

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

NADIER PEREIRA DOS SANTOS

MODOS DE LER, FORMAS DE ESCREVER
A LITERATURA ENQUANTO OBJETO DA FICÇÃO DE ENRIQUE VILA-MATAS

NATAL
2014

NADIER PEREIRA DOS SANTOS

MODOS DE LER, FORMAS DE ESCREVER
A LITERATURA ENQUANTO OBJETO DA FICÇÃO DE ENRIQUE VILA-MATAS

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Área de Concentração em Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero.

NATAL
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

NADIER PEREIRA DOS SANTOS

MODOS DE LER, FORMAS DE ESCREVER A LITERATURA ENQUANTO OBJETO DA FICÇÃO DE ENRIQUE VILA-MATAS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Área de Concentração em Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko.
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Prof.^a Dr.^a Rosanne Bezerra de Araújo.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Natal, 27 de fevereiro de 2014.

Este trabalho é dedicado a Eduardo Pellejero pelo inestimável apoio nos últimos anos.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Eduardo Pellejero pela generosidade em oferecer obsessões.

À Joana pela paciência e delicadeza de continuar me ouvindo.

A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza.

Jorge Luis Borges

A origem de um quadro não é sempre outro quadro, nem uma estátua, mas a arte toda tal como se encontra presente nas obras admiradas e pressentida nas obras menosprezadas, e o artista é sempre o filho das obras, das obras dos outros que imita apaixonadamente, esperando recusá-las apaixonadamente.

Maurice Blanchot

También hay que saber aburrirse.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

RESUMO

Este trabalho busca analisar como alguns aspectos presentes na obra ficcional do escritor catalão Enrique Vila-Matas permitem pensar as práticas da escrita literária contemporânea. A partir de uma forma híbrida que reconsidera as relações tanto entre os gêneros quanto entre os discursos crítico e ficcional, a obra do autor propõe-se a refletir a respeito de suas próprias possibilidades no contexto sociocultural contemporâneo. Assim, por meio de uma ficção que em muitos momentos adquire os atributos do ensaio, Vila-Matas traz para o centro de seus enredos a discussão de questões relacionadas aos impasses de uma escrita que volta sua atenção para o destino de uma tradição literária desvinculada dos preceitos meramente mercadológicos contemporâneos. Sua maneira crítica de abordar a literatura e a experimentação em busca de novas possibilidades permitem associá-lo tanto a Laurence Sterne quanto ao projeto literário de Jorge Luis Borges. Esses autores possuem propostas que tentam ultrapassar os limites do texto, uma vez que nelas encontra-se o desejo de valer-se da ficção para demonstrar a instabilidade dos elementos de uma cultura, apropriando-se e desestabilizando os discursos e as claras distinções entre os saberes. Nesse sentido, as diversas maneiras por meio das quais Vila-Matas apropria-se do texto alheio e constrói uma obra de caráter fortemente intertextual denunciam hierarquizações e modos de circulação de textos que permitem aproximar-se da tensão existente entre temas como, influência, citação, práticas de leitura e de escrita.

Palavras-chave: Enrique Vila-Matas. Literatura contemporânea. Intertextualidade. Influência. Citação.

RESUMEN

Este trabajo busca analizar cómo algunos aspectos presentes en la obra de ficción del escritor catalán Enrique Vila-Matas permiten pensar las prácticas de la escritura literaria contemporánea. A partir de una forma híbrida que reconsidera las relaciones tanto entre los géneros como entre los discursos crítico y de ficción, la obra del autor se propone reflexionar sobre sus propias posibilidades en el contexto sociocultural contemporáneo. De este modo, a través de una ficción que muchas veces adquiere los atributos del ensayo, Vila-Matas trae al centro de sus enredos la discusión de cuestiones relacionadas con los impases de una escritura que vuelve su atención para el destino de una tradición literaria desvinculada de los preceptos meramente mercadológicos contemporáneos. Su manera crítica de abordar la literatura y la experimentación en busca de nuevas posibilidades permite asociarlo tanto a Laurence Sterne como al proyecto literario de Jorge Luis Borges. Estos autores tienen propuestas que tratan de superar los límites del texto, ya que ahí está el deseo de acogerse a la ficción para demostrar la inestabilidad de los elementos de una cultura, apropiándose y desestabilizando los discursos y las claras distinciones entre los saberes. En este sentido, las diversas formas en que Vila-Matas se apropia de los textos de otros y construye una obra de carácter fuertemente intertextual denuncian jerarquizaciones y modos de circulación de textos que permiten aproximarse de la tensión existente entre temas como influencia, citación, prácticas de lectura y escritura.

Palabras-clave: Enrique Vila-Matas. Literatura contemporánea. Intertextualidad. Influencia. Citación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ENTRE O ROMANCE DO DIÁRIO E O DIÁRIO DO ROMANCE	
CONSIDERAÇÕES SOBRE AS CONDIÇÕES DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE <i>O MAL DE MONTANO</i>	17
1.1 <i>O MAL DE MONTANO</i> NO CONTEXTO DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO	17
1.2 <i>O MAL DE MONTANO</i> : PRIMEIRA APROXIMAÇÃO	19
1.3 ADORNO, CORTÁZAR E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO	27
1.4 FUGA, IDENTIDADE E ABISMO	34
1.5 DOS DIÁRIOS	38
1.6 DO ESCRITOR E DO LEITOR CONTEMPORÂNEOS	47
2. EXPERIMENTOS NO ESPAÇO AUTÔNOMO DA ESCRITA LITERÁRIA	
ENRIQUE VILA-MATAS ENTRE LAURENCE STERNE E A PÓS- MODERNIDADE	49
2.1 UMA LEITURA DO <i>TRISTRAM SHANDY</i> A PARTIR DE NIETZSCHE	50
2.2 APROXIMAÇÕES ENTRE STERNE E VILA-MATAS	56
2.3 VILA-MATAS: ENTRE STERNE E A PÓS-MODERNIDADE	68
3. RECORTE, COLAGEM E SENTIDO	
LEITURA E ESCRITA EM ENRIQUE VILA-MATAS	73
3.1 CITAÇÃO, LEITURA E ESCRITA	73
3.2 OPERANDO A INTERTEXTUALIDADE	78
3.2.1 <i>Alusão direta e indireta</i>	79
3.2.2 <i>Apropriações sem alteração, com alusão</i>	82
3.2.3 <i>Apropriações sem alteração e sem alusão</i>	85
3.2.4 <i>Apropriações com alteração e alusão</i>	87
3.3 O LEITOR QUE ESCREVE	89
3.4 OPERANDO O CONTEXTO: A INFLUÊNCIA DE BORGES	93
4. VILA-MATAS PENSA EM SUA ARTE	
EXPERIÊNCIA E ERRÂNCIA DO PENSAMENTO	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

O barcelonês Enrique Vila-Matas, nascido em 1948, publica seu primeiro livro, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, em 1973. Desde então vem construindo uma obra já bastante extensa que já se encontra traduzida para cerca de trinta idiomas e que vem sendo reconhecida por importantes prêmios literários.

Escrever sobre a obra de Enrique Vila-Matas deixa a constante impressão de ser uma tarefa que, por mais diligente que se mostre aquele que a isso se dispõe, sempre parecerá insuficiente, dado o elevado número de entradas e abordagens que ela permite. Por esse motivo, é importante ressaltar logo de início que um texto que pretenda comentar a obra do autor catalão em sua totalidade, tentando abranger todos os espaços que ela ocupa, está destinado à prolixidade.

Ao ter contato pela primeira vez com a maioria dos livros do autor, o leitor pode ser levado a uma experiência que não seria exatamente associada à já desgastada metáfora do labirinto, mas antes a um ambiente aberto, amplo, que leva à dispersão. Aqui não se arriscará a metáfora. Na obra de Vila-Matas não se busca chegar a uma determinação ou conclusão. Nela, os temas não são fechados, mas apenas discutidos, levados à exaustão.

O autor possui atualmente mais de trinta livros publicados, mas mesmo quando, muito justificadamente, se dedica à leitura parcial da obra, a dificuldade encontrada não é menor, uma vez que seu texto se constrói abarcando uma enorme quantidade de referências literárias. Isso faz com que sua obra desloque-se em inúmeras direções e forme uma complexa rede intertextual, exigindo que o leitor se dirija não apenas aos seus livros, para saber como seus diferentes elementos se intercomunicam e ganham forma, mas também às suas referências, pelo menos as mais recorrentes, para um entendimento mais completo de seu projeto. Um ciclo interminável de leituras.

Vila-Matas deixa claro em seus livros a condição de escrever em um contexto de exaustão de temas e formas e no qual a literatura já foi cooptada pelo mercado. Diante disso, o escritor que tenta escapar dessa condição vive uma espécie de nostalgia quanto a uma literatura que não é mais possível. O autor toma por objeto a própria condição da literatura nesse contexto, escrevendo sobre os impasses envolvidos na escrita contemporânea. De maneira obstinada, Vila-Matas não deixa de defender a importância da literatura nessa conjuntura e de relançar a cada novo livro a aposta em uma busca contínua pela forma literária correspondente que diga a verdade sobre ela. É

verdade que, geralmente, seus enredos se dirigem à incompletude, à indecisão, aos impasses e ao desespero, mas é justamente desses fatores que tiram o que os faz existir. Assim termina Ricardo Piglia um texto no qual comenta *Dublinesca*, livro de 2010:

[...] vislumbré que el conjunto de las novelas de Enrique Vila-Matas podían ser leídas como una obra única en la que se narra - desde distintos ángulos - la historia imaginaria de la literatura contemporánea. Sus novelas son una reconstrucción sarcástica y apasionada de las guerras, los furros, los lugares, los sueños, las obsesiones de los escritores, los lectores, los traductores, los libreros los editores o los críticos; como si sus personajes formaran parte de la tripulación maldita del Pequod y persiguieran al Moby Dick del siglo XXI.¹

Poderia-se dizer que há dois horizontes a partir dos quais se pode ler a obra de Vila-Matas: por um lado, o de uma realidade insuportável e sem significado, e, por outro, o da literatura como instrumento de resistência e de recriação contra o dogmatismo e a rigidez, uma contrapartida que pode dar sentido à existência a partir da imaginação. Por isso, embora de início se perceba um pessimismo generalizado frente ao mundo contemporâneo, sua prosa não deixa de demonstrar bastante senso de humor e ironia. Assim o autor finaliza seu *Discurso de Caracas*, proferido na ocasião em que recebeu o Prêmio Rómulo Gallegos, em 2001: “El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada [...] y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte [...] Porque digan lo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible”².

Por meio de uma prosa voltada para si mesma, que versa sobre o próprio ato de escrever e que coloca preocupações literárias no centro das discussões, Vila-Matas desenvolve, na maioria dos casos, seus enredos como meio para discutir a própria construção ficcional contemporânea e suas dificuldades. Com isso, a literatura aborda seus próprios limites e impasses, através de seus próprios meios, tentando fazer com que surjam novas possibilidades criativas de escrita. São comuns suas experimentações com os limites dos diversos gêneros, redefinido suas relações ao agregá-los em um único texto, e a tentativa constante de reduzir as distâncias entre realidade e ficção. Dessa

¹ PIGLIA, Ricardo. *Piglia sobre Dublinesca*. Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpigliar1.html>> Acesso em: 20 ago. 2013.

² VILA-MATAS, Enrique. El discurso de Caracas. In: *Una vida absolutamente maravillosa: Ensayos selectos*. Barcelona: Debolsillo, 2012. p. 218.

forma, em seus enredos, escritores e artistas são postos indistintamente em contato com personagens, dados autobiográficos são mesclados à ficção e falsas citações são dadas por reais. Por esses motivos, não é uma tarefa simples submeter sua obra a uma categorização. Trata-se de uma escrita de experimentação. Temas como hibridismo, metaficção, metaliteratura, intertextualidade, pós-modernismo, autoria, desaparecimento, identidade e autoficção são comumente chamados para dar conta das tentativas de abordar sua literatura.

Na obra de Vila-Matas, o autor contemporâneo está fadado a chegar sempre depois. Muitos autores e livros o precederam, muita crítica foi escrita em torno da literatura. Escrever passa necessariamente por uma revisita atenta e criativa, pronta para encontrar um espaço vazio, uma falha, disposta a apoiar-se nos demais e promover o desvio, um novo arranjo, uma ressignificação. Por exemplo, Vila-Matas mescla ficção e dados de sua própria biografia para escrever, em 2003, *Paris não tem fim*, livro no qual faz uma revisita irônica à sua conturbada condição de escritor principiante. Em fevereiro de 1974, o autor chega a Paris e lá permanece por dois anos, vivendo em uma água-furtada alugada pela escritora Marguerite Duras. Nesse período, escreve seu segundo livro, *La asesina ilustrada*, que em *Paris não tem fim*, por Vila-Matas achar mais interessante que o herói fosse um escritor completamente novato, é tratado como seu primeiro livro. Contudo, o objetivo principal do autor é escrever *Paris não tem fim* à sombra dos anos parisienses de Hemingway retratados em seu *Paris é uma festa*, mas de maneira paródica, fazendo com que o senso de humor e a ironia tomem o espaço tradicionalmente reservado à nostalgia e às alegrias do jovem escritor que descobre pouco a pouco seu talento: já não se pode ser Hemingway, a literatura contemporânea já não faz as mesmas promessas, e mesmo que as fizesse, quem acreditaria?

Reconhecer-se enquanto autor de uma obra fortemente intertextual, isto é, abertamente construída com o auxílio de muitos outros, é ceder seu espaço de criador absoluto em favor de um operador que combina textos alheios e próprios. Por isso, é frequente em Vila-Matas a discussão em torno do que o autor denomina “parasitismo literário” e dos temas da identidade e da influência. O autor que vai cunhando seu estilo e sua obra à sombra de outros: o autor como um parasita, como um subalterno.

Em sua obra, Vila-Matas põe em circulação um conjunto bastante vasto de leituras pessoais muito variadas, um inventário de leitor do qual foi retirando elementos fundamentais para a constituição de sua escrita. Assim, em *Una casa para siempre*,

publicado em 1988, leem-se as memórias de um ventríloquo que possui uma única voz, sua própria voz, e que trava uma batalha com ela, sua voz é seu pior inimigo. Comentando o romance, Roberto Bolaño percebe bem a tensão que Vila-Matas põe em jogo e alerta que a voz própria em um artista é uma benção, mas “[...] puede llevar o tal vez indefectiblemente lleva al conformismo, a la planicie, a la monotonía”³.

