

Antonio Tabucchi e a função interrogativa da literatura[1], por Erica Salatini

em julho 02, 2021



Imagem: pixhere.com

A narrativa de Antonio Tabucchi surge no cenário cultural italiano em meados dos anos de 1970 – seu primeiro romance, *Piazza d'Italia*, é publicado em 1975, após as experimentações artísticas e literárias das vanguardas do período 1960-70. Sua literatura, no entanto, afirma-se na década de 1980, com a publicação de seu primeiro livro de contos, *Il gioco del rovescio*.

Seu romance de estreia, *Piazza d'Italia*, pode ser considerado uma metanarrativa historiográfica^[1]; é uma reescrita da história, uma reflexão sobre a história italiana contada na perspectiva dos perdedores, dos anti-heróis, dos que estão à margem da história oficial. Ao narrar a história de três gerações de uma família de revolucionários, a trama percorre quase cem anos de história italiana à luz dos ideais anárquicos republicanos, inserindo-se numa tradição literária que vai de Giovanni Verga a Beppe Fenoglio.

Os anos de 1980 é um período em que Tabucchi se dedica particularmente à publicação de narrativas breves: sua primeira coletânea de contos, *Il gioco del rovescio*, é de 1981. Em 1983, publica *Donna di Porto Pim*, misto de diário de viagens e contos. Em 1985, publica *Piccoli equivoci senza importanza*; em 1987, *I volatili del Beato Angelico* e em 1991, publica *L'Angelo Nero*, todos coletâneas de contos^[2]. A forma breve é praticada com maior constância e conhecimento neste momento, pois Tabucchi acredita que a escolha pela forma breve intensifica o efeito de entrega imediata e precisa do texto^[3], buscado por ele.

Il gioco del rovescio apresenta temas, procedimentos e expedientes literários que serão recorrentes nas narrativas posteriores de Tabucchi. Nesse sentido, pode ser visto como notas iniciais de uma poética. *Il gioco del rovescio* possui como natureza embrionária uma “intenção interrogativa”, que será retomada e ampliada em *Piccoli equivoci senza importanza* e em *L'Angelo Nero* criando um efeito de pluralização e complicação da experiência vivida pelos personagens. Em termos de poética, as três coletâneas são constituídas a partir da presença marcante de um “onirismo metaliterário”^[4], que alarga as fronteiras entre a ficção e o real, questiona as bases da noção de realidade, problematiza o modelo da visão realista da representação – ao mesmo tempo em que se utiliza crítica e parodicamente da tradição realista, já que Tabucchi é um escritor que herda uma tradição italiana de “realismos”.

A partir de 1994, temos uma fase considerada mais “realista” da obra tabucchiiana, com a publicação dos dois romances mais importantes para a sua carreira, os quais tornaram o escritor famoso no mundo todo: *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Estes romances, traduzidos em vários países, inclusive no Brasil, consagraram o escritor italiano.

A problemática da representação da história, como vimos, é uma constante na obra de Tabucchi desde a publicação de *Piazza d'Italia* que focaliza a questão histórica a partir de uma tentativa de escrever a história a “contrapelo”, em termos benjaminianos. Segundo Brizio-Skov, quase toda a produção literária de Tabucchi gira em torno de duas constantes fundamentais: História e Literatura. A reescrita da história advém por meio de textos literários que tentam “fazer História”, ou seja, textos que revelam como as coisas realmente aconteceram, textos que falam da história italiana do último século vista de uma perspectiva “rovesciata” – invertida – aquela dos rebeldes, dos perseguidos, dos perdedores que observam de “baixo” a realidade que os rodeia e se chocam tragicamente com a perspectiva “alta” daqueles que detém o poder^[7].

