

Simões, Maria João

**Imagologia e diálogos iconotextuais : a cultura portuguesa em microrrelatos de Tabucchi**

*Études romanes de Brno*. 2025, vol. 46, iss. 1, pp. 258-271

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-1-15>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82501>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 16. 07. 2025

Version: 20250710

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

---

## Imagologia e diálogos iconotextuais: a cultura portuguesa em microrrelatos de Tabucchi

### Imagology and Iconotextual Dialogues: Portuguese Culture in Tabucchi's Microfiction

MARIA JOÃO SIMÕES [mjsimoes@fl.uc.pt]

Universidade de Coimbra, Portugal

---

#### RESUMO

As obras de Antonio Tabucchi *Mulher de Porto Pim*, *Viagens e outras viagens* e *Racconti com figure* apresentam narradores que constroem interpretações ficcionalizadas de ambientes e figuras da cultura portuguesa. Com base na teorização sobre Imagologia e sobre o cosmopolitismo observar-se-á como Tabucchi ficcionaliza as imagens e as figuras captadas. O ponto de vista adotado por Tabucchi é marcado por pertenças simultâneas sobrepostas, visíveis na sua lusofilia, mas, este olhar já mesclado só ganha esta feição porque a sua curiosidade pelo Outro o faz cidadão do mundo. A peculiaridade do seu olhar fica evidente quando interpreta e recria as visões de pintores ou escritores portugueses. Seguindo esta ideia, analisar-se-ão os recursos escolhidos pelo autor para transmitir ao leitor os cruzamentos imagéticos que sentiu, almejando distinguir as suas variantes e matizes.

#### PALAVRAS-CHAVE

Imagologia; écfrase; iconotexto; transnacionalismo; Tabucchi

#### ABSTRACT

Narrators who build fictionalised interpretations of different environments and figures of Portuguese culture are presented in the works by Antonio Tabucchi *Mulher de Porto Pim*, *Viagens e outras viagens* and *Racconti com figure*. Based on both imagology theorisation and cosmopolitanism, various aspects of Tabucchi's fictionalisation of the images and figures he uses will be considered. Tabucchi's point of view is characterized by overlapping simultaneous belongings, already visible in his lusophilia, however, his miscegenized point of view only acquires this property because his curiosity of the other makes him a citizen of the world. Tabucchi's peculiar points of view become evident when he recreates and interprets visions of Portuguese painters and writers. An analysis will be made of the resources chosen by the author to transmit to the reader the imagetic crossroads that he felt, the purpose being to distinguish among several variations and aspects used by the author.

#### KEYWORDS

Imagology; ekphrasis; iconotext; transnationalism; Tabucchi

RECEBIDO 2024-08-31; ACEITE 2024-10-31

## 1. Preâmbulo

A vontade de conhecer outras culturas marca, de forma indelével, as obras de Antonio Tabucchi, sendo reconhecida a sua alofilia pela cultura portuguesa. O escritor é bem consciente da subjetividade do seu olhar, pleno de abertura ao Outro e à sua cultura. Nas obras *Mulher de Porto Pim*, *Viagens e Outras Viagens* e *Estórias com figuras*, os narradores colocados em cena vão construindo interpretações ficcionalizadas de ambientes, costumes e figuras da cultura portuguesa, com representações diversificadas, que aqui serão alvo de abordagem no desenvolvimento dos pontos a seguir traçados neste estudo.

## 2. Alofia, cortesia e curiosidade

O imagólogo Daniel-Henri Pageaux (1989: 152) designou por *filia* o tipo de representação favorável da cultura do Outro que aciona uma atitude positiva sem desvalorização da cultura de origem. Como é sabido, este estudioso inseriu esta designação na tríade *mania*, *fobia* e *filia*, estabelecida comparativamente para caracterizar as mais relevantes atitudes culturais face a uma cultura estrangeira. A estas destrições, Daniel-Henri Pageaux aduziu um quarto caso, que foi apelidou de cosmopolita, sendo explicitada do seguinte modo:

A quarta e última análise é aquela em que não se põe o problema do juízo positivo ou negativo, pelo menos aparentemente, de maneira imediata. É o caso, por exemplo, do escritor ou do crítico que se afirma “cosmopolita” e para o qual o estrangeiro, na sua singularidade, daria lugar a uma realidade mais ou menos uniforme que este letrado considerará, digamos, a sua república das letras. [...] Se se admitir que toda a cultura se define também por oposição a outra ou outras, a representação do Outro (literária ou não) é, simultaneamente, inseparável de toda a cultura e a forma elementar dum fenómeno de esmagadora presença e efeito sociais: a *rêverie* sobre o Outro. Estas concretizações específicas que são as imagens do estrangeiro constituem esse imaginário social que foi apresentado desde o princípio como sendo o próprio horizonte da investigação dita imagológica. (Pageaux 1998: 63–64).

Esta interpretação da atitude cosmopolita apresenta-se algo confusa, sobretudo se considerarmos o entendimento de Kwame G. Appiah sobre esta questão, pois, na sua conhecida obra *Cosmopolitismo*, este pensador afirma:

[H]á duas linhas que se entrelaçam na noção de cosmopolitismo. Uma é a ideia de que temos obrigações para com os outros, obrigações que vão para lá [...] [d]os laços mais formais de uma cidadania partilhada.