A figura do subalterno é recorrente em Vila-Matas. Para citar dois exemplos, em *Impostura*, de 1984, tem-se o funcionário de um manicômio que tem o sonho de tornar-se mordomo. Já no conto “A arte de desaparecer”, presente em *Suicídios exemplares*, de 1991, encontra-se o escritor secreto Anatol, que some depois de ser descoberto por um editor que se dispõe a publicar sua obra. Anatol, que durante toda vida sempre se horrorizou ante qualquer tipo de protagonismo, antes de sumir em um barco pensa: “[...] obrigação do autor é desaparecer”⁴. A figura do subalterno é muitas vezes justificada pela admiração do autor em relação ao escritor Robert Walser que, por exemplo, em *Jakob von Gunten*, de 1908, conta a história de um jovem de origem abastada que ingressa voluntariamente em uma escola, o Instituto Benjamenta, que se dedica a formar criados eficientes, humildes e subservientes⁵. Além disso, de 1929 a 1956, ano de sua morte, o próprio Walser viveu internado em uma instituição psiquiátrica.

Vila-Matas experimenta com as formas de modo a não deixar que os textos sejam condenados à repetição. Por exemplo, em *Una casa para siempre*, as memórias do ventríloquo são interrompidas de modo a permitir que o argumento do romance seja explicitado no interior de um relato paralelo: “Mar de fondo”. Neste, um jovem de Barcelona com pretensões de tornar-se escritor acaba de chegar a Paris e é apresentado por um amigo à Marguerite Duras, que pretende alugar-lhe uma água-furtada.

³ BOLAÑO, Roberto. Una casa para siempre. In: _____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006. p. 157.

⁴ VILA-MATAS, Enrique. *Suicídios exemplares*. Tradução: Carla Branco. São Paulo: Cosac Nayf, 2009. p. 88.

⁵ Assim começa o romance: “Aqui se aprende muito pouco, faltam professores, e nós, rapazes do Instituto Benjamenta, vamos dar em nada, ou seja, seremos, todos, coisa muito pequena e secundária em nossa vida futura. As aulas a que assistimos visam sobretudo a inculcar-nos paciência e obediência, duas qualidades que ensejam pouco ou mesmo nenhum sucesso. [...] De uma coisa tenho certeza: no futuro, o que vou ser é um zero à esquerda, muito redondo e encantador. Na velhice, terei de servir a jovens grosseiros, arrogantes e mal-educados; do contrário, vou precisar mendigar para não perecer”. In: WALSER, Robert. *Jakob von Gunten: um diário*. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 7-8. Em outro momento, lê-se: “Que feliz sou eu por não conseguir enxergar em mim nada que seja digno de atenção ou contemplação! Ser e permanecer pequeno. E caso uma mão, circunstância ou onda me erguesse e carregasse até o primado do poder e da influência, eu destruiria as relações a me privilegiar e me precipitaria rumo à escuridão rasteira e insignificante. Só nas regiões inferiores consigo respirar”. In: WALSER. *Jakob von Gunten: um diário*. p. 131.

Mentindo, seu amigo inventa que ele estava escrevendo as memórias de um ventríloquo e explica que “las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico, la suya era una trama desgarrada e incierta y, al contrario del siglo pasado, no era nada tiránica, no pretendía explicar el mundo ni, menos aún, abarcar la totalidad de una vida, sino tan sólo uno cuantos pasajes de esa vida”⁶.

Nessa passagem, Vila-Matas deixa clara sua intenção de construir uma narrativa mais livre, fragmentada, longe das pretensões da ficção clássica. Além disso, através desse modo de proceder, duas narrativas que se dão em contextos diversos, uma ficção dentro da outra, entram em contato. Este contato é ainda mais complexo quando nota-se uma vez mais o jogo com dados biográficos do autor.

Intertextualidade, hibridismo, mescla de ficção com dados biográficos e “parasitismo literário” são alguns dos meios utilizados por Vila-Matas para multiplicar indefinidamente o próprio discurso e garantir uma espécie de espaço excessivo propício à perda, à fuga, à indefinição e à renovação. Nesse espaço, a voz do escritor e a voz do crítico se alternam. Piglia, exemplo de escritor e crítico, não acredita que existam escritores sem teoria e lembra que, tradicionalmente, alguns dos melhores críticos são artistas; os casos de Pound, Brecht e Valéry são exemplos disso. Piglia ainda lembra que Baudelaire, um crítico excepcional, foi o primeiro a dizer que é cada vez mais difícil ser artista sem ser crítico⁷. Por se acreditar aqui que os escritores são conhecedores privilegiados dos mecanismos internos envolvidos na construção do texto literário, autores como Julio Cortázar, Alan Pauls e George Perec são trazidos para dar suporte ao texto, mesmo quando, como é o caso deste último, trata-se de uma reflexão indireta, desenvolvida somente por meio da ficção.

Ainda de acordo com Piglia, a literatura é um campo de luta onde os escritores intervêm pela renovação dos clássicos, pela releitura do que se esqueceu e pelo questionamento das hierarquias literárias. Os escritores são estrategistas na luta pela renovação literária, eles traem o que leem, causam um desvio e enfrentam as convenções ao proporem uma leitura renovadora⁸. Pode-se afirmar que a obra de Vila-Matas torna evidente o que diz Piglia, pois, ao trazer de modo manifesto para dentro de seu texto os autores com os quais se identifica e deseja estabelecer um diálogo e ao construí-lo saltando de uma referência a outra, o autor deixa claro como a literatura é

⁶ VILA-MATAS, Enrique. *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 2002. p. 73.

⁷ Cf. PIGLIA, Ricardo. La lectura de la ficción. In: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000. p. 10-11.

⁸ Cf. PIGLIA. La lectura de la ficción. In: *Crítica y ficción*. p. 12 e 14.

também constituída pela iniciativa pessoal e por meio de associações caprichosas, alheias a uma cronologia, caracterizadas por idas e vindas no tempo, marcadas pela identificação, guiadas pelo desejo. Pensar a literatura dessa maneira é um ato de valorização da leitura que descaracteriza a autoridade demasiadamente estrita de qualquer catálogo, pois o mostra apenas como um entre muitos possíveis, como resultado das constantes retomadas e renovadas associações possibilitadas pela leitura e pela escrita criativas ao longo do tempo. Aqui se percebem os rastros de Jorge Luis Borges, que, por exemplo, em seu “Kafka e seus precursores” mostrou que com engenho a literatura também pode ir do presente ao passado⁹; no entanto, também caberá ressaltar em que sentido os dois autores se distanciam em seus procedimentos.

Outra dificuldade enfrentada ao se pesquisar a obra de Vila-Matas é a necessidade de delimitar o espaço no qual o trabalho se localizará sem deixar de ressaltar traços fundamentais de sua obra como a dispersão e a intertextualidade. Numa primeira aproximação, a obra do autor pode representar o sonho do leitor que necessita fazer um trabalho acadêmico, uma vez que se constitui enquanto uma ficção que traz em si uma crítica. Porém, essa configuração normalmente problematiza a situação de quem escreve o trabalho, uma vez que nem sempre é simples descrever com clareza as fronteiras que delimitam os espaços onde narração e crítica se inscrevem, assim como identificar os momentos nos quais um se perde no outro. Assim, faz-se necessário decidir, por exemplo, entre fazer uma investigação de caráter mais crítico, voltada aos conceitos, ou tentar explorar os textos do autor de forma mais livre, imitando seus procedimentos, dando-lhe maior liberdade e seguindo um percurso oferecido por ele.

Como se notará, o presente trabalho optou pela segunda alternativa para tentar aproximar-se da proposta crítica que Vila-Matas possibilita existir dentro de uma ficção que se volta sobre si mesma para pensar a literatura contemporânea. Assim, ao se fazer uso de algum expediente crítico, busca-se sempre tomar o cuidado para que a proposta do autor não seja suplantada pelo conceito, e sim tornada mais evidente a partir das potencialidades que sua configuração comporta.

No primeiro capítulo elegeu-se o romance *O mal de Montano* como ponto de partida para verificar as condições do romance contemporâneo. A escolha desse romance deu-se por se acreditar que ele seja um meio adequado para um primeiro

⁹ Para mais a esse respeito, consultar: PELLEJERO, Eduardo Aníbal. Borges y Kafka. La alegría de la influencia. *Philologia Hispalensis*. Sevilha, v. 23, p. 7-16, 2009.

contato com a obra de Vila-Matas, uma vez que possibilita pensar temas como as condições de leitura e escrita do romance contemporâneo, a intertextualidade, a autoficção, a identidade e a influência, além de deixa clara a tentativa de aproximar diversos gêneros narrativos. Para tornar mais perceptível como o referido romance põe no plano da ficção considerações críticas, recorreu-se a algumas reflexões de autores como Theodor W. Adorno, Erich Auerbach e Julio Cortázar. Além desses autores, faz-se uso também de ideias dos franceses Roland Barthes e Maurice Blanchot acerca da escrita de diários para evidenciar as implicações do uso e das sobreposições de diversos gêneros na estrutura do romance.

No segundo capítulo, a rede intertextual de Vila-Matas faz com que o texto retorne ao século XVIII para encontrar as ousadias de Laurence Sterne, examine as inevitáveis distinções contextuais e, em seguida, considere as ressonâncias do irlandês na escrita do catalão. Nesse capítulo, o aparato crítico é quase totalmente deixado de lado, deixando com que o “mecanismo literário” funcione dentro de suas próprias indeterminações. Um exercício comparatista que leva de um texto a outro com o intuito de mostrar como, por meio da ficção, os dois autores tentam fazer tudo girar e deixar claro que cada exercício de escrita pode representar um recomeço.

No terceiro capítulo, mais uma vez a crítica é usada para aproximar-se de Vila-Matas. Por sua característica intertextual, reflexões de Antoine Compagnon a respeito da citação são trazidas ao texto. Após verificar as relações entre ler, citar e escrever, o capítulo tenta mostrar como Vila-Matas faz a intertextualidade funcionar em seu texto, como ele problematiza aspectos como influência, cópia e criação a partir dos modos como insere o texto alheio em seu texto. Ao aproximar, a partir de Compagnon e Vila-Matas, as figuras do autor e do leitor, chega-se a uma aproximação inevitável a Borges, autor que sempre tentou, a partir do estabelecimento de maneiras transversais de ler, reinterpretar o mundo, pôr em jogo o sentido e desestabilizar hierarquias.

No último capítulo busca-se explorar mais de perto a faceta ensaística do autor, especificamente no que se refere ao texto “Chet Baker piensa en su arte”, de 2011. Esse texto foi escolhido como direcionador da análise por parecer apresentar de forma exemplar a maneira como Vila-Matas vale-se da liberdade característica do ensaio para privilegiar a experiência do pensamento e fazer coexistirem narração e reflexão crítica. Talvez textos com esse caráter experimental se coloquem como uma interessante oportunidade de comparar o alcance da associação entre crítica e ficção com os privilégios tradicionalmente atribuídos ao conjunto constituído por crítica e verdade.

Por fim, parece que Vila-Matas demonstra uma coragem singular ao fazer ficção a partir das condições que a escrita literária contemporânea herdou. Mesmo quando seus enredos não são os mais bem logrados, percebe-se que subjaz uma motivação para seguir escrevendo com a lucidez e a consciência de que não se pode mais escrever ou ler ingenuamente. Passando de um impasse a outro, de uma indefinição a outra, o autor segue escrevendo, talvez para mostrar que, afinal, não escrever já seria fracassar de antemão.

1. ENTRE O ROMANCE DO DIÁRIO E O DIÁRIO DO ROMANCE

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS CONDIÇÕES DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE *O MAL DE MONTANO*

1.1 *O MAL DE MONTANO* NO CONTEXTO DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

O mal de Montano, romance do escritor catalão Enrique Vila-Matas publicado em 2002, apresenta dificuldades quando se pretende fazer, sem que lhe cometa uma injustiça, e mesmo que de maneira sumária, uma explanação a seu respeito. O que primeiramente pode chamar a atenção é o fato de não se tratar de um romance exatamente extenso, são pouco mais de trezentas páginas. Porém, apresenta em sua estrutura, no ritmo de leitura propiciado e na enorme quantidade de referência literárias uma condição que lhe permite expandir-se rumo a outros inúmeros textos, voltar-se sobre seu próprio processo de criação e adquirir uma condição quase interminável.

Em sua *Breve autobiografía literaria*, assim é descrito esse romance pelo autor: “El itinerario de un moderno Don Quijote, lanza en ristre contra los abundantes enemigos de la literatura. La historia de una bella fuga mínima, llena de desvíos que llevan al abismo y al vértigo de la escritura y la vida. Un intento más de huir de lo establecido para tratar de crear la belleza extraña de un estilo y decir cosas distintas”¹⁰. Se, a partir do segundo período, a frase fosse atribuída a algum escritor de vanguarda do início do século XX, certamente não causaria espanto. A busca por uma estética que renove ou transgrida os modelos que a precedem e que se estabeleça sobre bases próprias pode ser uma ambição atribuível a qualquer artista. Dessa busca, marcada por uma série de rupturas e de tentativas marcadas pela experimentação com formas e técnicas e por desvios, o século XX dá, já em seu início, um exemplo destacado a partir das vanguardas artísticas. Para o escritor argentino Julio Cortázar, nesse período começam a ser deslocadas as “certezas” de todo tipo advindas do século XIX e de sua ciência, suas letras e seu estilo de cultura e, no que concerne à literatura, autores como Franz Kafka e James Joyce começam a intuir que não cabiam mais dentro da literatura

¹⁰ VILA-MATAS, Enrique. *Breve autobiografía literaria*. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007. p. 25.

que se fazia até então, que algo excedia suas obras, “[...] que quando vão fechar a mala de cada livro há mangas e fitas penduradas para fora e é impossível encerrar [...]”¹¹.