Dentre as narrativas breves, *L'Angelo Nero* é uma das coletâneas de contos que melhor representa esta problematização da experiência histórica contemporânea por meio da expressão literária. Neste volume, Tabucchi conjuga o binômio História e Literatura, voltando seu olhar para a condição do homem contemporâneo, sem perder de vista, entretanto, a formalização estética da matéria narrativa e as especificidades do gênero literário. O final dos anos de 1960 e seus acontecimentos tumultuosos na Europa constituem não só a ambientação temporal e o pano de fundo de alguns dos contos, como também entrelaçam tematicamente algumas das narrativas. Em alguns dos contos, traumas individuais são colocados em relação direta com momentos dramáticos da história italiana, tais como o fascismo e o terrorismo dos anos de 1970, discutindo os limites do estético na representação e na crítica do real histórico e social^[8].

Em algumas das narrativas de *L'Angelo Nero*, a ficção cede espaço à citação, à acumulação e repetição de imagens e textos já existentes. O próprio título é uma homenagem a um poema do poeta Eugenio Montale, que nas palavras do autor, foi o que primeiro deparou com um “anjo de asas negras”^[9]. Tabucchi utiliza o processo da colagem de trechos, seja de obras literárias, poemas, seja de trechos da história recente – os totalitarismos e as guerras do século XX, os anos de Chumbo na Itália – combinando-os em textos fragmentados, em que predomina a instabilidade da linguagem e do discurso. A experiência do narrador se reduz, nessas narrativas, a uma colagem de fragmentos descontinuos, a uma mistura de sonho e delírio, a um mosaico de citações, em que cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso.

L'Angelo Nero, segundo Tabucchi, diferencia-se muito de seus outros livros anteriormente publicados por possuir uma visão pessimista da realidade. É um livro em que se discutem as várias formas de materialização do Mal no homem e isso se dá por meio da discussão de questões históricas que são importantes para o autor, entre elas a temática do terrorismo nos anos de 1970 na Itália:

“Per uno scrittore della mia generazione, passato attraverso la visione, la constatazione di quello che stava succedendo nel nostro paese negli anni del terrorismo, certi segni degli avvenimenti che stavamo vivendo sono rimasti. Io non ho mai preso di petto il problema del terrorismo, anche perché credo che pur riuscendo a riflettere sulla storia non riuscirei a fare cronaca ed ho sempre temuto che affrontando il problema in una maniera diretta potessi fare una letteratura sostanzialmente cronachista che non mi piace. Naturalmente, questi temi affiorano nella mia narrativa, perché non si può mai chiudere gli occhi di fronte a quello che sta succedendo. Oltre tutto io sono, come tutti noi, una persona che legge i giornali, che vede la televisione e fa una constatazione del nostro presente. Dunque questi avvenimenti, in qualche modo, si possono riflettere nella mia scrittura, ma mai entrarci in maniera diretta”^[10].

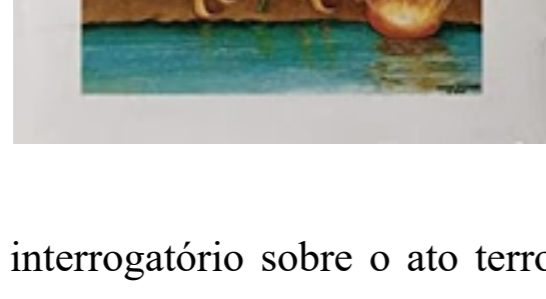
Tabucchi acredita que, para um escritor da sua geração, é difícil fugir da discussão da problemática da experiência histórica contemporânea, nesse caso específico, dos anos de terrorismo que marcam o começo dos anos de 1970 na Itália, dos sinais que estes anos deixaram impressos na memória coletiva. A sua posição, entretanto, é aquela de refletir sobre a história, de dar uma forma estética à sua matéria narrativa.

Propondo-se a refletir sobre o seu tempo histórico, como afirma na entrevista acima e como bem o faz em seu livro *La Gastrite di Platone*, Tabucchi acredita que o intelectual e, por extensão, o escritor, possui uma “função interrogativa”^[11] na sociedade contemporânea: isto é, aquela de colocar dúvidas e estimular a reflexão, e não confortar ou oferecer respostas fáceis – “credo che l'ipotetica funzione dell'intellettuale non sia tanto 'creare' delle crisi, ma mettere in crisi”^[12]. Na estreia de Maurice Blanchot, Tabucchi afirma que todo “atto di conoscenza intellettuale è anche un atto creativo”^[13].

