie Altrui – Poetiche a posteriori*. Milano: Feltrinelli, 2003, p. 21.
30. Levi, Giovanni. "Usos da biografia". In: Amado, Janaína; Ferreira, Marieta Moraes.(Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 5^a ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2002. pp. 167-182.
31. Riffaterre, M. "A ilusão referencial". In: _____. et alii. *Literatura e realidade* (o que é o realismo). Lisboa: Dom Quixote, 1994. p. 101.
32. Levi. Op. cit., p. 172.

33. In: Tabucchi, A. *Autobiografie Altrui*. Op. cit., p. 102.
34. Tabucchi, A. *Notturno Indiano*. Op. cit., p. 107.

Referências

- Cortázar, Julio. "Vida de Edgar Allan Poe". In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- Lacan, Jacques. "O seminário sobre 'A carta Roubada'". In: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Levi, Giovanni. "Usos da biografia". In: Amado, Janaína & Marieta Moraes Ferreira (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 5^a ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2002. pp. 167-182.
- Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José M. Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Poe, Edgar Allan. "A carta Roubada". In: *Histórias Extraordinarias*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. "Filosofia da composição". In: *Poemas e ensaios de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3^a ed. São Paulo: Globo, 1999.
- Riffaterre, Michael. "A ilusão referencial". In: _____. et alii. *Literatura e realidade (o que é o realismo)*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- Tabucchi, Antonio. *Autobiografie Altrui*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- _____. *Il gioco del rovescio*. 5^a ed. Milano: Feltrinelli, 1999.
- _____. *Notturno Indiano*. 33^a ed. Palermo: Sellerio, 2002.
- _____. *Os voláteis do Beato Angelico*. Tradução de Ana Lúcia Belardinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli, 1985.