Os experimentos então empreendidos na tentativa de modificar a tradição do romance herdada do século XIX modificaram o gênero de maneira tão intensa que ele passou a adquirir formas e a abarcar elementos que até então lhe eram estranhos, resultando difícil a afirmação de sua identidade e, conseqüentemente, pondo em discussão questões a respeito de seu esgotamento e extinção. Para Domingo Ródenas de Moya, essa separação se deu por caminhos variados, manifestando-se, sobretudo, em uma tendência à autoanálise e ao questionamento de seu próprio estatuto literário, o romance voltando-se para si mesmo, sendo reflexo de si mesmo e das inquietudes do autor, deixando também de ser clara a fronteira entre realidade e ficção. A ruptura com o modelo tradicional vinha envolvendo desde o Modernismo a ampliação de gêneros absorvidos pelo romance, fazendo dessa mescla parte de sua identidade e das condições de sua sobrevivência¹².

Paradoxalmente, apesar do gênero romanesco estar sob o signo da extinção e carregando o problema de sua própria identidade, o mercado editorial expandiu-se e continuou a oferecer uma vasta produção de romances a um mercado que a absorve, fazendo dele uma atividade rentável que atualmente é movida com o apoio de, por exemplo, feiras do livro espalhadas pelo mundo e pela imagem de escritores que atingem o status de celebridades. Cortázar oferece uma resposta ao observar que uma linha de escritores proliferou-se, a daqueles que

[...] aproveitando-se astutamente de uma humanidade cada dia mais indefesa, cada dia mais atingida pelo irresistível açúcar do *slogan* e do cinema, se apressam em embrulhar “pedaços de vida” tomando cuidado para que, desde a primeira página, o leitor já saiba com alívio que não lhe será pedido esforço algum – no máximo um esforço grato, como o do amor ou o do espreguiçamento – e que, para sua complacência, lhe será mostrada uma janela que dá para qualquer lugar que não seja aquele onde mora e lê seu livro.¹³

Para os objetivos do presente capítulo, é importante ressaltar esse contexto incerto e complexo da criação romanesca, pois é a partir de suas condições que se

¹¹ CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica/1*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 33-34.

¹² MOYA, Domingo Ródenas de. La novela póstuma o el mal de Vila-Matas. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007. p. 277-278.

¹³ CORTÁZAR, op. cit., p. 62.

tornam possíveis a escrita e a leitura de *O mal de Montano*. Adotando uma forma híbrida¹⁴, resultante do processo ao qual se fez referencia acima, o romance em questão, como se tentará demonstrar, não se coloca apenas como um romance escrito *nesse* contexto, mas que traz em sua própria maneira de se constituir a discussão crítica *a respeito* das condições da literatura no contexto sociocultural contemporâneo. Entretanto, se critica as condições culturais contemporâneas, pautadas pelo consumo e pela banalização, e, sobretudo, o mercado editorial e sua administração e afeição por *best-sellers*, não deixa também de propor uma aposta contínua na literatura enquanto meio de resistência e combate ante esse panorama.

A solidão e a melancolia crescentes do narrador, assim como as situações humorísticas narradas quando tenta combater o que chama de “os inimigos do literário”, seriam, portanto, nesse contexto, uma tentativa de expressar a recusa a renunciar à riqueza que a experiência literária ainda pode proporcionar ao leitor contemporâneo, mas também a denúncia parodiada da restrita ação política desse mesmo leitor. Por isso, a partir da posição desse leitor, nada mais simbólico que a tentativa de encarnar a figura do Quixote, aquele que luta contra o mundo que não lhe serve, empreendida pelo narrador.

Como se tentará demonstrar, o impulso de renovação e a indagação a respeito de seu ofício continuam a inquietar os romancistas contemporâneos, nem que seja para que o romance siga “[...] disfrutando de una larga, saludable e promiscua agonía”¹⁵.

1.2 O MAL DE MONTANO: PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Examinando *O mal de Montano*¹⁶ a partir de sua estrutura¹⁷, percebe-se que suas cinco partes comportam uma enorme rede de referências literárias, deslocamentos e

¹⁴ Em certo momento, seu narrador observa “[...] uma estimulante tendência do romance contemporâneo, uma tendência que vai abrindo um território de tripla fronteira entre o ensaio, a ficção e o autobiográfico [...]”. In: VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 192. Por sugestão do Professor Dr. Marcos Falchero Falleiros e da Professora Dra. Rosanne Bezerra de Araújo na ocasião do Exame de Qualificação do presente trabalho, passa-se a transcrever em notas, sempre que foi possível consultar as edições em língua espanhola, os trechos de Vila-Matas utilizados no trabalho na língua original. “[...] una estimulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 189.

¹⁵ MOYA. La novela póstuma o el mal de Vila-Matas. In: HEREDIA (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. p. 296.

mudanças de direção no que concerne tanto à forma de narrar, quanto às relações que estabelecem entre si. O leitor é levado a posicionar-se diante do texto, deixando de assumir uma postura meramente receptiva e passando a pôr o narrador em xeque, pois, entre outros motivos que se tentará mostrar ao longo deste capítulo, já no início da segunda parte tudo o que foi narrado até então, e que se desenvolve ao longo de aproximadamente cem páginas, começa a ser sistematicamente desconstruído.

O romance começa quando um famoso crítico literário barcelonês que se diz *doente de literatura*, perdido em seu mundo de referências literárias¹⁸, decide viajar à Nantes com o intuito de ajudar seu filho Montano, uma vez que este último é escritor e encontra-se bloqueado em sua escrita após a publicação de um livro sobre escritores que abandonaram a escrita. Porém, sua visita não se mostra produtiva e ele sai da cidade ainda mais *doente de literatura*, pois não pode deixar de lembrar que, entre outras coisas, Nantes é a cidade onde nasceram Jules Verne, Jacques Vaché e Julien Gracq. Além disso, ao menos em sua cabeça, Montano, filho de seu primeiro casamento que acabou com o suicídio da esposa, assume *estados hamletianos* e quer vingar-se do pai, a quem atribui a culpa pela morte da mãe¹⁹. Não lhe resta alternativa senão fugir da presença de seu filho²⁰, já que este só o aproxima ainda mais da literatura.

¹⁶ Trata-se do trabalho mais premiado do autor: Prix Médicis - Roman Étranger (França, 2003), Premio Nacional de la Crítica (Espanha, 2003), Premio del Círculo de Críticos de Chile, (2003), XX Premio Herralde de Novela (Espanha, 2002) e Premio Internacional Ennio Flaiano de Narrativa (Itália, 2006).

¹⁷ Destacam-se aqui algumas afirmações do autor quanto à estrutura do romance dadas em entrevista: “La estructura fue naciendo mientras hacía el libro”, “Cada vez que terminaba un capítulo me daba cuenta de que el libro no estaba acabado, pero que el mismo tiempo estaba acabado por completo aquel capítulo y tenía que entrar con otra cosa. Entonces tenía la valentía, que no sé si tendría ahora, de dar un salto y continuar con capítulos que rompían con lo anterior”. “Está trabado, pero iba descubriendo un poco la estructura a medida que escribía el libro. De todos mis libros creo que es el que tiene la estructura más difícil de comparar con cualquier otro libro que yo conozca de la Historia de la literatura. Me refiero a que otros libros a veces tienen en la cabeza la estructura de otro libro o autor para tener un faro en el camino”. In: VILA-MATAS, Enrique. *Conversaciones con Enrique Vila-Matas (1). Numerocero*. Disponível em: <<http://numerocero.es/literatura/critica/conversaciones-con-enrique-vila-matas-1/1596>> Acesso em: 13 ago. 2013. Entrevista.

¹⁸ “[...] constato que vivo rodeado de citações de livros e autores. Sou um doente de literatura. A continuar assim, ela poderia acabar me tragando como um boneco de palha dentro de um redemoinho, até fazer com que eu me perca em seu território ilimitado. Asfixia-me cada dia mais a literatura. Nos meus cinquenta anos, angustia-me pensar que meu último destino seja me tornar um dicionário de citações ambulante.” In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 14-15. “[...] constato que vivo rodeado de citas de libros y autores. Soy un enfermo de literatura. De seguir así, ésta podría acabar tragándome, como un pelele dentro de un remolino, hasta hacer que me pierda en sus comarcas sin límites. Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 16-17.

¹⁹ Trata-se de pequeno jogo de Vila-Matas, uma vez que, como se sabe, no *Hamlet* o filho busca vingança pela morte do pai.

²⁰ “Então percebi claramente que continuar ao lado de Montano só podia contribuir para que eu ficasse ainda mais doente. Porque estava claro que o mal de Montano, como o meu, consistia em estar doente de literatura. E disse a mim mesmo que, se Montano herdara o mal de seu pai, eu, em definitivo – para

Ao fugir de Nantes, retorna à Barcelona decidido a enxergar o mundo sem literatura, porém, sua tentativa o deixa deprimido, passando a pensar com frequência na morte. Por esse motivo, Rosa, sua esposa, que é diretora de cinema, o aconselha a viajar e afastar-se de pessoas que pensam em literatura. O crítico literário viaja então ao Chile e conhece o ator Tongoy, que o aconselha a unir suas duas obsessões, a morte e a literatura, em apenas uma: a morte da literatura, dados os inúmeros ataques que atualmente esta recebe. Mas esse conselho, longe de resolver os problemas do crítico, serve para pô-lo em dificuldades ainda maiores, pois seu problema deixa o âmbito meramente pessoal quando começa a ver a prioridade que possui a questão da grave situação da literatura contemporânea e sua possibilidade de desaparecimento por meio dos ataques da indústria cultural, da qual são representantes os falsos escritores, os equilibristas do marketing e os homens de negócios que editam livros. Dessa forma, se, por um lado, o problema pessoal passa a um segundo plano, por outro, ganha em intensidade quando o narrador se vê justificado por uma causa elevada e de interesse geral, a ponto de levá-lo a decidir encarnar a literatura, a combater os inimigos do literário e a tornar-se uma espécie de Quixote contemporâneo, o que lhe traz uma série de inconvenientes.

Para que fique claro, estar *doente de literatura*, ou ter o mal de Montano, significa não poder prescindir da literatura para apreender a realidade, remeter quase todos os acontecimentos do cotidiano a uma citação ou recordação na qual a literatura esteja envolvida. O trecho destacado abaixo, que retrata um dos momentos em que o narrador está em Nantes tentando livrar-se de seu mal, torna bastante claro o comportamento daqueles nos quais o mal de Montano se manifesta:

Estava tão doente de literatura que, ao olhar a vitrina da livraria, vi-me refletido no vidro e julguei ser um menino pobre de Dickens diante da vitrina de uma pastelaria. Pouco depois, esse menino transformou-se em *o homem sem qualidades* do romance de Musil, aquele matemático idealista que contemplava as ruas de sua cidade e cronometrava, de relógio na mão, os automóveis, as carruagens, os bondes e as silhuetas dos transeuntes esfumadas pela distância.²¹

dar um nome à doença – tinha o mal de Montano.” In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 33. “En ese momento he visto claro que continuar al lado de Montano sólo podía contribuir a que yo enfermara algo más. Porque estaba claro que el mal de Montano, al igual que el mío, consistía en estar enfermo de literatura. Y me he dicho que, puesto que montano había heredado el mal de su padre, yo en definitiva – por llamar a la enfermedad de algún modo – tenía el mal de Montano.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 35.

²¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 114. “Yo estaba tan enfermo de literatura que, al mirar el escaparate de la librería, me vi reflejado en el cristal y pensé que era un niño pobre de Dickens frente al

Todo o enredo se constrói da mesma maneira, a partir do persistente apelo às referências literárias, o que possibilita ao narrador um forte recurso narrativo na medida em que lhe permitirá interpor constantes digressões que podem partir, por exemplo, tanto do comentário quanto do estabelecimento de associações literárias inesperadas. Além disso, o narrador parece buscar enredar o próprio leitor na partilha de sua condição de *doente de literatura* por meio da profusão de citações e de uma tensão que envolve realidade cotidiana e literatura. Essa tensão se põe nos termos de uma decisão que orienta em direção à cura ou à doença, pois, se seu mal inicialmente revela o receio e a angústia de apartar-se completamente da realidade cotidiana por meio da literatura, também é verdade que não deixa de revelar a primeira enquanto fornecedora de uma bastante empobrecida experiência quando desvinculada da segunda.

Tomado por suas obsessões, o narrador da primeira parte do romance termina por convidar Tongoy para participar da gravação de um documentário sobre os baleeiros dos Açores a ser realizado por sua esposa. Chegando aos Açores, encontra um escritor que se refugiou em uma das ilhas e que passará a representar para o narrador o símbolo do indivíduo que constituirá a humanidade do futuro: indiferente à arte, sem alma e desumanizado. Imagina também, em clara alusão à Kafka, uma série de toupeiras que trabalham noite e dia contra o literário a partir daquelas ilhas.

Na segunda parte do romance, como assinalado acima, tudo o que foi narrado anteriormente começa a ser desconstruído. O leitor é informado de que o diário do crítico literário que se leu até então não passa de uma obra de ficção escrita por um “narrador de ampla e conhecida trajetória”²²: Rosario Gironde. Além disso, entre outras coisas, é revelado que: a) Rosa é agente literária, e não diretora de cinema; b) Montano não existe, é um personagem; c) quem estava com bloqueio criativo era o próprio Gironde, que acabara de publicar um livro sobre escritores que deixam de escrever intitulado *Nada mais jamais*; d) o ator Tongoy de fato existe²³, assim como é também

escaparate de una pastelería. Poco después, ese niño se me transformó en *el hombre sin atributos* de la novela de Musil, aquel matemático idealista que contemplaba las calles de su ciudad y cronometraba reloj en mano los automóviles, los carruajes, los tranvías y las siluetas de los transeúntes difuminadas por la distancia.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 114.

²² VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 106. “narrador de amplia y conocida trayectoria”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 106.