Em *La Gastrite di Platone*, Tabucchi cita ainda Pier Paolo Pasolini, que em um polêmico texto de 1974, *Io so*, declara “saber tudo sobre os mistérios da Itália”, sobre os atentados terroristas praticados no começo dos anos de 1970. Assim como Pasolini, Tabucchi acredita que esse “saber tudo” é um saber intuitivo e faz parte realmente do trabalho e do instinto do trabalho do intelectual:

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne serve, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. / Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere.^[14]

Com esta afirmação sobre a natureza instintiva do trabalho do escritor, Pasolini figura como o exemplo mais significativo para ilustrar a “função interrogativa” do intelectual/escritor a que se refere Tabucchi, e esta consiste justamente em “leggere la realtà ‘al rovescio’, scambiando l'asse causa-effetto”^[15].



Este ato de conhecimento e este modo de ler a realidade ao contrário se transformam em criatividade e servem para a escrita do conto “Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?”, presente em *L'Angelo Nero*. Esta narrativa estabelece um interessante diálogo com um evento polêmico da história italiana contemporânea: o caso Adriano Sofri. O enredo narrativo traz para a ficção um dado histórico real: o testemunho de um ex-militante da facção revolucionária italiana Lotta Continua, Leonardo Marino, contra o jornalista e político Adriano Sofri, ex-líder desta facção – um “pentito” (arrependido) que teve uma parte muito importante como testemunha no caso Sofri.

O ex-militante arrependido atribui a Sofri a responsabilidade moral pelo ato terrorista que resultou na morte de um comissário da polícia italiana, o comissário Luigi Calabresi. Calabresi tinha sido acusado por Sofri de ser o responsável pela morte do anarquista Giuseppe Pinelli, precipitado de uma janela da Delegacia de Milão durante um interrogatório sobre o ato terrorista que ficou conhecido como Atentado de Piazza Fontana, em 1969, que resultou na morte de vários civis^[16].

Publicado às vésperas do julgamento de Sofri, o conto de Tabucchi foi citado por um dos juizes no processo de apelação de 1991, que incluiu a narrativa (assim como também um texto de Leonardo Sciascia) nos autos do processo, pois ela teria sido concebida com a intenção de “influnciar o sucesso do processo”. Tabucchi narra o fato em *L'oca al passo*:

“Era il 1989, mi pare, era appena cominciata la sua odissea e io avevo letto sul giornale di un signore che vende frittelle il quale, vent'anni dopo, inchiodava tre persone con la 'spontanea' testimonianza resa a un sacerdote, prima di essere resa ai carabinieri e credibile perché 'aveva studiato dai salesiani' (sic, dagli atti del processo). L'incerta testimonianza mi suggerì allora un racconto intitolato 'Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?' (...) Il mio racconto uscì nel 1990, in un volume intitolato L'Angelo Nero e fu subito oggetto di un'occhuta magistrata, Laura Bertolé Viale, che lo inserì nella sentenza del primo processo d'appello, del 1991, in compagnia di un libro di Leonardo Sciascia, come opera atta a influenzare l'esito del processo”^[17].

Tabucchi nega a acusação reivindicando a autonomia de seu personagem e protesta contra a consideração da juíza dizendo que:

“Se lei in quel poveraccio di personaggio letterario la cui falsa e contraddittoria confessione fatta partorire da un maieuta di servizio, tipo il grande inquisitore o l'accusatore politico dei processi staliniani, vedeva Leonardo Marino, io rivendicavo il fatto che quello era il mio personaggio, che da Marino traeva sì ispirazione, ma che era assolutamente autonomo, inventato e elaborato dalla mia fantasia. Oggi, dopo dodici anni e tanti processi subiti da Sofri e compagni, devo ricredermi. La magistrata aveva ragione in anticipo: quel personaggio è davvero Leonardo Marino. Nel senso che dai processi che sono seguiti, Marino ha fatto di tutto per assomigliare al mio personaggio. È diventato il mio personaggio. Mi ha copiato”^[18].