A outra é o encararmos seriamente o valor não apenas da vida humana, mas das vidas humanas em particular, o que significa interessarmo-nos nas práticas e crenças que lhes dão significado. As pessoas são diferentes, o cosmopolita tem noção disso, e há muito a aprender com as nossas diferenças (Appiah 2008: 12).

Ainda que Appiah tenha em mente as relações sociais e Pageaux se refira às representações literárias, há uma divergência explícita entre os dois posicionamentos: Appiah inclui na atitude cosmopolita a capacidade de sentir as diferenças, ao passo que para Pageaux o cosmopolita desvaloriza (ou anula) as diferenças culturais.

Cabe, aqui, recuperar a ideia de troca cultural apontada por Pageaux (1989: 152) e aduzir-lhe a ideia de socialização e de comprometimento implicadas no conceito de *alofilia*, proposto, em 2005, por Todd L. Pittinsky (2005), que se considera útil<sup>1</sup> para caracterizar a interconectividade cultural e o transnacionalismo de múltiplos escritores, de que Antonio Tabucchi é um empolgante exemplo. Note-se, porém, que a noção de *alofilia* surge por oposição a preconceito, sendo necessário não escamotear a existência de xenofobia, com os seus diversos graus de conflitualidade (Simões 2022: 20).

Torna-se, então, imperioso pensar que as representações artísticas ostentam, inegavelmente, uma grande complexidade estética, sendo improdutivo evitar (ou anular) as complexidades da relação estética, como sublinha Robert Spencer quando afirma:

A experiência estética genuína, ou seja, o desconcertante e frequentemente desorientador encontro/confronto com diferentes vozes e pontos de vista, em vez do entretenimento ou da satisfação imediata, é uma via potencial para o cosmopolitismo futuro. Cosmopolitismo, como eu o entendo, é uma aspiração, não uma realidade (Spencer 2015: 38).

Em 2011, propus um esquema capaz de evidenciar a articulação entre diferentes critérios e diferentes níveis de afetividade, com o objetivo de abarcar a variedade e complexidade das representações literárias reveladoras de intersecções, choques ou diferenças culturais, organizando a seguinte tabela (Simões (2011: 45):

Emotividade	Tipo de Relação	
	Relação de contiguidade	Relação de pertença ou subsunção
Alto grau de conflitualidade	Ódio, desprezo, fobia	Eugenia, xenofobia, racismo, exílio, ostracismo
Grau médio de conflitualidade	Menosprezo, receio, medo, estranheza	Afastamento, separação, rejeição do emigrante/imigrante
Grau zero de conflitualidade/ confraternização	Indiferença, coalescência	Coalescência
Grau médio de confraternização	Alofilia, cortesia, amizade, coabitação	Hibridismo, contaminação, aceitação do emigrante/imigrante
Alto grau de confraternização	Enamoramento, miragem “mania”/fascínio obsessivo enaltecimento	Mistura, mestiçagem, identificação

Tabela 1. Emotividade e tipos de relação na imagologia literária

1 A propósito da vantagem de aplicar este conceito no âmbito da Imagologia, veja-se Le Juez (2021: §23).

Porém, se a introdução de gradientes mostra várias relações complexas, também é preciso alertar, como em 2011 se fez, para o facto de ser insuficiente estabelecer níveis gradativos, pois as representações literárias se encarregam de quebrar distinções estanques e unívocas suscetíveis de criar as mais diversas misturas e ambiguidades, procedendo a um esbatimento (senão mesmo a uma diluição) das fronteiras marcadas na tabela.

Na verdade, os matizes, as interseções e as correlações patenteados nas obras literárias pressupõem um paradigma relacional, que complexifica a esquematização apresentada com inúmeros e diversificados intercruzamentos, criando uma panóplia de situações que vai muito além de uma padronização de casos. Na verdade, algumas situações convocam os seus reversos, outras tingem-se de matizes diversos, pelo que apenas uma representação que tenha em conta o dinamismo dos casos e das situações, poderá dar conta da complexidade envolvida, como anteriormente se apontou (Simões 2011: 46).

A alofilia de Tabucchi assenta num alto grau de confraternização e é desencadeada por uma grande curiosidade relativamente à cultura do Outro, desenhando uma atitude que se consubstancia em dois movimentos: o de inquirir e o de ouvir. Isto é flagrante na pequena narrativa *Mulher de Porto Pim*. A vontade de conhecer diversas histórias é percebida por Lucas, um ex-baleeiro dos Açores, animador local do “Peter’s Café Sport”<sup>2</sup>, quando diz para um narrador muito próximo do autor:

Tu és curioso e andas à procura de mais qualquer coisa, porque é a segunda vez que me convidas para beber, mandas vir vinho de cheiro como se fosses de cá, és estrangeiro e fazes de conta que falas como nós, mas bebes pouco e depois ficas calado à espera que eu fale (Tabucchi 1983: 76).