²³ Ao se considerar a participação de Tongoy no romance, a maneira como interage com o narrador, sua disposição a desempenhar a condição de escudeiro e mesmo sua descrição física autorizam a considerá-lo antes enquanto um alter ego de Gironde. Na quarta parte do romance, lê-se na entrada do diário de Gironde do dia 24 de janeiro: “Sou quem sempre esteve com você, a voz que lhe faz estar só, a que lhe diz que talvez algo ainda seja nomeável, que talvez ainda restem palavras por dizer, sou Tongoy, [...] ilumina-me uma luz de chumbo, tenho uma fadiga descomunal, talvez porque fui concebido por um

verdade que se conheceram no Chile, embora em circunstâncias diferentes das narradas anteriormente. Isso se dá porque, nessa parte do romance, Gironde passa a demonstrar minuciosamente por meio de seu diário como a primeira parte, uma ficção denominada “O mal de Montano”, foi construída e de como seu diário o ajudou a escrevê-la e a livrar-se de seu bloqueio literário.

Assim, os episódios narrados na primeira parte são alterados, sempre denunciando a transfiguração em ficção dos fatos vividos pelo escritor Gironde: “Há muito de autobiográfico em *O mal de Montano*, mas também muita invenção”²⁴. Sem criatividade para um novo livro, Gironde vai a Nantes após ser convidado a participar de uns “Rencontres littéraires espagnols” pensando ser a cidade um local adequado para acabar com seu bloqueio. Chega à Nantes doente do mal de Montano - embora, até então, a doença ainda não possuísse esse nome -, ágrafo e se sentindo um parasita literário²⁵, uma vez que em muitas ocasiões havia sido um ladrão de frases alheias, um parasita de seus escritores mais admirados. Ao entrar numa livraria, ante todos os motivos para se sentir um homem sem qualidades, lhe vem à mente uma frase de *O homem sem qualidades*, de Robert Musil: “Também um homem sem qualidade pode ter um pai dotado de qualidades”²⁶. Gironde vê na frase a chave para livrar-se de seus problemas. Ainda na livraria, cria para si um filho de nome Montano – nome devido a uma recente leitura de uma edição francesa de um dos livros de Arias Montano – que moraria em Nantes, administraria uma livraria e que estaria sofrendo de um sério bloqueio literário adquirido após publicar um livro sobre escritores que renunciavam à escrita. Montano receberia a visita de um pai dotado de certas qualidades, um renomado crítico literário que estaria *doente de literatura*, mas que estaria preocupado unicamente em ajudar o filho a superar sua condição de ágrafo. Resumindo, a estratégia de Gironde

homem que adivinho vulnerável em tudo menos em sua escrita [...]” In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 297-298. “Soy quien ha estado siempre contigo, la voz que te hace estar solo, la que te dice que quizá algo aún es nombrable, que tal vez quedan todavía palabras por decir, soy Tongoy, [...] me ilumina una de plomo, tengo una fatiga descomunal, quizá porque he sido concebido por un hombre que adivino vulnerable en todo menos en su escritura.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 291.

²⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 106. “Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 106.

²⁵ O que em *O mal de Montano* Vila-Matas nomeia, de maneira geral, como “parasitismo literário” remete a um procedimento recorrente em sua construção narrativa e, portanto, de grande importância para compreensão de sua obra. Essa maneira de operar envolve procedimentos que refletem aspectos relacionados à influência e ao uso do texto alheio que possuem implicações importantíssimas não apenas no âmbito de sua obra, mas que se expandem e atingem a literatura de maneira mais ampla a partir de temas como, por exemplo, leitura e circulação de textos e discursos. Esses procedimentos serão tratados no capítulo três do presente trabalho.

²⁶ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 115. Sem ir muito longe, trata-se do título do capítulo três da primeira parte do livro primeiro de *O homem sem qualidades*.

consiste em, convertendo-se em parasita literário de si mesmo, transformar os problemas decorrentes da publicação de *Nada mais jamais* nos temas centrais de um retorno à escrita e em transferir parte de seus problemas para dois personagens, segundo um procedimento que passa por narrar suas próprias obsessões para tentar ultrapassá-las. Nas palavras de Gironde:

É bem sabido que não há melhor forma de livrar-se de uma obsessão do que escrever sobre ela. Sei por experiência própria, trata-se de falar até a exaustão do tema que nos obceca, e assim fiz em alguns de meus livros e geralmente consegui meu objetivo, liquidando quase totalmente a obsessão que naquele momento me havia tomado.²⁷

Tal como acontece com a viagem à Nantes, as viagens aos Açores e ao Chile também são contadas de maneiras diferentes, embora cada uma das versões guarde elementos que as aproximam uma da outra. Por exemplo, na segunda versão da viagem aos Açores descobre-se que o ex-escritor com o qual se encontraram na primeira versão não passa de uma invenção de Gironde, concebida após uma tentativa frustrada de encontrar um escritor do qual tiveram notícia de lá viver escondido, porém, o caminho percorrido e o cenário descrito são bastante próximos nas duas versões²⁸. Esse procedimento de narrar as viagens de duas maneiras diferentes, uma através do narrador da primeira parte e outra através de Gironde, permite que as duas narrações sejam postas em conflito na construção do enredo, uma desconstruindo a outra à medida que se enfatiza o artifício da escrita de ficção.

Entretanto, como se não fossem suficientes as implicações da segunda parte sobre a primeira, há ainda outro nível em que realidade e ficção se cruzam, um terceiro nível onde se relacionam Montano, Gironde e, finalmente, o próprio Enrique Vila-Matas, uma vez que este último também acabara de escrever um livro sobre escritores que desistem da escrita: *Bartleby e Companhia*, de 2000. Em entrevista concedida no final de 2002, Vila-Matas afirma: “Quedé paralizado como escritor tras publicar *Bartleby y compañía*, pero hallé precisamente en mi problema de escritor paralizado la

²⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 117. “Es bien sabido que no hay mejor forma de librarse de una obsesión que escribir sobre ella. Lo sé por experiencia propia, se trata de hablar hasta la extenuación del tema que nos obsesiona, así lo he hecho en algunos de mis libros y generalmente conseguí mi objetivo y acabé liquidando casi totalmente la obsesión que en ese momento me tenía atrapado.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 117.

²⁸ “Essa única estrada da ilha do Pico é – tal com já descrevi em *O mal de Montano*, sem acrescentar uma gota de ficção [...]” In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 178. “Esa única carretera de la isla de Pico es – tal como ya la describí en *El mal de Montano* sin añadir gota alguna de ficción [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 175.

inspiración para regresar al mundo de la creación de ficciones. Le trasladé a Montano, un hijo inventado, ese problema, ese mal”²⁹. Dessa maneira, o autor faz passar as obsessões de distintos narradores por variados níveis de construção ficcional que se aproximam para modificarem-se mutuamente, encontrando-se ele mesmo em sua exterioridade maior.

A partir do momento que considera a *nouvelle* “O mal de Montano” terminada, ainda no início da segunda parte, a proposta se altera. Gironde decide aproximar-se de seu leitor, convertendo seu diário pessoal em um dicionário cujas entradas seriam os nomes de autores de diários pessoais que lhe foram mais próximos ao longo da vida e que reforçaram sua própria autobiografia, “[...] feita em parte com base nos diários íntimos dos demais [...]”³⁰. Assim, Gironde, que se diz saturado de misturar invenção e autobiografia para criar textos ficcionais, dispõe-se a não mais esconder-se atrás de textos de ficção e a oferecer apenas informações verdadeiras sobre sua vida³¹.

Passando por fragmentos de diários de autores como André Gide, Witold Gombrowicz, Franz Kafka, Katherine Mansfield, Henri Michaux, Jules Renard e Cesare Pavese, o texto aponta para o ensaio, pois Gironde decide escrever sobre seus autores de diários íntimos preferidos e estabelecer relações entre os temas da escrita de diários íntimos, da possibilidade de conhecer-se a si mesmo e da literatura. Suas reflexões vão seguindo um curso onde as muitas referências literárias continuam funcionando como ponto de partida para expandir a discussão, pois, ao mesclar a escrita de seu próprio diário, agora convertido em um dicionário, à dos demais escritores, Gironde reflete a respeito da construção de seu estilo e do espaço onde inseriu sua obra, reconhecendo possuir uma biografia fragmentada, estabelecida graças à colaboração dos escritores que parasitou ao longo da vida.

Proponho-me a trabalhar discretamente no interior de diários alheios e fazê-los colaborar na reconstrução de minha precária autobiografia, que naturalmente será fragmentada ou não será, se apresentará tão

²⁹ VILA-MATAS apud MOYA. La novela póstuma o el mal de Vila-Matas. In: HEREDIA (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. p. 280.

³⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 107. “[...] hecha en parte a base de los diarios íntimos de los demás [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 107.

³¹ Eis a proposta do próprio Gironde no início da segunda parte: “[...] tomo o firme propósito de não me esconder atrás de tantos textos de ficção e de dizer algo ao leitor sobre mim, oferecer-lhe algumas informações verdadeiras sobre minha vida. Ajoelho-me, pois, no altar da vida real [...] me encomendo ao Deus da Veracidade”. In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 108. “[...] me hago el firme propósito de no esconderme detrás de tanto texto de ficción y decirle algo al lector sobre mí mismo, ofrecerle algunas informaciones verdaderas sobre mi vida. Me arrodillo pues en el altar de la vida real [...] me encomiendo al dios de la Veracidad.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 108.

fraccionada como minha personalidade, que é plural e ambígua e mestiça e basicamente é uma combinação de experiências (minhas e de outros) e de leituras.³²

É fácil perceber o posicionamento problemático que um romance com essas características assume ante as disposições da narrativa tradicional aludidas no início deste texto. *O mal de Montano* adota um hibridismo que problematiza as relações entre os gêneros e estreita a distância entre ficção e realidade. Isso é reforçado pelo fato do autor fazer com que o romance também se converta em uma espécie de meio para tornar manifesto o artifício de sua própria construção³³, de tal sorte que mesmo o excesso de citações e referências que vão se encadeando ao longo de todo o enredo é abertamente justificado pelo narrador:

Sem pressa, fui criando para mim um pouco de estilo próprio, não deslumbrante, mas suficiente, algo inconfundivelmente meu, graças ao vampirismo e à colaboração involuntária dos demais, daqueles escritores de que me valia para encontrar minha literatura pessoal. [...] Sem pressa, como aqueles personagens subalternos de Walser ou aqueles tão discretos de Joseph Roth, que passam pela vida numa fuga sem fim, situando-se à margem da realidade que tanto os incomoda e também à margem da existência, para defender, ante o mecanismo do idêntico – hoje tão imperante no mundo – um resíduo extremo de irredutível individualidade, algo inconfundivelmente *seu*. Encontrei o *meu* nos outros, chegando *depois* deles, acompanhando-os primeiro e emancipando-me depois.³⁴

³² VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 107. “Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 107.

³³ “La actividad de tejerlo es el argumento del libro, vuelto sobre sí mismo una y otra vez [...]” In: YVANCOS, José María Pozuelo. *Enfermo de literatura*. In: HEREDIA (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007, p. 269.

³⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 122-123. “Sin prisas, fui haciéndome con un poco de estilo propio, no deslumbrante pero suficiente, algo inconfundiblemente *mío*, gracias al vampirismo y a la colaboración involuntaria de los demás, de aquellos escritores de los que me valía para encontrar mi literatura personal. [...] Sin prisas, como esos personajes subalternos de Walser o aquellos tan discretos de Joseph Roth, que pasan por la vida en fuga sin fin, situándose al margen de la realidad que tanto les molesta y también al margen de la existencia para defender frente al mecanismo de lo idéntico – hoy tan imperante en el mundo – un residuo extremo de irreductible individualidad, algo inconfundiblemente *suyo*. Yo encontré lo *mío* en los otros, llegando *después* de ellos, acompañándoles primero y emancipándome después.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 122.

1.3 ADORNO, CORTÁZAR E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

A postura reflexiva do narrador e o fato do romance em questão possuir a necessidade de se constituir enquanto uma ficção que se denuncia e aceita abertamente a condição de simulacro de seus elementos díspares e de sua forma híbrida justificam uma aproximação a algumas ideias desenvolvidas por Theodor W. Adorno a propósito da posição do narrador no romance contemporâneo, pois, para o autor, contrariamente ao que ocorria no romance tradicional, o narrador contemporâneo se insere em uma conjuntura na qual já não se sente confortável ao dispor os elementos da narração.

Segundo Adorno, o romance, forma literária específica da era burguesa, teve como seu elemento fundamental, desde sua experiência inicial do mundo desencantado no *Dom Quixote*, a capacidade de dominar artisticamente a mera existência, mas no curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX esse procedimento tornou-se questionável. O subjetivismo do narrador passa a solapar todo o preceito de objetividade ao deixar de tolerar qualquer matéria sem transformá-la. Entretanto, isso não pode ser atribuído a uma excêntrica arbitrariedade individualista, pois “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”³⁵. Passando a viver em um mundo administrado pela standardização e pela mesmice, o indivíduo foi impedido de ter algo especial a dizer.

Para Adorno, essa crise da objetividade literária se deu quando foi constatado que o positivo e o tangível, inclusive o que diz respeito aos elementos da interioridade, estes últimos apropriados, sobretudo, pela psicanálise freudiana, foram confiscados do romance pela comunicação e pela ciência. Ao perder muitas de suas funções tradicionais para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema, o romance necessitou centrar-se naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. O romance abandona então seu impulso característico de decifrar o enigma da vida exterior e “[...] converte-se no esforço de captar a essência”³⁶, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais”³⁷. É por isso que, nesse contexto, ainda

³⁵ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 56.

³⁶ “[...] o romance foi forçado a romper com esses aspectos e a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, [...] quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu.” In: ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. p. 57.

³⁷ *Ibid.*, p. 58.

segundo Adorno, devido a mudanças na matéria comunicada e à sua forma, mesmo noções como “sentar-se e ler um bom livro” passaram a ser arcaicas.