Ao reivindicar a autonomia de seu personagem, Tabucchi retoma a tese sobre a autonomia da literatura defendida por muitos autores, em particular, por Giorgio Manganelli que afirma, em *La letteratura come menzogna*, um breve ensaio de 1967, que a literatura é “menzogna”, “artificio”, “assenza di sincerità”: “l'opera letteraria è un artefato di incerta e ironicamente fatale destinazione”^[19] que, com as suas posições, muitas vezes desprovidas de sentido e afirmações “não verificáveis”, inventa universos, ordenados de acordo com um catálogo de desenhos, sinais e esquemas, e assim nos provoca e desafia^[20].

Ao tematizar eventos da história recente italiana, Tabucchi procura re-contextualizar os processos históricos dentro de uma situação discursiva que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético. O autor incorpora, assim, o passado recente dentro de sua narrativa e procura registrar sua crítica com relação a este passado. Não entra necessariamente em acordo ou desacordo com a “ordem” ou com a “desordem” deste período, mas questiona as duas, cada uma em relação à outra. Sua narrativa se constitui, assim, como autoconsciência e reflexão metadiscursiva sobre as catástrofes e as mudanças históricas, pois, como afirma Linda Hutcheon, “reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo”^[21].

Cabe ressaltar ainda a postura de Tabucchi em relação a uma literatura “engajada”, visto que o autor conhece bem as implicações ideológicas de se escrever sobre a história e, frequentemente, declara sua posição política em entrevistas e artigos de jornais. Tabucchi acredita que escrever sobre a história é uma forma de problematizar e refletir sobre esta e, portanto, um “gesto social”. Contrária, assim, a perspectiva crítica de Manganelli, que em *La letteratura come menzogna*, afirma:

“Scrivere letteratura non è un gesto sociale. (...) lo scrittore fatica a tenere il passo con gli eventi; (...) i suoi gesti sono goffi e clandestinamente esatti. Assai irriverente è il suo colloquio con i contemporanei. È un fulmine tardivo, i suoi discorsi sono inintelligibili a molti, a lui stesso”^[22].

O autor reconhece a dificuldade em interagir de modo coerente com seus contemporâneos, prefere fugir à imediatz dos fatos e esperar pela “memória” deles, o que confirma, em parte, a visão de Manganelli de que o diálogo com a contemporaneidade é imperfeito e ambíguo. Todavia, Tabucchi acredita que identificar-se com o ponto de vista dos outros é um gesto de consciência social, um modo de explorar as diversidades e de olhar a realidade com os olhos dos outros:

“Quel che non ho mai fatto, nei miei libri, è stato parlare di me: mi ritengo del tutto incapace di scrivere un journal intime, preferisco identificarmi nel punto di vista altrui e forse è questa la mia maniera di impegnarmi. Mettermi nei panni di un bambino, di un vecchio, di un moribondo, di un vedovo come Percira mi permette di allontanarmi dal mio ombelico, mi permette di osservare il mondo attraverso altri occhi. Ritengo che sia proprio questa diversità l'elemento che caratterizza meglio il romanziere: la moltiplicazione dei punti di vista. Il mio 'impegno' consiste nell'explorare le diversità rispetto a me stesso, nell'indagare la realtà con gli occhi altrui”^[23].