Outro episódio sintomático do desejo de compreender o Outro é aquele em que Tabucchi narra a sua viagem de Madrastra (Madras / Chennai) para Mahabalipuram, num dia de grande calor, com apenas uma fresta na janela de um carro antiquado, sem conseguir entabular conversa com o condutor – narrativa inserida na obra *Viagens e Outras Viagens*, traduzida para português em 2013, ou seja, três anos depois da sua publicação em italiano. Num breve relato sobre uma atribulada viagem dominada pelo calor, Tabucchi conta como o carro onde viaja se encontra rodeado por toda a sorte de veículos obrigados a parar por causa de uma passagem de nível. É então que ele vê, muito próximo da sua janela, um homem numa motoreta que leva um volume estreito e comprido envolto em faixas brancas atravessado no porta-bagagens. Intrigado com o estranho embrulho, ele vem a saber que se trata de um cadáver, transportado para ser incinerado. Sensibilizado, Tabucchi tenta comunicar com o homem da motoreta, mas este mantém-se impassível, mesmo depois de várias tentativas. Muito desanimado por não conseguir comunicar a sua simpatia, como último recurso não muito pensado, Tabucchi resolve dizer: “I am Italian”. Então, quando já desistia de obter uma resposta, estabelece-se uma comunicação mínima, mas calorosa:

Mas naquele momento o comboio parou, a passagem de nível abriu-se e o nosso motorista arrancou sem hesitar, buzinando para tentar ultrapassar animais e bicicletas. Instintivamente virei-me a olhar para o homem com o cadáver. O seu rosto abriu-se num sorriso rasgado, brilhavam-lhe

2 Esta informação surge não no conto, mas sim na obra *Viagens e Outras Viagens*, onde Tabucchi recolheu o texto intitulado “Ao longo do molhe da Horta. Faial, Açores” (Tabucchi 2013: 175–177).

os olhos, batia no batia no guiador: “Vespa!”, gritou, “Vespa!” Recordo-o assim, enquanto se afastava no vidro traseiro do carro e me fazia gestos de saudação com os braços. E saudei-o também, metendo a mão pela abertura da janela. (Tabucchi 2013: 127–128)

Neste relato, mostra-se que autor sofre por lhe parecer ridículo o que acaba por dizer, mas não desiste de tentar comunicar, mesmo que de forma reduzida. Mesmo não sabendo a língua estrangeira, o escritor não só procura compreender a razão do transporte de um cadáver, como sente empatia por aquilo que reconhece ser uma forma de lidar e respeitar os mortos e, para além de todas estas atitudes inclusivas, ainda envida todos os esforços para comunicar a sua simpatia.

Este episódio, aparentemente simples, permite-nos seguir o processo de aproximação ao Outro conducente ao diálogo, aqui incipiente, mas que Tabucchi cultivou profundamente. O escritor não esconde a dificuldade inerente ao conhecimento do Outro, aquele que é culturalmente diferente e será sempre Outro na radicalidade da sua diferença, tal como sublinhou Émmanuel Levinas. Isso não o impede de persistir num movimento para o Outro. Um dos problemas relativos ao conhecimento de povos diferentes é a distância maior ou menor que poderá existir entre as culturas. Assim, no texto “A Índia. *Que sais-je?*”, Tabucchi sopesa a sua ignorância perante um país tão grande e sente dramaticamente a sua escassa sabedoria sobre diversidade cultural indiana, assente numa antiguidade de séculos. Mas a atitude de Tabucchi é pautada pela curiosidade, pelo desejo de saber e de aprender – o que o leva a ler livros e livros sobre a Índia. A consciência de saber pouco impele-o a saber mais.

Já no caso da cultura portuguesa a distância cultural se encurta – tanto mais que Tabucchi domina a língua portuguesa – ao ponto mesmo de escrever e de ter criação literária em português, como é sabido.

### 3. Diálogo intercultural e interartístico: da tradução à contaminação

No caso de Tabucchi é imprescindível considerar a sua capacidade de imersão na cultura do Outro, servida por um notório conhecimento das artes e dos artistas dos países que conhece, ou que procura conhecer. Relativamente à cultura portuguesa, em particular, o seu conhecimento vai muito além da sua famosa erudição literária, bem patente nas suas diversas traduções de Pessoa e nas obras que lhe dedicou. Com efeito, o seu espetro cultural alarga-se através de um profundo conhecimento da arte portuguesa, que o tornou capaz de abduzir, colher ou selecionar objetos artísticos específicos para com eles dialogar.

Tal é o caso da tradução que o escritor realizou do “Testamento” de Vieira da Silva, um texto que, com muito rasgo, Tabucchi (2022: 141) intuiu ser uma peça de arte preciosa, tendo ele realizado a versão em italiano a partir do texto francês, que se inicia do seguinte modo:

## Testamento

deixo aos meus amigos

um azul cerúleo para voar bem alto  
um azul cobalto para a felicidade  
um azul ultramarino para estimular o espírito  
um vermelhão para que o sangue circule alegremente  
um verde musgo para acalmar os nervos  
um amarelo ouro: riqueza  
um violeta cobalto para o devaneio  
uma garança porque deixa ouvir o violoncelo  
um amarelo bário: ficção científica, brilho, esplendor  
um ocre amarelo para aceitar a terra  
um verde Veronese para a memória da Primavera  
um índigo para que o espírito se ajuste à tempestade  
um laranja para treinar a vista de um limoeiro ao longe  
um amarelo limão para a graça  
um branco puro: pureza  
terra de Siena natural: a transmutação do ouro  
um negro sumptuoso para ver Ticiano  
uma terra de sombra natural para aceitar melhor a melodia negra  
uma terra de Siena queimada para o sentimento da durabilidade