Essas ideias trazidas por Adorno podem ser desenvolvidas de maneira esclarecedora quando postas em conjunto com o que escreve Erich Auerbach no último capítulo de *Mimese*, de 1946. Assim, no que se refere às mudanças das condições sociais nas quais passa a se inserir o indivíduo no processo tratado por Adorno, pode-se destacar o seguinte trecho de *Mimese*:

O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretações sintético-objetivos como os derruba. O violento ritmo das modificações causou uma confusão tanto maior quanto não era possível vê-las em conjunto; levavam-se a cabo simultaneamente em muitos campos da ciência, da técnica e da economia, de tal forma que ninguém, nem os que tiveram papel diretor em algum desses setores isolados, podia prever ou julgar as situações que em cada caso resultavam em conjunto.³⁸

Por isso, Adorno afirma ser impossível para alguém que tenha participado da guerra narrar essa experiência da mesma maneira como uma pessoa costumava contar suas aventuras; a narrativa que apresentasse um narrador capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida com impaciência e ceticismo. Cabe ainda destacar que Auerbach indica que “por baixo das lutas e também através delas, realiza-se um processo de igualização econômica e cultural [...]”³⁹, uma uniformização das formas de viver e de pensar dos homens, ou seja, a gestação de uma vida cotidiana que priva o homem contemporâneo da ação e da experiência singular, não mediada. Quanto ao reflexo desse processo sobre a literatura, o autor escreve:

Ainda durante o século XIX, e mesmo durante o começo do século XX, [...] um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-la; pelo menos, era-lhe possível, dentro do movimentado pano de fundo contemporâneo, reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias ou formas de vida antagônicas. É claro que há tempo isso ia se tornando cada vez mais difícil; já Flaubert [...] sofria pela escassez de fundamentos válidos para a sua atividade, e a tendência mais tarde

³⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 495.

³⁹ *Ibid.*, p. 497.

crescente no sentido das perspectivas impiedosamente subjetivas é mais um sintoma.⁴⁰

Já no que diz respeito ao esforço de “captar a essência” que, para Adorno, passa a caracterizar o romance, Auerbach é mais uma vez esclarecedor quando escreve que ao se enfatizar um acontecimento qualquer, sem aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado de ação, mas em si mesmo, relativamente independente das ordens discursivas pelas quais os homens se debatem, torna-se visível a “[...] pletora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante [...]”⁴¹ ao qual se entrega sem preconceitos, o que nele ocorre diz respeito ao elementar e ao comum de todos os homens e revela sua comunidade.

É nesse contexto que Adorno demonstra a potencialidade existente no romance no momento em que toma a alienação enquanto meio estético de denúncia das condições do homem, caracterizada pela reificação de todas as relações entre os indivíduos e pela alienação universal, em suas palavras: “*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer realmente como as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo*”⁴².

Para Adorno,

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.⁴³

Se *O mal de Montano* articula-se em torno do diário, deve-se notar que Vila-Matas desvia-se da “sublitteratura biográfica” de que fala Adorno ao se valer de um hibridismo que, sem incorrer nas formas tradicionais da autoconfissão e do egocentrismo autobiográfico, dá espaço, por exemplo, à forma ensaística e aposta na criação literária, esta comportando inclusive a autoficção.

⁴⁰ AUERBACH. *Mimese: A representação da realidade na literatura ocidental*. p. 496.

⁴¹ *Ibid.*, p. 497.

⁴² ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. p. 57, (grifo do autor).

⁴³ *Ibid.*, p. 56-57.

Pelo que foi exposto, Adorno observa que no romance moderno a reflexão volta-se contra a mentira da representação⁴⁴, contra o próprio narrador, “[...] que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”⁴⁵. Isso fez alterar a distância estabelecida entre texto e leitor: enquanto a forma tradicional do romance é marcada por uma distância fixa na qual o leitor aceita os jogos propostos pelo autor⁴⁶, em sua forma moderna, infundir dúvidas, quebrar a tranquilidade contemplativa ou frustrar o leitor impedem que este assumira uma postura passiva diante do texto. Em decorrência disso, autor e leitor também passam a dividir um mesmo horizonte de sentido, a se reconhecerem enquanto parte de um contexto e de uma problemática comuns, marcadas por uma situação de esgotamento e conformação.

Com efeito, em *O mal de Montano*, o narrador permite que o leitor tenha acesso aos acontecimentos mais corriqueiros de seu cotidiano, tais como o horário em que se levanta, o que compõe seu café da manhã, seu método de trabalho, os medicamentos de que faz uso, seus horários, a administração de sua correspondência e suas obrigações profissionais de escritor que precisa escrever semanalmente quatro artigos para ter um “salário mensal estável”⁴⁷. Nesse sentido, Gironde deixa perceber “[...] a mediocridade de sua existência de escritor preso para o resto da vida a seu ofício e à monotonia de sua tragédia cotidiana”⁴⁸ para, em seguida, revelar sua intenção: “[...] quero que o leitor faça uma ideia acertada de como sou em minha vida cotidiana, em

⁴⁴ Talvez seja um efeito desse tipo que leve o chileno Alejandro Zambra a começar seu curto romance *Bonsai*, publicado em 2006, da seguinte maneira: “No final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emilia. Digamos que ela se chama ou se chamava Emilia e que ele se chama, se chamava e continua se chamando Julio. Julio e Emilia. No final, Emilia morre e Julio não morre. O resto é literatura”. In: ZAMBRA, Alejandro. *Bonsai*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 10. Atitude semelhante observa-se no francês Georges Perec, agora no arremate de seu *A coleção particular*, de 1979: “Verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos detalhes desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir”. In: PEREC, Georges. *A coleção particular*: seguido de *A viagem de inverno*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 72.

⁴⁵ ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. p. 60.

⁴⁶ “O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva”. In: ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. p. 60.

⁴⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 140.

⁴⁸ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 141. “[...] la grisura de su existencia de escritor atado de por vida a su oficio y la monotonía de su tragedia cotidiana.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 140.

que levo uma existência tão monótona e horrorosa que não é estranho que tente escapar dela escrevendo sobre realidades distantes da minha vida real”⁴⁹.

Cortázar assinala que é da fricção e do desacordo que surge o romance⁵⁰, se escrevem e se leem romances “[...] para escapar de certa realidade ou para se opor a

⁴⁹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 143-144. “[...] quiero que el lector se haga una cierta idea de cómo soy en mi vida cotidiana, en la que llevo una existencia tan monótona y horrorosa que no es raro que intente escapar de ella escribiendo sobre realidades alejadas de mi vida real.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 142.

⁵⁰ No Exame de Qualificação do presente trabalho, o Professor Dr. Marcos Falchero Falleiros e a Professora Dra. Rosanne Bezerra de Araújo acharam pertinente trazer para o texto a relação existente entre “Posição do narrador no romance contemporâneo” e a crítica sobre o romance desenvolvida por Georg Lukács, sobretudo em *A teoria do romance*. A esse respeito, pode-se afirmar que nesse texto de Lukács tem-se a noção de “totalidade” como um de seus elementos centrais para analisar o gênero romanesco. O autor recorre ao conceito de “épica” para fazer referência ao tempo onde a vivência da totalidade se dá de maneira imediata, onde o homem se insere em um mundo homogêneo, equilibrado e pleno de sentido. O que muito difere do contexto do romance, que estaria marcado por uma fragmentariedade na qual a imanência do sentido e a possibilidade de vivenciar a totalidade tornaram-se problemáticas, revelando o desenraizamento e a alienação do homem na sociedade moderna. Assim, para Lukács (2000, p. 55 e 60): “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”, ou ainda: “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”.

Ao analisar Lukács, Terry Eagleton (2011, p. 56) afirma que o romance, “epopeia da era burguesa”, surge quando a integração harmoniosa entre o homem e seu mundo é rompida, seu herói passa a buscar a totalidade em um mundo vasto ou limitado demais para dar forma aos seus desejos, uma busca marcada pela tensão entre realidade empírica e absoluto esvanecido.

Ainda segundo Eagleton (2011, p. 56,57 e 62), mesmo depois de tornar-se marxista, Lukács mantém a ênfase de *A teoria do romance* em grande parte de sua obra posterior sobre o romance. Em *Studies in European Realism and The Historical Novel*, Lukács defende que os maiores artistas são aqueles que conseguem recapturar e recriar a totalidade harmoniosa da vida humana. A ficção assim concebida reflete em uma forma microscópica a complexidade da sociedade, combatendo a alienação e a fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da completude humana em um conjunto complexo e abrangente de relações entre homem, natureza e história. Assim, a estrutura e a dinâmica interna da sociedade serão refletidas, possibilitando vincular o indivíduo ao todo social e permear os detalhes concretos da vida social com os movimentos significativos da história. Para Lukács, ao se perder a unidade dialética entre o mundo interno e externo, tanto o indivíduo quanto a sociedade são esvaziados de sentido, a história também perde seu sentido e reduz-se à mera duração. O sentido imanente é rejeitado quando se perde, em nome de uma visão alienada da realidade, a forma dialética que concilia o concreto e o geral, a essência e a existência, o personagem típico (representativo e que expressa uma “individualidade histórica” e não apenas uma psicologia individual) e o indivíduo.

Adorno (2003, p. 55-57) possui posição diferente, percebe o que denomina “crise da objetividade literária”, isto é, defende que as condições de produção literária são incompatíveis com a possibilidade de representação do real tal como a tradição experimentou, por isso chega a destacar o paradoxo de que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” e a afirmar que “[...] Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva”. Ainda para Adorno (2003, p. 62-63), sob a pressão de circunstâncias diversas, progressivamente intensificadas em um processo que remonta ao século XIX, o objeto perseguido pelo romance passa a aparecer como algo assustador, uma vez que “nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”, muito embora essas obras sirvam à liberdade por serem testemunhos da situação do indivíduo da era liberal. Diante da impossibilidade de representação totalizante de uma realidade fragmentada, o sujeito reconhece sua impotência e desamparo diante da supremacia do mundo das coisas. Nesse contexto, observa-se a capitulação do romance contemporâneo ante uma realidade demasiado poderosa que não deve ser transfigurada em imagem, mas transformada no plano real. Nas palavras do autor: “O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a

ela⁵¹, mostrando-a tal como é ou deveria ser”⁵². Nesse mesmo sentido, Adorno afirma que “desde sempre, seguramente desde o século XVIII, [...] o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”⁵³. Ao tratar da relação do narrador com a realidade à qual pertence, alguns procedimentos de Vila-Matas, como, por exemplo, a denúncia de um cotidiano insuficiente para a criação literária⁵⁴, da qual são sintomas os artifícios usados para a criação do enredo, o grande número de citações reivindicadas e a escolha do tema da escrita de si por meio do diário, estão em consonância com o que afirma Adorno nos termos de um estranhamento imposto pelas convenções sociais e com o que diz Cortázar no que se refere à fuga ou à oposição em relação à realidade, pois, ao longo do enredo, o narrador buscará entender a dissonância entre si e o mundo, passará a buscar em sua doença o elemento individualizante que lhe permitirá aproximar-se de si.

Em *O mal de Montano*, é esse desacordo que faz com que o narrador, em sua nobre tarefa de defender o literário, esbarre muitas vezes com os inconvenientes de um mundo marcado pelas frases-feitas, pela tolice e, sobretudo, pelo desprezo e pela indiferença ante a literatura, dando lugar a uma série de episódios, muitos deles humorístico, que reclamam o direito à criação literária. Ainda na primeira parte, um taxista, rememorando o passado de uma das ilhas dos Açores e sua juventude, entremeia seu discurso diversas vezes com a nostálgica e melancólica frase “festas, muitas festas” e acaba por irritar o narrador, que, não conseguindo conter seu mal de Montano, pergunta-lhe se não lera Proust, que também falava de muitas festas, mas que recordava

própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa”.

⁵¹ No final da quarta parte do romance lê-se que a literatura “[...] nos está recordando a todo momento que a vida é assim e o mundo foi organizado *assado*, mas poderia ser de outra forma”. In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 309. “[...] nos está recordando todo momento que la vida es así y el mundo ha sido organizado *asá*, pero podría ser de otra forma.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 302.

⁵² CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: _____. *Obra crítica/2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 220.

⁵³ ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. p. 57-58.

⁵⁴ No que se refere a um cotidiano restrito, se na primeira parte o narrador força uma discussão com a esposa para atualizar seu diário, na segunda telefona para um amigo com o mesmo intuito: “[...] na verdade liguei para você aparecer no diário que estou escrevendo e que se tornou um romance e um dicionário e cada vez se parece menos com um diário, sobretudo porque passo dias falando de coisas do passado, por isso talvez tenha ligado, talvez para ter algo para contar que tenha ocorrido hoje, que tenha se passado nessa quinta-feira da vida real, necessito um pouco de presente”. In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 111. “[...] en realidad te he llamado para que aparezcas en el diario que estoy escribiendo y que se me ha vuelto novela y diccionario y cada vez se parece menos a un diario, sobre todo desde que llevo días hablando de cosas del pasado, por eso quizá te he llamado, tal vez para tener algo que contar que haya ocurrido hoy, que haya pasado este jueves en la vida real, necesito un poco de presente.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 111.

com sensibilidade e inteligência os fatos do passado. Algumas das justificativas do narrador reforçam a tensão existente: “Não me agradam nem um pouco as pessoas afáveis. Se dependesse delas, a literatura já teria desaparecido da face da terra”⁵⁵, ou, da mesma forma: “Odeio esta grande parte da humanidade ‘normal’ que dia a dia destroem meu mundo”⁵⁶.

Cortázar põe as seguintes questões: “Por que existem romances? Ou melhor: Por que, entre todos os gêneros literários, nada atualmente parece tão *significativo* como o romance?”⁵⁷. Ao se propor a responder, o autor defende que a lúcida consciência característica de toda literatura moderna, a qual tem por objetivo principal o homem enquanto tema de exploração e conquista, explica o estado de desenvolvimento e o estado do romance como forma predileta da atualidade, pois o romance é “[...] o instrumento verbal necessário para a tomada de posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver”⁵⁸. Nesse sentido, à semelhança de Adorno, o autor argentino também vê o romance dotado de uma potencialidade capaz de denunciar a alienação dos homens, enquanto meio para uma tomada de consciência. Ainda segundo Cortázar, embora tudo possa ser motivo de poesia, o homem ainda precisa do romance para se conhecer e para conhecer, pois “poesia é sumo conhecimento, mas as relações pessoais do homem consigo mesmo e do homem com sua circunstância não sobrevivem a um clima de absoluto [...]”⁵⁹.