Como citar: SALATINI, Erica. "Antonio Tabucchi e a função interrogativa da literatura". In "Revista de Literatura Italiana", v. 2, n. 6, jun. 2021. Disponível em:

[1] As considerações aqui presentes estão melhor aprofundadas e discutidas no capítulo “Anjo Negro e a ficcionalização da História”, do meu livro *Antonio Tabucchi conta: entre a incerteza do sentido e os equívocos da experiência*. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

[2] Uso o termo conforme a definição de Linda Hutcheon, ou seja, um tipo de narrativa ficcional, em que a relação entre literatura e história é problematizada, como naqueles “romances e populares que são intensamente auto-reflexivos e, MESMO ASSIM, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

[3] No Brasil, foram traduzidos *Anjo Negro* (trad. Mário Fondelli, 1994), *Mulher de Porto Pim* (trad. Rachel Gutierrez, 1999) e *Os volatéis do Beato Angélico* (trad. Ana Lucia Belardinelli, 2003), todos pela editora Rocco.

[4]Trentini, N. *Una scrittura in partita doppia*. Tabucchi, 40 romance e racconto. Roma: Bulzoni, 2003, p. 35.

[5]Trentini, N. *Una scrittura in partita doppia*. cit., pp. 40 e ss.

[6] Ambos traduzidos no Brasil por Roberta Barni: *A cabeça perdida de Damasceno Monteiro*, Rocco, 1998. *Afirma Pereira*, 2ª. ed., CosaeNayf, 2013.

[7]Brizio-Skov, “Dai racconti a *Notturmo Indiano*: ‘gioco del rovescio’, rebus, equivoci, mistero, intertestualità e percorsi incongrui”. In: *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: Pellegrini, 2002., p. 17.

[8]Francese, J. Apud Jansen, M. *Il dibattito sul postmoderno in Italia*: in bilico tra dialettica e ambiguità. Firenze: F. Cesati, 2002, p. 299.

[9] Nota a *Anjo negro*. Trad. Bras. Mário Fondelli: Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.8.

[10] Entrevista a Antonio Tabucchi, org. Marcello Cella e Elena Pinori. In: <http://www.alleo.it/content-97>. Acesso em 21/06/11. “Para um escritor da minha geração, que passou pela visão, pela constatação daquilo que estava acontecendo em nosso país nos anos do terrorismo, certas marcas dos acontecimentos que estávamos vivendo permaneceram. Nunca encarei de frente o problema do terrorismo, até porque acredito que mesmo conseguindo refletir sobre a história, não conseguira fazer um relato linear e sempre tive medo de que, enfrentando o problema de maneira direta, pudesse fazer uma literatura substancialmente jornalística, o que não me interessa. Naturalmente, estes temas afloram na minha narrativa, porque nunca se pode fechar os olhos diante do que está acontecendo. Além disso tudo, eu sou, como todos nós, uma pessoa que lê os jornais, que vê televisão e faz uma constatação do nosso presente. Portanto, esses acontecimentos, de alguma forma, podem se refletir na minha escrita, mas nunca entrar nela de maneira direta”. Os trechos traduzidos são de nossa autoria, exceto quando indicado tradutor.

[11]Tabucchi, A. *La gastrite di Platone*. Palermo: Sellerio Editore, 1998, p. 39

[12]Tabucchi, A. *La gastrite di Platone*. cit., p. 32. “acredito que a hipotética função do intelectual não seja tanto ‘criar’ as crises, mas *colocar em crise*”.

[13]Tabucchi, A. *La gastrite di Platone*. cit., p. 36: “ato de conhecimento intelectual é também um ato criativo”.

[14]Pasolini, Pier Paolo. “Il romanzo delle stragi”. *Saggi sulla politica e sulla società*. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milão: Arnoldo Mondadori, 1999. pp. 362-367. Publicado originalmente no *Corriere della Sera*, de 14/11/1974, com o título “Che cos’è questo golpe?”. “Eu sei porque sou um escritor, um escritor que tenta fazer tudo que acontece, conhecer todo que se escreve sobre isso”, “imaginar tudo que não se sabe ou que se cala, que cordena fatos mesmo distantes, que coloca lado a lado os pedaços desorganizados e fragmentários de um quadro político inteiro e coerente, que reestabelece a lógica lá onde parece reinar a arbitrariedade, a loucura e o mistério. Tudo isso faz parte do meu trabalho e do instinto do meu trabalho”.