Maria Helena Vieira da Silva (Tabucchi 2020: 135)

Na verdade, para além de fazer uma versão em italiano, o escritor inventivamente dialogou com este testamento, deixado pela pintora aos seus amigos, através da invenção de micronarrativas, imaginativas e encantatórias, uma para cada umas das cores referidas no texto da pintora. Tabucchi imagina diálogos amigos entre Vieira da Silva, a poetisa portuguesa Sophia de Mello B. Andresen e a escritora polaca Wisława Szymborska., citando versos desta poetisa e estabelecendo diversas conexões com as cores elencadas por Vieira da Silva.

Aliciado pelo convite feito pela pintora de se poder sentir a voz do índigo que fala na tempestade, Tabucchi imagina um violinista bailando e rodopiando à chuva e ao vento:

E quando a tempestade rebentou à sua volta, uma tempestade que pesava desde há dias na atmosfera, tanto assim que o ar, o céu, as nuvens se haviam tingido de índigo, ele desabrigou-se do alpendre e começou a dançar à chuva como um louco, puxou do violino e pôs-se a tocar música zíngara, e dançava, dançava, e viu que também as suas pernas também haviam tingido de índigo, e os seus braços, e as mãos também, e ele a dançar e a tocar, sentia-se um Paganini, um ramilho de alfazema, um palhaço de Fellini, e peru e beringela, um violinista de Chagall. Porque tingir-se de índigo é inaudita experiência. Reservado a poucos, porém. (Tabucchi, 2020: 143)

Sinesteticamente são convocados tons e estilos de música, são sugeridos passos de dança ao som de música cigana, alastrando-se o índigo pelo corpo do músico como se fosse ficando submerso na própria cor ou a incorporasse metamorficamente. Reconhecido hoje cientificamente no domínio da psicologia, muitos estudos têm abordado este fenómeno neurológico que implica uma associação involuntária entre diversos modos de percepção, que foi alvo de atenção privilegiada no século XIX. Hervé-Pierre Lambert sublinha a necessidade de distinção entre o fenómeno neurológico da verdadeira sinestesia e a pseudosinestesia:

Avec cette coupure épistémologique la conception scientifique de la synesthésie se voit obligée de faire une distinction absolue, entre la vraie synesthésie et l'expression dans son usage métaphorique, la pseudosynesthésie, qui désigne les manifestations culturelles et littéraires ainsi que les métaphores synesthésiques dans le langage, les tropes littéraires et toutes les constructions artistiques qui emploient le mot “synesthésie” pour décrire des associations multisensorielles, ce qui fut l'une des caractéristiques du romantisme allemand et du symbolisme français. (Lambert 2011: § 8)

Com a sua imaginação criadora, Tabucchi aciona neste microrrelato todo um conjunto de associações sensoriais (como a evocação do odor da lavanda ou o gosto da beringela), mas também estabelece interconexões e correspondências entre as artes, convocando a música de Paganini, o grotesco” de Fellini e a surrealidade das figuras etéreas de Chagall.

Como chave de ouro, a encerrar esta espécie de minicontos surge um pequeno texto, escrito, aparentemente, apenas em tom de brincadeira, mas que, na verdade, revela um diálogo profundo com a pintora :

#### 20. Todas as cores

Aquele que escrevera estas histórias estacou perplexo por ter inventado dezanove personagens que, uma a uma, agradeciam a Maria Helena Vieira da Silva cada uma das cores que ela deixara no testamento. Mas para ele, que escrevera essas histórias, não tinha sobrado cor nenhuma. E achou que não era justo. Pôs-se então a escrever uma historinha cujo protagonista era um escritor que depois de ter escrito dezanove histórias, uma para cada cor de Vieira da Silva, escrevia uma história em que pegava nas dezanove cores de Vieira da Silva e fazia um *cocktail*, abandonando-se a uma sinestesia sem igual. E nessa maravilhosa sinestesia ele experimentava as sensações e todos os sentimentos que Vieira da Silva desperta em cada uma das cores. E essa história era o que havia de mais simples, simples — era esta que vós acabais de ler (Tabucchi 2020: 147).

Com as suas histórias e a invenção das suas figuras para os diversos textos correspondentes às cores, Tabucchi mergulha nas tonalidades elencadas pela pintora portuguesa e experimenta uma contaminação sinestésica de sensações coloridas, passando de uma relação intertextual a um entrelaçamento interartístico que pressupõe o sentir vibrátil e intenso das sensações suscitadas por toda a pintura de Vieira da Silva.



## 4. Diálogos iconotextuais: da écfrase interpretativa ao iconotexto imaginativo

Para aquilatar da extensão e da variabilidade destes diálogos, convém atentar em alguns aspetos teórico-metodológicos. Na verdade, a investigação dedicada a abordar este diálogo, feita no domínio dos estudos interartes, tem recebido um afluxo terminológico de proveniências diversas, lutando ainda por uma estabilização dos termos capazes de dizer ou designar os diversos tipos de relação entre as artes.