O mistério de seu ser me chamará, quem sabe, algum dia, e arrancará de mim o poema que o busque e talvez o encontre e o nomeie. Mas hoje passei esta folha pelo rolo de uma máquina, e em cima dela pus centenas de manchas de tinta que formam palavras. Isto já é visão de romancista, tarefa de romance, objeto de romance.⁶⁰

Nesse contexto, a doença da literatura, o mal de Montano, vai desempenhar papel determinante. Gironde afirma que para Alan Pauls⁶¹ o grande tema do diário íntimo do século XX é a doença, e que aqueles que então escreveram grandes diários

⁵⁵ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 82. “No me gustan nada las personas campechanas. Si de ellas dependiera, la literatura ya habría desaparecido de la faz de la tierra.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 82.

⁵⁶ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 82. “Odio a esta gran parte de la humanidad ‘normal’ que día a día destruye mi mundo”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 83.

⁵⁷ CORTÁZAR. Situação do romance. In: _____. *Obra crítica/2*. p. 210.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Escritor e ensaísta argentino, autor, entre outros, de *O passado* (ganhador do Prêmio Herralde em 2003), *El factor Borges* e *História do pranto*.

íntimos não o fizeram para saber quem eram, mas antes “[...] para saber *em que se estavam transformando*, qual era a direção imprevisível à qual os estava arrastando a catástrofe”⁶². A partir do diário dos outros, Gironde percebe que, mesmo inconscientemente, o que vem buscando até então é compreender a validade ou não de sua cura, da eliminação de seu mal de Montano. Trata-se de uma constatação importante, pois, quando o narrador percebe que sua doença possui mais valor que o remédio, torna-se possível alcançar os elementos necessários para uma crítica do homem frente ao mundo. São inúmeras as passagens onde, ainda na segunda parte, o narrador demonstra seu receio de curar-se completamente, e é então que a literatura surge enquanto elemento de resistência ante seu pessimismo em relação ao mundo. Isso se percebe de forma mais intensa pelo tom mais reflexivo e pessimista das partes seguintes do romance, sobretudo na quarta parte: “Diário de um homem enganado”.

1.4 FUGA, IDENTIDADE E ABISMO

Na terceira e quarta partes de *O mal de Montano*, encontra-se um narrador que tenta estreitar ainda mais as relações entre ficção e realidade. A terceira parte consiste em uma conferência que o narrador é convidado a dar em Budapeste sobre o tema do diário pessoal enquanto forma narrativa. A conferência é convertida em uma conferência-teatro, onde Gironde oferece uma performance na qual diz ter envelhecido vinte anos e se converte em um homem traído, pois acusa Rosa de enganá-lo com seu amigo Tongoy, fato, aliás, classificado pelo narrador como totalmente infundado na quarta parte. A partir de sua performance, o tema do diário continua a ser desenvolvido no que ele chama de um microcosmo do que está sendo escrito em Barcelona, reunindo ensaio, memória pessoal, diário, livro de viagens e ficção narrativa. Entretanto, a relação entre ficção e realidade se dá em um nível diverso do apresentado até então: já não está circunscrita nas páginas do diário ou da *nouvelle* à maneira de transfigurações e de jogos com fatos reais, é preciso que o narrador converta a si mesmo em personagem e que este seja levado à realidade de uma conferência para obter material para o que está

⁶² VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 145. “[...] para saber *en qué se estaban transformando*, cuál era la dirección imprevisible a la que estaba arrastrándoles la catástrofe”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 144.

escrevendo⁶³. Mais que isso, tenta expandir sua ficção particular, seu mal de Montano, aos presentes, contagiá-los.

Interrompi o romance para estar hoje com vocês, [...] mas penso continuá-lo com o que hoje aqui suceder, com o que ocorrer ao longo desta conferência. Vocês, portanto, são personagens de meu diário romanceado e devem permanecer atentos e bem despertos a tudo o que se passa e fazem, pois a qualquer momento pode repercutir em suas vidas.⁶⁴

No início da quarta parte do romance há a descrição do que acontece após a conferência. Gironde fica sozinho na sala de conferência e decide “[...] em vista do sem-sentido da realidade daquele momento, entrar na irrealidade”⁶⁵, no entanto, é devolvido à sua condição de “homem enganado” e à “[...] embrutecida, discutível, confusa, odiosa realidade sem sentido” pela coordenadora geral do museu: “Senhor Gironde, sua mulher o espera no saguão”⁶⁶.

Nessa parte do romance são também tratados os desdobramentos da fuga empreendida após a conferência em Budapeste. Os múltiplos deslocamentos empreendidos pelo narrador chamam a atenção do leitor: Santiago, Budapeste, Viena, Kierling, os Açores, Lisboa e Sevilha. Entretanto, também esse tom errático do romance vai chocar-se inevitavelmente com a percepção por parte do próprio narrador do inconveniente marcado pela artificialidade de suas ações. Ainda na primeira parte, o narrador foge de Nantes e de seu filho Montano planejando “pegar o primeiro trem disponível”, mas não deixa de denunciar a atitude como muito literária⁶⁷. Em todo o

⁶³ No início da quarta parte do romance encontra-se: “[...] a mão do que escreve este diário é a de um velho a quem enganaram em Budapeste”. In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 252. “[...] la mano del que escribe este diario es la de un viejo al que engañaron en Budapest.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 246.

⁶⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 213. “Interrumpí la novela para está hoy con ustedes, [...] pero pienso continuarla con lo que hoy suceda aquí, con lo que ocurra a lo largo de esta conferencia. Ustedes, por lo tanto, son personajes de mi diario novelado y deben permanecer atentos y bien despiertos a todo lo que pasa y hacen, pues en cualquier momento puede repercutir en sus vidas”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 209.

⁶⁵ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 254. “[...] en vista del sinsentido de la realidad de aquel momento, me adentraría en la irrealidad.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 248.

⁶⁶ Id. “[...] me devolvió a mi condición de hombre engañado, me devolvió a la embrutecida, discutible, embarullada, odiosa realidad sin sentido. ‘Señor Gironde, su mujer le espera en el vestíbulo’”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 248.

⁶⁷ “[...] partirei no primeiro trem que saia desta cidade, irei no primeiro. Já sei que fazer isso é muito literário, já sei, além disso, que os trens são muito literários, mas dá na mesma, no primeiro que encontrar irei embora de Nantes [...]”. In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 36. “[...] me iré en el primer tren que salga de esta ciudad, me iré en el primero. Ya sé que hacer esto es muy literario, ya sé que además los trenes son muy literarios, pero da igual, en lo primero que encuentre me iré de Nantes [...]”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 38.

caso, é na quarta parte que a ironia do autor se apresenta de forma mais acabada, quando Gironde foge, analisa o “romantismo” de sua situação e conclui com um sarcasmo que dá mostras suficientes da certeza antecipada de seu fracasso. Dessa forma, em uma passagem lê-se que “foi com a roupa do corpo, mas, isto sim, dentro da roupa escura estava – não por acaso – o cartão de crédito”⁶⁸. Algumas páginas depois, encontra-se a figura de um Rimbaud frustrado:

Você gostaria de ter voltado com os pulmões queimados pelo ar marinho e bronzeado pelos climas perdidos, voltado a sua cidade depois de nadar muito, depois de ceifar a alta relva e caçar leões e, sobretudo, depois de fumar como ninguém jamais fumou e beber bebidas fortes como metais em ebulição, e teria gostado muito também de regressar com membros de ferro, pele escura e olho furioso, um Rimbaud do século 21, gostaria de ter voltado e que, por sua máscara, todos o vissem como alguém de uma raça forte, retornado com muito ouro, com ouro e mais ouro e convertido num ser ocioso e brutal, do qual as mulheres cuidariam com entusiasmo, porque as mulheres apreciam cuidar desses ferozes aleijados de volta dos países quentes. Mas a realidade é outra e diz que você não voltará com membros de ferro nem pele escura nem olho furioso, voltará com roupa escura e cartão de crédito.⁶⁹

Além disso, as expectativas do leitor são novamente frustradas quando se percebe que as viagens são apenas o ensejo para pensar a literatura e, entre outras coisas, aproximar-se de Robert Walser e assumir seu nome, imaginar-se conversando com Musil ou meramente comentar o diário de Kafka. Assim, Gironde escreve: “Deveria ir terminando, mas vou prosseguir um pouco mais, vou continuar relatando a história da minha íntima fuga mínima, vou seguir viagem sem sair de casa, mas estando também na estrada perdida”⁷⁰. Em sua parte final, o capítulo vai tornando-se mais

⁶⁸ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 258. “Te has ido con lo puesto, pero, eso sí, dentro del traje oscuro estaba – no por azar – la tarjeta de crédito.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 252.

⁶⁹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 275-276. “Te habría gustado volver con los pulmones quemados por el aire marino y bronceado por los climas perdidos, volver a tu ciudad después de haber nadado mucho, después de haber segado la alta hierba y haber cazado leones y, sobre todo, después de haber fumado como nadie fumó nunca y haber bebido licores fuertes como metales en ebullición, y te habría gustado mucho también haber regresado con miembros de hierro, piel oscura y ojo furioso, Rimbaud del siglo XXI, te habría gustado volver y que, por tu máscara, todos pensarán que eras de una raza fuerte y que volvías con mucho oro, con oro y oro y convertido en un ser ocioso y brutal, al que las mujeres cuidarían con entusiasmo, porque a las mujeres les gusta cuidar a esos feroces lisiados de vuelta de los países cálidos. Pero la realidad es otra y dice que no volverás con miembros de hierro ni piel oscura ni ojo furioso, volverás con traje oscuro y tarjeta de crédito.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 269.

⁷⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 271. “Debería ir terminando, pero voy a seguir un rato más, voy a continuar relatando la historia de mi íntima fuga mínima, voy a seguir de viaje sin moverme de casa, pero estando también en la carretera perdida.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 265.

melancólico e pessimista, as imagens da estrada perdida e do abismo são recorrentes, o que reflete sua própria situação e a de seu fragmentado diário.

O enredo também se desenvolve ao transitar por meio das diversas identidades ficcionais assumidas pelo narrador e ao abordar os problemas da identidade. O câmbio de identidades proposto por Vila-Matas ao seu narrador ao longo de todo o romance pode ter seu mecanismo esclarecido, ao menos parcialmente, pela seguinte passagem:

Antes de o mundo ser um país estrangeiro, a literatura era uma viagem, uma odisseia. Havia duas odisseias, uma era a clássica, uma epopeia conservadora que ia de Homero a James Joyce e na qual o indivíduo regressava para casa com uma identidade reafirmada, apesar de todas as dificuldades, pela viagem através do mundo e também pelos obstáculos colocados em seu caminho: Ulisses, com efeito, voltava a Ítaca, e Leopold Bloom, o personagem de Joyce, também, em seu caso numa espécie de viagem circular da repetição edípica. A outra odisseia era a do homem sem qualidades de Musil, que se movia, ao contrário de Ulisses, numa odisseia sem retorno e na qual o indivíduo se lançava para diante, sem voltar jamais para casa, *avanzando e perdendo-se continuamente*, mudando sua identidade em lugar de reafirmá-la, desagregando-a naquilo que Musil chamava “um delírio de muitos”.⁷¹

No romance em questão, esse “delírio de muitos” consistiria no exercício da imaginação e da associação intertextual. É ele que suporta a relação existente entre o narrador da primeira parte, Montano, Girondo⁷² e Vila-Matas, justifica e possibilita que o texto se construa a partir de um sem-número de referências literárias, permite que o narrador adote o nome de Robert Walser, converse com Musil, torne-se personagem em uma conferência e vagueie pelo mundo sem sair de casa. Finalmente, é esse “delírio de muitos” que faz a identidade do narrador vacilar e desejar perder-se em sua obra e que justifica a epígrafe do livro: “Como faremos para desaparecer?”, frase de Maurice Blanchot.

⁷¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 282. “Antes de que el mundo fuera un país extranjero, la literatura era un viaje, una odisea. Había dos odiseas, una era la clásica, una epopeya conservadora que iba desde Homero a James Joyce y en la que el individuo regresaba a casa con una identidad reafirmada, a pesar de todas las dificultades, por el viaje a través del mundo y también por los obstáculos hallados en su camino: Ulises, en efecto, volvía a Ítaca, y Leopold Bloom, el personaje de Joyce, también, en su caso lo hacía en una especie de viaje circular de la repetición edípica. La otra odisea era la del hombre sin atributos de Musil, que se movía, al contrario de Ulises, en una odisea sin retorno y en la que el individuo se lanzaba hacia delante, sin volver jamás a casa, *avanzando y perdiéndose continuamente*, cambiando su identidad en lugar de reafirmarla, disgregándola en aquello que Musil llamaba ‘un delirio de muchos’”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 275-276.

⁷² Na realidade, o narrador informa que “Rosario Girondo” é o nome de sua mãe, nome com o qual ele assina seus livros. Além de ser mais um nome deslocado, cabe destacar que o ano e o local de nascimento do narrador são os mesmos de Vila-Matas.

Hoje, você é Gironde e, amanhã, Walser, e seu nome verdadeiro se perde no universo, quer acabar com os mesquinhos sonhos de sobrevivência dos escritores, quer se inscrever com seus leitores num mesmo horizonte anônimo onde estabeleceria, por fim, com a morte, uma relação de liberdade.⁷³

A melancolia da quarta parte tem seu fechamento na curta quinta e última parte do romance, de apenas doze páginas, terminada no alto de uma montanha suíça onde se realiza um congresso literário que reúne escritores desprovidos de autêntica ambição literária. Se no final da segunda parte Gironde já reconhece que seu mal de Montano é a única coisa valiosa que possui e conclui que “[...] no fim das contas a literatura é a única coisa que poderia chegar a salvar o espírito numa época tão deplorável como a nossa”⁷⁴, o mesmo ponto de vista é mantido na quinta parte, onde encontra-se que “[...] a salvação do vazio moderno, a salvação do espírito numa época em que a realidade já não tem sentido e a literatura é um instrumento ideal para a utopia, para construir uma vida espiritual que por fim dê a hora exata”⁷⁵. Isso culminará no simbolismo da última cena do romance, onde, fugindo dos inimigos do literário, Gironde encontra-se com Musil junto a um abismo, ambos cercados pelos inimigos do literário, mas de onde conseguem ver o mar “[...] muito longe, além de tudo, como uma miragem de salvação surgida do vazio e do abismo [...]”⁷⁶. Simbolismo que reflete a aposta final do autor na validade da literatura, apesar de todos os prognósticos desfavoráveis à sua sobrevivência.