[15]Tabucchi, A. *La gastrite di Platone*. cit., p. 36: “ler a realidade ‘ao contrário’, invertendo o eixo causa-efeito”.

[16]Este ato realmente serve como argumento para a peça teatral de Dario Fo, *Morte accidentale di un anarquista* (Morte accidental de um anarquista), o que mostra a preocupação dos intelectuais e escritores italianos contemporâneos com os eventos históricos do período em questão.

[17]Tabucchi, A. *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*. Org. Simone Verde. Milão: Feltrinelli, 2006, p. 141: “Era 1989, acho, tinha acabado de começar a sua odisseia e eu tinha lido nos jornais sobre um senhor que vende frittelle, o qual, vinte anos depois, incriminava três pessoas com o seu ‘espontâneo’ testemunho dado a um sacerdote, antes de ser declarado aos policiais e, acreditável porque ‘tinha estudado com os salesianos’ (sic, dos autos do processo). O duvidoso testemunho do vendedor de frittelle, retirado da imprensa italiana, sugeriu-me um conto intitulado: *O bater de asas de uma borboleta em nova York pode provocar um tufão em Pequim?* (...) O meu conto saiu em 1990, em um volume intitulado *Anjo Negro* e logo foi objeto de uma arguta magistrata, Laura Bertolé Viale, que o inseriu na sentença do primeiro processo de apelação, de 1991, juntamente com um livro de Leonardo Sciascia, como obra capaz de influenciar o resultado do processo”.

[18]Tabucchi, A. *L'oca al passo*. cit, p. 141: “Se ela, naquele pobre personagem literário, cuja falsa e contraditória Confissão faz parir por um obstetra de plantão, como grande inquisidor ou o acusador político dos processos de Stálin, via Leonardo Marino, eu reivindicava o fato que aquele era o meu personagem, que era inspirado sim em Marino, mas que era absolutamente autônomo, inventado e elaborado pela minha fantasia. Hoje, após doze anos e tantos processos sofridos por Sofri e companheiros, devo mudar de opinião. A magistrata tinha razão por antecipação: aquele personagem é, de fato, Leonardo Marino. No sentido que, dos processos que se seguiram, Marino fez de tudo para se assemelhar ao meu personagem. Tornou-se o meu personagem. Copiou-me”.

[19]Manganelli, G. *La letteratura come menzogna*. Milão: Adelphi Edizioni, 1985. p. 222: “mentira”, “artificio”, “ausência de sinceridade”; “a obra literária é um artefato, um artefato de incerta e, ironicamente, fatal destinação”.

[20]Manganelli, G. *La letteratura come menzogna*. cit., p. 223.

[21]Hutcheon, L. *Poética do Pós-Modernismo*. cit., p. 147.

[22]Manganelli, G. *La letteratura come menzogna*. cit., p. 219: “Escrever literatura não é um gesto social. (...) o escritor se esforça para seguir o passo dos eventos; (...) os seus gestos são desajeitados e clandestinamente exatos. O diálogo com os seus contemporâneos é muito imperfeito. É um relâmpago tardio, os seus discursos são ininteligíveis a muitos, inclusive a si mesmo”.

[23]Tabucchi, A. “Catalo e il cardellino”. In: *MicroMega*. Antonio Tabucchi, fci la scrittura e l’impegno. Roma: Gruppo Editoriale L’Espresso, n. 5, 2012, p. 94: “O que nunca fiz, nos meus livros, foi falar de mim: eu queria me dedicar a escrever um *journal intime*, preferia identificar-me com o ponto de vista dos outros e talvez esta seja a minha maneira de me empenhar. Colocar-me na pele de uma criança, de um velho, de um moribundo, de um viúvo como Pereira, permite me afastar do meu umbigo e observar o mundo por meio de outros olhos. Considero que esta diversidade é justamente o elemento que melhor caracteriza o romancista: a multiplicação dos pontos de vista. O meu ‘empenho’ consiste em explorar as diversidades em relação a mim mesmo, em indagar a realidade com os olhos dos outros”.