Segundo Jens Schröter, há quatro tipos de discursos sobre intermedialidade:

1) a intermedialidade sintética: uma “fusão” de mídias diferentes numa supermídia, um modelo com raízes no conceito de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner com conotações políticas; 2) a intermedialidade formal (ou transmidiática): um conceito baseado em estruturas formais não “específicas” a uma mídia, mas encontradas em mídias diferentes; 3) a intermedialidade transformacional: um modelo centrado na representação de um *medium* através de outro *médium*. Este modelo 3 leva a postular que a intermedialidade transformacional não está localizada na intermedialidade, mas no processo de representação e, por isso, a intermedialidade transformacional é o reverso do modelo 4) a intermedialidade ontológica: um modelo que sugere que as mídias sempre se interrelacionaram entre si. (Schröter 2020: 54).<sup>3</sup>

O tipo de discurso aqui aplicado será aquele que assenta na intermedialidade transformacional, porque há transformação representacional nas leituras tabucchianas, há recriação ou ficcionalização a partir do motivo inicial que desencadeia a reação inventiva e imaginativa. Deste modo, ultrapassa-se a noção de emulação referida por Murray Krieger, quando afirma:

O princípio ecfrástico pode operar não só naquelas ocasiões em que o verbal procura, ao seu modo mais limitado, representar o visual, mas também quando o objeto verbal tenta emular o carácter espacial da pintura ou da escultura forçando as suas palavras, não obstante o seu normal funcionamento como signos vazios, a tomar uma configuração mais substantiva. (Krieger 1992: 271).

Na verdade, o que Antonio Tabucchi realiza nestes textos não é apenas uma descrição ou uma emulação do objeto visual, mas antes um voo imaginativo, fantasioso e transformador, impulsionado por analogias e associações múltiplas, uma vez que, para além da componente eventualmente descritiva ou referencial há diversos elementos transformativos aduzidos e diferentes matizes explorados.

O que o caso de Tabucchi evidencia é a necessidade de destrinças mais finas e diversificadas para abordar as relações ecfrásticas e intermediais de artistas que exploram o diálogo entre as artes.

Uma das tipologias que, até agora, melhor tem respondido ao sentido transformativo das relações interartísticas é aquela apresentada por Liliane Louvel na obra *L'œil du texte* (1998),

3 Tradução para português (segundo a norma brasileira) do texto de Jens Schröter publicado no nº 13 do boletim *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (Cf. Schröter, 2011).

mais conhecida pela sua tradução (juntamente com outros textos) no volume *Poetics of Iconotext* (2011). Segundo Sylvia Karastathi, essa tipologia tem a vantagem de estabelecer graus de saturação pictorial de um texto<sup>4</sup>.

A relevância das distinções tipológicas propostas por L. Louvel – sustentada pela sua semelhança com as conhecidas destrições estabelecidas por Gérard Genette para as relações intertextuais – advém da sua funcionalidade para discriminar “diferentes maneiras de introduzir a imagem no texto” (Louvel 1998: 141)<sup>5</sup>. A autora propõe as seguintes designações: a interpictorialidade, a parapictorialidade, a metapictorialidade e a hipopictorialidade.

A obra *Estórias com figuras* aciona sobretudo a parapictorialidade e a interpictorialidade, pois implica quer a referência explícita e sequencial de quadros, quer a revisitação artisticamente tematizada a esses objetos pictóricos nos próprios textos do escritor.

Com efeito, na obra surgem reproduções de quadros a anteceder os textos, funcionando numa relação paratextual como signos pictóricos que o autor vai descrever ou interrogar. Ao facultar as imagens dos quadros como paratextos, quer a edição italiana de *Racconti con figure*, quer a edição em português de *Estórias com figuras*, ambas oferecem ao leitor a possibilidade de um olhar deambulante entre o texto e o quadro, embora nem todos os textos da edição italiana tenham sido, infelizmente, traduzidos e incorporados na edição portuguesa (o mesmo acontecendo com as respetivas reproduções pictóricas). Um destes casos em falta diz respeito à reprodução do quadro *Maschera con tatuaggi* (1973) de José de Guimarães<sup>6</sup>, que antecede o texto “Dall’Africa verso l’Africa”. Trata-se de um exemplo flagrante da relação parapictorial acima referida, pois o escritor serve-se da imagem reproduzida para explicar, detalhadamente, o alfabeto icónico utilizado pelo pintor, criado depois de ele ter estudado diversos símbolos e ícones africanos e ter inventado um alfabeto próprio neles inspirado.