1.5 DOS DIÁRIOS

Se José María Pozuelo Yvancos afirma que o argumento do romance é a atividade de tecê-lo⁷⁷, à sua afirmação pode-se acrescentar ainda que ela é tecida pelo

⁷³ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 304. “Hoy eres Gironde y mañana Walser y tu nombre verdadero se pierde en el universo, quieres acabar con los mezquinos sueños de supervivencia de los escritores, quieres inscribirte con tus lectores en un mismo horizonte anónimo donde establecerías por fin con la muerte una relación de libertad.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 297.

⁷⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 204. “[...] a fin de cuentas la literatura es lo único que podría llegar a salvar el espíritu en una época tan deplorable como la nuestra.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 200-201.

⁷⁵ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 313-314. “[...] la salvación del vacío moderno, la salvación del espíritu en una época en la que la realidad ya no tiene sentido y la literatura es un instrumento ideal para la utopia, para construir una vida espiritual que por fin dé la hora exacta.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 306.

⁷⁶ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 324. “[...] muy lejos, más allá de todo, como un espejismo de salvación surgido del vacío y del abismo [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 316.

⁷⁷ Cf. nota de número 33.

movimento dos diários. Claramente, a escrita do diário permeia todo o romance. Para citar alguns exemplos: a mãe de Gironde possuía um diário, descoberto apenas após sua morte e no qual se encontra um longo ensaio que versa sobre a atividade de escrever diários íntimos; o crítico literário da primeira parte, “movido por um impulso misterioso”⁷⁸, percebe que pode converter o diário que mantém há anos no ponto de partida de uma história que exigiria leitores, não ficando relegada apenas às páginas de seu diário íntimo; na segunda parte, Gironde se dedica a converter seu diário em dicionário; a terceira parte se passa num “Simpósio Internacional sobre o Diário Pessoal como Forma Narrativa”⁷⁹; na quarta parte acompanha-se a melancolia do diário de Gironde; finalmente, é o *Diário de viagem à Itália, por suíça e Alemanha*, de Montaigne, que acompanha o narrador em sua viagem aos Alpes na parte final.

Em muitos momentos, Gironde ensaia sobre as possibilidades do diário. Destacam-se aqui duas passagens que levam a pensar numa possível expansão desse gênero do âmbito do íntimo e confessional rumo à ficção. Numa delas, Gironde escreve que “diferentemente de tantos diaristas medíocres, [...] a voz de Gide é sempre um conjunto de folhas essenciais, nunca confunde literatura com vida literária. As páginas de seu diário podem ser lidas, inclusive, como um romance – ele transformou o gênero, foi pioneiro no uso do diário fictício [...]”⁸⁰. Em outra ocasião, ao comentar o diário de Gombrowicz, lê-se:

Seu diário não é precisamente uma obra-prima da arte da sinceridade, essa virtude que tantos esperam encontrar num diário íntimo. Em seu diário, ele levou a cabo uma nova invenção da Forma e ao mesmo tempo inventou uma nova forma de escrever um diário. E o fez talvez porque, como escritor, o que Gombrowicz mais temia era a Sinceridade, sabia que esta, em literatura, não leva a nada: “Já se viu alguma vez um diário que fosse sincero? *O diário sincero* é, sem dúvida, o diário mais falaz, pois a franqueza não é deste mundo. E, no fim das contas, a sinceridade, que chatice, não é nada fascinante”.⁸¹

⁷⁸ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 19.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 112. “A diferencia de tantos mediocres diaristas, [...] la voz de Gide es un conjunto de hojas esenciales, nunca confunde literatura con vida literaria. Las páginas de su diario pueden leerse, además, como una novela – él transformó el género, fue pionero en el uso del diario ficticio [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 112.

⁸¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 146. “Su diario no es precisamente una obra maestra del arte de la sinceridad, esa facultad que tantos esperan encontrar en un diario íntimo. En su diario llevó a cabo una nueva invención de la Forma y al mismo tiempo inventó una nueva forma de escribir un diario. Y lo hizo tal vez porque como escritor a lo que más temía Gombrowicz era a la Sinceridad, sabía que ésta en literatura no conducía a nada: ‘¿Se ha visto alguna vez un diario que fuera sincero? *El diario sincero* es sin duda el diario más falaz, pues la franqueza no es de este mundo. Y, a fin de cuentas, ¡la sinceridad, vaya una lata! No es nada fascinante.’” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 145.

Essa expansão do alcance do diário é buscada também por Gironde, pois ele, ao perceber que sua personalidade é composta por elementos plurais, tentará acrescentar sua própria ficção a eles. Prova disto são, por exemplo, suas viagens imaginárias e as identidades assumidas ao longo do romance. No mais, sua intenção é vislumbrada claramente na seguinte passagem:

[...] se passo muitas páginas deste dicionário ajoelhado no altar da Veracidade e dando uma série de informações verdadeiras sobre minha vida e sobre como construí a ficção *O mal de Montano*, trata-se de um parêntese que abri com muito prazer aqui e o abri em forma de tímida autobiografia, mas também é verdade o fato de eu ter pensado que, quando chegar a Monsieur Teste e a Paul Valéry, que são as últimas entradas previstas para este dicionário de escritores de diários íntimos, entrarei num terreno mais fronteiro entre a ficção e a realidade, será possivelmente algo assim como um alívio depois de ter sido tão fiel ao verídico [...]⁸²

Para Cortázar, “[...] o romance supera tudo o que é concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com danos e imposição de sua personalidade”⁸³. Nesse sentido, a tentativa de romancear o diário pode ser considerada um procedimento que permite expandir ainda mais a liberdade do narrador, pois no diário também cabe tudo⁸⁴. Entretanto, como se tentará demonstrar em seguida, esse procedimento traz consigo uma série de implicações.

Em *Deliberação*, texto de 1979, Roland Barthes se questiona: “[...] devo manter um diário *com vistas à sua publicação*? Posso fazer do diário uma ‘obra’?”⁸⁵.

⁸² VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 147. “[...] llevo muchas páginas de este diccionario arrodillado en el altar de la Veracidad y dando una serie de informaciones verdaderas sobre mi vida y sobre cómo construí la ficción de *El mal de Montano*, se trata de un paréntesis que he abierto con mucho gusto aquí y lo he abierto en forma de tímida autobiografía, pero no es menos cierto que tengo pensado que, en cuanto llegue a Monsieur Teste y Paul Valéry, que son las últimas entradas previstas para este diccionario de escritores de diarios íntimos, me adentraré en un espacio más fronterizo entre la ficción y la realidad, será posiblemente algo así como un desahogo después de haber sido tan fiel a lo verídico [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 145-146.

⁸³ CORTÁZAR. Situação do romance. In: _____. *Obra crítica/2*. p. 212.

⁸⁴ É válido ainda destacar mais duas passagens que reforçam a concepção de Cortázar em relação ao romance. Na primeira delas, de 1948, o autor afirma que “Rigorosamente falando, não existe linguagem romanesca pura, porque não existe romance puro. O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico”. In: Notas sobre o romance contemporâneo. *Obra crítica/2*. p. 133. Na outra passagem, de 1950, encontra-se que “O romance se propôs a dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas consequências últimas. A desenvoltura do romance, sua inescrupulosidade, seu bucho de avestruz e seus hábitos de tagarela, tudo o que em última instância ele tem de *antiliterário*, levou-o de 1900 até hoje a quebrar pelo eixo (belíssima expressão) toda a cristalografia literária.” In: Situação do romance. *Obra crítica/2*. p. 212.

⁸⁵ BARTHES, Roland. *Deliberação*. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 360.

No fundo, ao discutir essa passagem do diário à obra, Barthes está sublinhando a instabilidade do julgamento do que se escreve no diário, o que permite com que no momento em que se escreve sintam-se certo prazer imediato, adquirido de maneira simples e fácil, e que, num segundo momento, próximo do primeiro, esse mesmo prazer se corrompa pela percepção da “mediocridade artística do ‘espontâneo’”⁸⁶. Ainda para o autor, mesmo os prazeres porventura provenientes de uma leitura num terceiro momento, desta vez mais afastado da escrita, possibilitados pelo fato de fazer lembrar e reviver acontecimentos, constituem somente um apego narcisista desprovido de interesse literário.

Após descartar a extirpação da ansiedade e a salvação, motivos pelos quais Kafka mantinha seu diário⁸⁷, e os atributos da sinceridade⁸⁸ que tradicionalmente são atribuídos ao diário íntimo, Barthes conclui que, para ele, a justificativa do diário íntimo (como obra) só poderia ser literária. A partir disso, desenvolve quatro motivos: a) poético: oferecer um texto colorido com uma individualidade de escritura; b) histórico: espalhar, dia a dia, as marcas de uma época, da informação maior ao pormenor de costumes; c) utópico⁸⁹: constituir o autor em objeto de desejo, tentar seduzir passando do escritor à pessoa, e vice-versa, ou provar que vale mais que aquilo que escreve em seus livros, nesse caso, o leitor busca conhecer sua intimidade, a distribuição cotidiana de seu tempo, de seus gostos, de seus humores e de seus escrúpulos, podendo mesmo preferi-lo à sua obra; e, por fim, d) amoroso (idólatra da frase): constituir o diário em oficina de frases, não de “belas” frases, mas de frases certas, afinar continuamente a justeza da enunciação. Barthes conclui então que a vontade de se manter um diário é concebível, pois pode admitir a possibilidade de, no próprio quadro do diário, passar do que lhe parecia impróprio à literatura a uma forma que dela reúne as qualidades de individuação, marca, sedução e fetichismo da linguagem.

⁸⁶ BARTHES. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. p. 359.

⁸⁷ “[...] Kafka manteve um diário para ‘extirpar a ansiedade’, ou, se preferirem, ‘encontrar a salvação’. Tal motivo não me seria natural, ou pelo menos constante.” In: BARTHES. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. p. 360.

⁸⁸ “Ligavam-nas todas aos benefícios e aos prestígios da ‘sinceridade’ (dizer-se, esclarecer-se, julgar-se); mas a psicanálise, a crítica sartriana da má-fé, aquela outra, marxista, das ideologias, tornaram vã a confissão: a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau.” In: BARTHES. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. p. 360.

⁸⁹ “[...] a escrita do Diário erige-se, então, como uma *força-mais* (Nietzsche: *Plus von Macht*), que se acredita dever suprir as deficiências da plena escritura; chamemos a esse motivo: utópico, tanto é verdade que nunca se dá cabo do Imaginário.” In: BARTHES. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. p. 361.

Contudo, Barthes não deixa de reforçar que a dificuldade própria do diário é não dar garantias de recuperar uma importância segunda liberada pela escritura, por isso pergunta-se “como fazer daquilo que é escrito a quente [...] um bom prato frio?”⁹⁰, pois, afinal, o resultado dessa tensão será o que diferenciara o bom do mau diário. Seguindo sua argumentação, o autor recorre a três citações de Franz Kafka, célebre autor de diários, que apenas reforçam o paroxismo que atinge a escrita de um diário que se destine à publicação: “No Diário, [...] a ausência de valor de uma anotação sempre é reconhecida demasiado tarde”⁹¹, “Não achei que o que escrevi até aqui fosse particularmente precioso nem tampouco que merecesse realmente ser posto fora”⁹² e, finalmente, “Quando digo alguma coisa, essa coisa perde imediata e definitivamente a sua importância. Quando a anoto, também perde, mas às vezes ganha outra”⁹³.

Por isso, no final de *Deliberação*, Barthes afirma que o estatuto literário do diário lhe escapa, sente-o, por meio de sua facilidade e obsolescência, como a forma inconstituída, involuída e imatura do Texto, mas do qual é um fragmento que, embora sem alcançá-lo, comporta seu tormento essencial, uma vez que: “Como o perverso (diz-se), sujeito ao ‘sim, mas’, sei que o meu texto é vão, mas ao mesmo tempo (por um mesmo movimento) não posso me furtar à crença de que ele existe”⁹⁴. No entanto:

Não posso investir num Diário como o faria numa obra única e monumental que me fosse ditada por um desejo louco. A escritura do Diário, regular, diária como uma função fisiológica, implica sem dúvida um prazer, um conforto, não uma paixão. É uma maniazinha de escritura cuja necessidade se perde no trajeto que vai da anotação produzida à anotação relida [...]⁹⁵

Maurice Blanchot, em *O diário íntimo e a narrativa*⁹⁶, distingue dois espaços específicos: o da narrativa e o do diário. Para o autor, manter um diário íntimo “[...] é

⁹⁰ BARTHES. *Deliberação*. In: _____. *O rumor da língua*. p.371.

⁹¹ KAFKA, Franz. apud BARTHES. *Deliberação*. In: _____. *O rumor da língua*. p. 371.

⁹² KAFKA apud BARTHES. *Deliberação*. In: _____. *O rumor da língua*. p. 370.

⁹³ KAFKA apud BARTHES. *Deliberação*. In: _____. *O rumor da língua*. p. 371.

⁹⁴ BARTHES. *Deliberação*. In: _____. *O rumor da língua*. p. 370.

⁹⁵ Id.

⁹⁶ Em *O mal de Montano*, há duas passagens que demonstram claramente o conhecimento desse texto por Vila-Matas. Quando Girondo trabalha em seu dicionário a entrada correspondente a Henri Michaux, encontra-se uma referência à passagem com a qual Blanchot abre seu texto: “Como já observara Blanchot, o diário, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades – já que sonhos, ficções, pensamentos, comentários sobre si mesmo, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo cai bem no diário, na ordem ou na desordem que se quiser -, está submetido, contudo, a uma cláusula de aparência superficial mas terrível: deve respeitar o calendário. É curioso, mas esse respeito às datas – não sei se Blanchot pensou nisso – desaparece em alto-mar, tal como se vê no diário de viagem de Michaux, que já desde seu começo balança com as ondas: ‘Vejam, estamos em trinta ou em trinta e

colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar”⁹⁷. O que se escreve no diário passa a ser delimitado pela perspectiva do cotidiano, daí que não se pode prescindir da sinceridade, pois este é o expediente para garantir a transparência sobre a existência confinada de cada dia e alguma verdade que ligue seu autor a si mesmo e aos outros.