Comentando um conjunto de obras nas quais José de Guimarães estabelece um estreito diálogo com a arte africana, Tabucchi afirma:

O diálogo igualitário de José de Guimarães com a “sua” África é flagrante nas obras aqui expostas (uma antologia da sua enorme produção “africana”). Os dois sujeitos, o Artista e a Arte Africana, conversam, tagarelam, brincam ou elogiam-se, reverenciam-se, sussurram, piscam, confabulam, gesticulam, interpelam-se, usam códigos explícitos ou secretos, interpretáveis ou clandestinos, numa conversa constante feita de sinais, cores, luzes. (Tabucchi 2011: 322)<sup>7</sup>

4 Para a sua abordagem da écfrase, Sylvia Karastathi diz seguir a tipologia proposta por Liliane Louvel, colocando o seu entendimento deste recurso estilístico da seguinte forma: “What is designated as ekphrasis in fiction is: a demarcated description of a work of visual art, either real or imaginary, and not a mode of descriptive writing that is infused with pictoriality, which can be evident in moments throughout the whole text.” (Karastathi 2015: §7).

5 Note-se que a obra *Poetics of the Iconotext*, sendo editada em 2011, reúne vários textos para além da sua obra seminal *L’œil du texte: Texte et Image dans la littérature Anglophone* (1998), incorporando também a obra *Texte/Image: Images à lire, textes à voir*, de 2002, e ainda outros artigos da autora.

6 É possível observar este quadro na base temática adaptada para a Web da obra *Arte e Artistas em Portugal* com autoria e coordenação de Alexandre Melo, disponibilizada no “sítio” do Instituto Camões (cf. <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-70.html>).

7 Tradução a partir do original em italiano.

O escritor mostra a profundidade do jogo criativo engendrado pelo pintor e sublinha a força do “ato criativo” que emerge dessa “troca contínua de partes em que as identidades se confundem e o que era muito antigo se torna moderno, enquanto o que é moderno parece sugado pelo tempo: é este o jogo de espelhos que José de Guimarães constrói nas suas obras.” (Tabucchi 2011: 323). Mais ainda: o escritor identifica essa espécie de energia, esse “arco de tensão voltaico” que funciona como uma faísca iluminadora da sua relação com a arte africana. No rol de palavras utilizadas pelo escritor – “tagarelam”, “reverenciam-se”, “confabulam” – fica patente a consciência que Tabucchi tem da variedade de cambiantes que é possível existir no diálogo entre a obra singular de um artista e mundo das obras de arte por ele convocadas.

De certo modo, a teoria no domínio das interartes vem sublinhando como no acionamento da paródia (ou até no *pastiche*) existem gradientes de reverência que coexistem com os traços diferenciadores relativamente à(s) obra(s) parodiada(s). Mas também podem existir outros tipos de relações que impliquem contaminações efabulativas, subtis alusões, ou mesmo “clandestinas” ou “secretas” apropriações.

Entre as diversas relações de interpicturealidade destaca-se, como seria de esperar, o caso da éfrase (ou *ekphrasis*), sendo este um dos casos de relação hipopictorial abordados por L. Louvel. Relativamente a este procedimento, de acordo com o que se propôs anteriormente<sup>8</sup>, convém distinguir entre éfrase singular e éfrase múltipla. *Grosso modo*, a éfrase singular envolve a presença num texto de elementos descritivos relativos a uma obra de arte, enquanto na éfrase múltipla as marcas descritivas convocam várias obras de arte. Esta distinção é muito útil para a abordagem dos microrrelatos de Tabucchi, pois, por vezes, o escritor tem em mente apenas uma obra pictórica, outras vezes associa várias ou vai aludindo sucessivamente a diferentes quadros.

No caso do texto “Sognando com Dacosta”, por exemplo, encontramos uma éfrase múltipla e compósita na medida em que, no seu texto, o escritor percorre uma série de obras do pintor açoriano António Dacosta.

Na verdade, Tabucchi usa o subterfúgio literário do sonho para “entrar” dentro das obras do pintor, propondo ao leitor o seguinte *incipit*:

A última vez que vi o António Dacosta foi num sonho, nos Açores. Ele estava sonhando e eu entrei como visitante. Posso entrar no seu sonho, Mestre?, perguntei. Ele levantou a tela do quadro que estava a pintar e respondeu: entre lá no meu quadro, faça favor. Eu entrei e era noite. (Tabucchi 2020: 79)

Para além da relação interartística, Tabucchi aciona aqui um jogo metaléptico, pois, ao cruzar a fronteira da moldura física do quadro e da moldura ficcional representativa, o escritor capta-se para dentro do quadro “A flor, a máscara e eu adolescente” de António Dacosta. Nesta narrativa, há ainda uma piscadela de olho ao teatro, pois o gesto de levantar a tela equipara-se ao levantar da cortina de um palco – palco no qual decorre a representação a que o espetador

8 Esta proposta foi realizada no texto “Artes dialogantes em Sophia”, dedicado às relações interartísticas na poesia de Sophia Breyner Andresen. Tomou-se como exemplo, para abordar o caso *éfrase múltipla* o poema de Sophia intitulado “Maria Helena Vieira da Silva ou o Itinerário Inelutável” e o poema intitulado “Para Arpad Szenes” pois convocam não um só quadro de cada um dos pintores explicitamente referidos, mas, sim, várias pinturas que a poetisa congloba na sua interpretação poética. Trata-se de um procedimento visível, também, no célebre poema da poetisa intitulado “Landgrave” (Cf. Simões 2020: 153).

pode assistir. O pintor tem assim um papel a desempenhar – ele é o inventado cicerone dos seus quadros, explicando alguns dos seus elementos compositivos ao escritor.

Sob este imaginativo pretexto, Tabucchi entra livremente em vários quadros, passando pelo quadro “La religieuse portugaise”, de 1985, aproveitando esta referência literária para falar do tema da saudade e para ligar este sentimento à melancolia, para depois exigir saltar para sonhos/quadros do pintor mais luminosos ou outros mais fantasiosos.

Aceitando o repto do escritor, Dacosta leva-o a visitar outro seu sonho vertido plasticamente na pintura “Duas sereias à boca de uma gruta”<sup>9</sup>:

Quer ver uma gruta?, perguntou Dacosta, conheço aqui em Sintra uma gruta onde vivem duas sereias.

Afastou um arbusto com a mão e eu vi *Duas sereias à boca de uma gruta*. Eram duas donzelas cor-de-rosa abraçadas, que se beijavam ternamente na boca. As suas pequenas caudas aquáticas, entrelaçadas, formavam uma almofada quase vegetal. As sereias acenaram-nos para que entrássemos. Lá dentro havia uma mesa de conchas e um sofá de algas. Instalámo-nos e as duas sereias contaram que nesse dia tinham estado na Praia das Maças e tinham passado a tarde à beira-mar [...] e com as maçãs da Praia das Maças fizemos um licor, é um licor que ajuda o sonho e que guia no reino do delírio, e vocês esta noite vão precisar dele.

Ofereceram-nos dois búzios cheios de um licor de âmbar, bebi-o e de repente senti uma grande melancolia. (Tabucchi 2020: 83–84).

Assim, para além de uma éfrase múltiplice, o que Tabucchi consegue no texto “Sognando com Dacosta” é o que se pode designar por uma éfrase compósita, pois o texto é construído por uma sequência de éfrases singulares, na medida em que o escritor é ficticiamente exortado pelo pintor a entrar em diversos quadros numa espécie de visita-guiada aos ambientes representados. Trata-se, pois, de “mergulhar” nestes ambientes para dentro deles usufruir da sua magia de aromas e sabores.

Já de um modo diferente se apresenta o texto “Uma escolha difícil”, o qual mostra uma relação de hipopictorialidade muito imaginativa. Com efeito, a partir do quadro “Mulher-Automóvel”, de José de Guimarães (Tabucchi 2011: 158), o autor cria uma história que responde à ambivalência e à ambiguidade da figura em termos de pertença categorial, numa duplicidade representativa muito característica deste pintor português:

A partir deste quadro, Tabucchi imagina uma Madame Múltipla Seiscentos a ser observada por um médico, desgostosa com a ferrugem trazida pelo desgaste e saudosa do tempo em que os filhos eram pequenos e ela era nova. A capacidade imaginativa do escritor revela-se não só na personificação da máquina (Fiat Seiscentos), mas, para além disso, no humor colocado no tema da inveja de uma mulher envelhecida perante a juventude de uma mulher nova – um tema de ascendência baudelairiana, que, aqui, é representado por outras máquinas:

9 Para uma visualização deste quadro confronte-se o catálogo de obras do pintor açoriano António Dacosta do Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, disponibilizado no “sítio” (<https://gulbenkian.pt/dacosta/works/duas-sereias-a-boca-de-uma-gruta/>).



**Figura 1.** José de Guimarães, *Femme-automobile*, 1987

Enfermidade permanente. Uma vida de inválida. Ela, que sempre transportara a família para toda parte; ela, tão enérgica, paciente, laboriosa – reduzida à imobilidade, a uns tantos passinhos penosos no jardim ao domingo. E pensou nos belos tempos, no seu falecido marido, nos piqueniques de domingo no campo, com as crianças num alvoroço e ela a cantar *Only you*. [...]. E como estavam mudados os tempos. Bastava olhar à roda e ver as outras senhoras do seu bairro. Um bairro antigo e tradicional que tinha ficado irreconhecível. Para começar, aquela Madame Deuxchevaux que convocava assembleias de bairro todas as semanas, e que representava o papel de proletária como se fosse uma rainha. E depois a Diane (podia tratá-la assim porque a conhecia desde criança), sempre com a outra a num alarido, sempre com batons extravagantes ou autocolantes nos vestidos (Tabucchi 2020: 151–152).

Através do humor e do cómico, Tabucchi consegue apresentar um tema dramático e extremamente atual, que é o tema do envelhecimento, e ainda o controverso tema da eutanásia, pois no final Madame Múltipla Seiscentos pede ao médico que desligue a sua máquina. Dando vida à figura representada pela via da personificação, o escritor cria um miniconto fantasioso no qual traça um quadro epocal através da referência aos diferentes tipos de carros. Estes funcionam, com efeito, como signos de diferentes classes sociais, que ostentam os seus privilégios económicos e sociais, mostrando, por detrás deles, os seus defeitos e o seus vícios, mais ou menos escondidos.

## 5. Coda

Com estes textos publicados em *Racconti com figure*, Antonio Tabucchi demonstra a profundidade do seu conhecimento de diversas culturas e tradições artísticas de diversos países – e, no caso aqui estudado, da cultura portuguesa – pela destreza dos diálogos que trava com os artistas e com as suas obras.

A sua alofilia não o impede, porém, de fazer uso de uma ironia subtil para expressar críticas relativamente a características nacionais dos portugueses, e autocríticas relativamente a características nacionais dos italianos.

Segundo Joep Leerssen “a maior parte da utilização contemporânea dos etnótipos é irónica” (Leerssen 2016: 23) e, através da sua leitura e da sua interpretação dos quadros de Dacosta, Tabucchi desvela esse tipo caracteriológico português de fundo melancólico e saudoso e distancia-se dele, ao pedir a Dacosta que passe a visões menos trágicas e tristes.

Similarmente, ao enumerar com humor a evolução dos modelos de automóveis italianos e estrangeiros, vai subtilmente criticando algum fundo de ostentação com a bela máquina por parte dos italianos, ao mesmo tempo que valoriza um transporte mais popular através da protagonista.

Neste último exemplo, as personificações dos automóveis funcionam metonimicamente caracterizando diferentes tipos nacionais: por um lado, heteroimagótipos de classes mais baixas, como a Madame Deuxchevaux, regamente proletária, Fraulein Golf, vistosa ou desportiva, Doña Ibiza, vaidosa para além do que não tem; por outro lado, constrói um heteroimagótipo da alta sociedade, ao aludir à Lady Mercedes, construindo também os autoimagótipos da Signora Ferrari, da Signora Thema, e ainda da contessa Giulietta-Romeo.

Através do humor e do cómico, Tabucchi apresenta o carácter estereotipado destas imagens do Outro estrangeiro, mas, aproximando-as ou contrapondo-as com autoimagens nacionais, cria uma arguta rede de subtis relações deliciosa para o leitor que se deixe prender pelas suas palavras encantatórias.

## Referências bibliográficas

- Appiah, K. A. (2008). *Cosmopolitismo. Ética num mundo de estranhos*. Mem Martins: Publicações Europa-América (orig. 2006).
- Heffernan, J. (2015). Ekphrasis: Theory. In RIPPL, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality* (pp. 35–49), Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Horstkotte, S. (2017). Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology. In R. Bodola, & G. Isekenmeier (eds.), *Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Karastathi, S. (2015). Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction. In G. Rippl, (ed.), *Handbook of Intermediality* (pp. 92–112) Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore. The John Hopkins University Press.

- Lambert, H.-P. La synesthésie. Vues de l'intérieur. *Épistémocritique VIII* (Printemps 2011). <https://epistemocritique.org/la-synesthesie-vues-de-linterieur/>.
- Le Juez, B. (2021). Cosmopolitan Theory: Examining the (Dis-)location of Imagology. In *MJ - Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 7.2 (December). <https://www.metacriticjournal.com/article/200/cosmopolitan-theory-examining-the-dis-location-of-imagology>.
- Louvel, L. (1998). *L'œil du texte. Textes et images dans la littérature anglaise*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Pageaux, D.-H. (1988). Da imagem ao imaginário. In A. M. Machado, & D.-H. Pageaux (1988). *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Presença, pp. 48–66.
- . (1989). De l'imagerie à l'imaginaire. In P. Brunel, & Yves Chevreil (dir.) *Précis de littérature comparée* (pp. 133–161). Paris: PUF.
- Pittinsky, T. L. (2005). Allophilia and intergroup leadership. *KSG Working Paper No. RWP05–038*. <https://www.hks.harvard.edu/publications/allophilia-and-intergroup-leadership>.
- Schröter, J. (2011). Discourses and Models of Intermediality. In *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3. (Thematic issue *New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice*. In S. Tötösy de Zepetnek, A. López-Varela, H. Saussy, & J. Mieszkowski (Eds.). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>.
- . (2020). Discursos e modelos de intermedialidade. In C. A. P. Figueiredo, et alii (Eds.). *A Intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria, RS: Editora UFSM.
- Simões, M. J. (2011). *Imagotipos Literários. Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- . (2020). Artes dialogantes em Sophia. In C. Vieira et alii. *Sophia de Mello Breyner Andresen: a contemporaneidade dos clássicos* (pp. 149–172) Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- . (2022). Introdução: Imagologia e Mobilidade(s): Modelagem de Interseções Culturais. In M. J. Simões (Coord.). *Imagologia e mobilidade: Movidas e migrações figuradas* (pp. 7–25). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/314/718/1281-2>.
- Spencer, R. (2015). Whose Cosmopolitanism? Postcolonial Criticism and the Realities of Neocolonial Power. In N. G. Schiller, & A. Irving (Eds.). *Whose Cosmopolitanism? Critical Perspectives, Relationalities and Discontents* (pp. 37–40). New York-Oxford: Berghahn Books.
- Tabucchi, A. (2013) [1983]. *A mulher de Porto Pim*. Alfragide: Leya-BIS.
- . (2011). *Racconti con figure*. Palermo: Sellerio Editore.
- . (2020). *Estórias com figuras*. Alfragide: Publicações D. Quixote.
- . (2013). *Viagens e outras viagens*. 4ª. Ed. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Vierny, D. (Org.) (1999). *Vieira da Silva*. Paris: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.