Segundo Blanchot, a narrativa distingue-se do diário por tratar do que não pode ser verificado, constatado ou relatado, “[...] é o lugar da imantação, que atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra”⁹⁸. Sombra que aqui representa o que o autor desconhece e o leva para trás de seus sentimentos, no espaço incandescente que estes lhe designam. No espaço da narrativa os sentimentos se orientam para o centro de gravidade que é o seu lugar verdadeiro, que ocupam inteiramente e de onde expulsam o movimento das horas, dissipam o mundo e, com o mundo, o poder de vivê-las. Ou seja, se está fora do tempo e impelido a buscar uma nova linguagem, pois tempo e mundo não mantêm um equilíbrio suportável quando caem no espaço da narrativa.

Parece que devem permanecer incomunicáveis a experiência própria da obra, a visão pela qual começa, a “espécie de desvario” que provoca, e as relações insólitas que estabelece entre o homem que podemos encontrar no dia-a-dia e que, precisamente, escreve o diário de si mesmo, e aquele ser que vemos alçar-se por detrás de cada grande obra, para escrevê-la: entre Isidore Ducasse e Lautréamont.⁹⁹

um de dezembro? Estamos em alto-mar faz dois ou três dias? No anticalendário do mar? Pobre diário!”. In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 168-169. De maneira semelhante, na entrada dedicada a Henry Frédéric Amiel, Girondo comenta outra passagem que também figura no texto de Blanchot: “[...] sempre me fez rir um comentário de Amiel em seu diário: ‘Estas páginas, às vezes, me servem de confidente, ou seja, de amigo e esposa’. [...] eu jamais teria podido dizer, por exemplo: ‘Estas páginas me servem de confidente, ou seja de Tongoy e Rosa’”. In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 108. “Como ya observara Blanchot, el diario, tan dócil a los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades – ya que sueños, ficciones, pensamientos, comentarios sobre uno mismo, acontecimientos importantes o insignificantes, todo al diario le va bien en el orden y el desorden que se quiera -, está sometido sin embargo a una cláusula de apariencia ligera pero tremenda: debe respetar el calendario. Es curioso, pero ese respeto a las fechas – no sé si Blanchot pensó en eso – desaparece en alta mar, tal como se ve en el diario de viaje de Michaux, que ya desde su comienzo mismo se tambalea con las olas: ‘Veamos, ¿estamos a treinta o a treinta y uno de diciembre? ¿Estamos en alta mar desde hace dos o tres días? ¿En el anticalendario del mar? ¡Desdichado diario!’”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 166-167. “[...] siempre me ha hecho reír un comentario de Amiel en su diario: ‘Estas páginas me hacen las veces de confidente, o sea de amigo y esposa’. [...] yo jamás habría podido decir, por ejemplo: ‘Estas páginas me hacen las veces de confidente, o sea de Tongoy y Rosa.’”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 108.

⁹⁷ BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270.

⁹⁸ Ibid., p. 271.

⁹⁹ Ibid., p. 276.

Ainda para Blanchot, o diário permite escapar comodamente ao silêncio e ao que há de extremo na fala, é proteção contra o esquecimento e contra o desespero de não ter nada a dizer, dá a ilusão de escrever e, por vezes, de viver. É ainda um recurso contra a solidão que une a insignificância da vida com a inexistência da obra. Tudo isso faz dele uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita, para não se perder na pobreza dos dias ou para não se perder na exigência sem limite da arte, pois “[...] no espaço da obra, tudo se perde e talvez a própria obra se perca. O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade”¹⁰⁰. Por tudo isso, o diário comporta uma armadilha, encontra sua tensão e sua gravidade a partir do duplo malogro representado pelo fato de que não se viveu nem se escreveu, numa dupla nulidade: quem nada faz escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo feito; quem se desvia “[...] da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido”¹⁰¹.

Blanchot desconfia da possibilidade de se observar e do dever de conhecer-se a si mesmo aos quais o diário está ligado¹⁰². Para o autor, a busca de si por parte do escritor conduz a um falso diálogo no qual o escritor tenta dar forma e linguagem àquilo que nele não pode falar: “Aqueles que o percebem, e reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se, mas somente transformar-se e destruir-se, e que prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmos, num lugar ao qual não têm acesso, deixaram-nos, segundo suas forças, fragmentos, aliás por vezes impessoais, que podemos preferir a qualquer obra”¹⁰³.

No que diz respeito ao diário e à obra, tanto Barthes quanto Blanchot delimitam dois espaços distintos. Em última instância, o que os dois autores buscam analisar é o elemento através do qual é possível verificar certa permeabilidade entre esses dois espaços, ou seja, a prática da escrita e os movimentos que a fazem assumir dois estatutos diferentes na oscilação entre o cotidiano e a literatura e o que pode ela expressar do indivíduo quando este dela se serve para reconhecer-se no mundo. Nesse movimento, para Barthes, o prazer com que se escreve no diário corrompe-se num segundo momento, ao se perceber que o diário não transforma pela ação do trabalho,

¹⁰⁰ BLANCHOT. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. p. 273.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰² Essa desconfiança de Blanchot ante o diário é bem explicitada em nota: “Quem, mais do que Proust, deseja lembrar-se dele mesmo? Eis porque não há escritor mais avesso ao registro dia a dia de sua vida. Aquele que deseja lembrar-se deve confiar-se ao esquecimento, ao risco que é o esquecimento absoluto e ao belo acaso que se torna, então, a lembrança”. In: BLANCHOT. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. p. 275.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 275-276.

que está circunscrito pelo espontâneo; para Blanchot, no diário confiam-se os dias à escrita, mas esta os modifica.

O mal de Montano parece tentar manter essa mesma tensão durante toda sua extensão, o narrador oscila constantemente entre o espaço da obra, ou pelo menos a tentativa de alcançá-lo, e o a descrição de seus dias. Vila-Matas escreve o romance tentando pôr a escrita à prova nesse espaço entre o diário e a obra, busca localizar, mas já dentro do espaço da narrativa, essa oscilação e explorar justamente esse interstício. Daí que o referido romance também pode ser lido como uma sequência de transgressões ao estatuto do diário, das passagens e das sobreposições possíveis entre diário e narrativa.

Na primeira parte do romance, tem-se o crítico literário que passa a narrar no diário que mantém há anos. Nessa sobreposição de gêneros que devem ocupar lugares distintos, há uma primeira exploração da passagem do diário para a narração¹⁰⁴. “O mal de Montano”, primeira parte do romance, é resultado dessa passagem, é a uma só vez fruto da passagem do diário do narrador à obra e da passagem da realidade de Gironde e, como já mencionado anteriormente, do próprio Vila-Matas à ficção¹⁰⁵. Na segunda parte, o projeto de Gironde de converter por algum tempo seu diário em um dicionário pode ser entendido como a tentativa de uma segunda transformação do espaço destinado ao diário. Na terceira parte, Gironde informa ao público sua intenção de que sua conferência fosse um microcosmo do que está escrevendo em Barcelona, reunindo “[...] ensaio, memória pessoal, diário, livro de viagens e ficção narrativa”¹⁰⁶. E assim segue

¹⁰⁴ “[...] agora escrevo este diário que já vai virando romance.” In: VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 30. “[...] ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela”. In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 32.

¹⁰⁵ Complementando o que já foi adiantado anteriormente, no que concerne aos elementos da realidade de Vila-Matas introduzidos ao material narrativo de maneira ficcional, o trecho a seguir dá mostras suficientes do procedimento do autor: “Sería sencillo establecer la conexión entre los viajes del escritor o sus compromisos profesionales [...] y los desplazamientos y actividades de Gironde. Vila-Matas trasladaba al texto de su novela una parte de su cotidianidad, desde la estancia en Nantes, Chile o las Azores hasta el encuentro con Rita Gombrowicz, que se produjo realmente en Barcelona, o el congreso en Budapest, donde, efectivamente, conoció [...] a Imre Kertész de él tomó el apellido para Tongoy (Felipe Kertész), amén de la figura desvaída del propio novelista húngaro. En una entrevista [...] afirmaba: ‘Muchas de las cosas que me sucedían en la vida cotidiana mientras trabajaba en *El mal de Montano* las introduje con carácter de ficción dentro de mi libro’. Como todo diario, la escritura del libro está cronológicamente pautada [...] Coincide, desde luego, con el lapso de composición de la novela y sirve tan sólo como un dato más que confirma la intención del autor de convertir su personal realidad vital en material narrativo [...] En noviembre de 2001, Vila-Matas participó en el simposio ‘El diario como forma narrativa’ que se celebró en [...] y allí expresó su interés por el ‘diario de ficción’ y anunció estar trabajando en un diario muy heterodoxo”. In: MOYA. La novela póstuma o el mal de Vila-Matas. In: HEREDIA (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. p. 282-283.

¹⁰⁶ VILA-MATAS, *O mal de Montano*. p. 226.

toda a construção do enredo, imposto às demandas tanto do diário quanto da ficção¹⁰⁷, na medida em que Gironde vai aproximando-se da autoficção e, conseqüentemente, rompendo com o pressuposto da sinceridade, proposto por ele mesmo, que garantiria o distanciamento fixo entre realidade e ficção. Se o diário está condenado à sinceridade e ao cotidiano, Vila-Matas permite que a abertura ao imaginário esgote esse espaço e que com isso se obtenha algo diverso e mais propício à vontade de desaparecer de Gironde.

Ainda se poderia questionar se *O mal de Montano* seria simultaneamente obra e diário da obra, se o romance comportaria o diário de sua própria construção, ou seja, se, em última instância, Vila-Matas logrou unir as instâncias da narrativa e do diário.

Para Blanchot, o diário da obra não pode existir, dado que “[...] o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. [...] esse diário só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção”¹⁰⁸. Ainda segundo Blanchot, o diário da experiência criativa “[...] seria tão fechado, e ainda mais separado do que a obra realizada. Pois os arredores de um segredo são mais secretos do que ele mesmo”¹⁰⁹. A tentativa de manter um diário dessa experiência seria, portanto, ingênua.

De fato, ao longo do enredo Gironde vai direcionando-se à ficção e à tentativa de desaparecimento na medida em que vai construindo um texto sem saída e heterodoxo que mais se aproxima a uma empresa de malogros que se aglutinam numa série de tentativas inconclusas que se sobrepõem na forma de capítulos. Talvez o resultado obtido já não possa ocupar o exigente estatuto atribuído por Blanchot ao espaço da obra, mas poderá ao menos refletir sua própria condição enquanto se constrói. E o narrador reconhece a condição autorreflexiva, de busca e de experimentação de seu texto quando,

¹⁰⁷ No próprio enredo, encontram-se trechos que denunciam a reflexão dessas relações por parte de Gironde: “Estou aqui [...] trabalhando uma vez mais neste dicionário de escritores de diários íntimos e tratando de relacioná-lo com *O mal de Montano*, tentando recompor o tecido esgarçado dessas relações entre os dois textos distintos, tentando que de novo algo cintile [...]” (p. 192), ou ainda: “Passei muitos meses sem ideias para um novo livro [...] Mas o diário me ajudou a sobreviver, comecei a escrever nele todo tipo de banalidades, tão frequentes nesse gênero, e até cheguei, por exemplo, a descrever com total precisão as gretas do teto de meu gabinete de trabalho. Escrevia sobre o que fosse para não me sentir totalmente bloqueado. E me saí bem, o diário me ajudou” (p. 109). “Estoy aquí [...] trabajando una vez más en este diccionario de escritores de diarios íntimos y tratando de relacionarlo con *El mal de Montano*, intentando recomponer el tejido ajado de esas relaciones entre los dos textos distintos, intentando que de nuevo algo centellee [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 189. “Pasé bastantes meses sin ideas para un nuevo libro [...] Pero el diario me ayudó a sobrevivir, empecé a anotar en él todo tipo de banalidades tan frecuentes en este género y hasta llegué, por ejemplo, a describir con toda precisión las grietas de techo de mi gabinete de trabajo. Escribía sobre lo que fuera con tal de no sentirme totalmente bloqueado. Y me fue bien, el diario me ayudó.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 109.

¹⁰⁸ BLANCHOT. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. p. 276-277.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 277-278.

por exemplo, reconhece ser “[...] um escritor condenado, talvez, cedo ou tarde – obrigado pelas circunstâncias do tempo que me coube viver -, a praticar, mais que o gênero autobiográfico, o autofictício [...]”¹¹⁰ ou quando admite que “[...] é melhor assim, [...] seguir um pouco como até agora, tratando de transformar a arte do romance, o que já é muito. Eu sei que há mil maneiras de fazê-lo e que devo encontrar a minha, na realidade, já a estou encontrando”¹¹¹.

1.6 DO ESCRITOR E DO LEITOR CONTEMPORÂNEOS

Por tudo o que foi mostrado, *O mal de Montano* é um romance que abrange a novela, o relato de viagem, a autoficção, a conferência, o ensaio e o diário. Em sua proposta encontram-se elementos que possibilitam repensar certos aspectos que dizem respeito à atual atividade do escritor, à forma do romance contemporâneo, às relações entre os gêneros e à redefinição de seus limites. Nele, tornam-se evidente os impasses envolvidos na tentativa de superar pela escrita as condições de um tempo marcado pelo esgotamento dos temas e pela inevitável impressão de que “tudo já foi escrito”. Seu caráter intertextual é o reconhecimento de que se insere em uma longa tradição literária e crítica da qual não pode prescindir, revelando a importância e a necessidade de relacionar-se com ela, apropriar-se dela, deslocar-se em relação a ela e propor novos agrupamentos de seus elementos.

A despeito dos esforços do narrador, seu enorme percurso traça o perfil de um escritor preso ao cotidiano e em meio às suas referências literárias. Entretanto, a trajetória de Gironde, pontuada pela doença, pelo mal de Montano, não deixa de ser marcada pelas atitudes de alguém que não aceita o dia que lhe dão e que quer fazer uso da ficção para resistir. Ao pôr-se em igualdade com o leitor, a rotina do narrador passa a ser apenas mais uma entre tantas outras, quebrando-se assim ainda mais a distância proposta pelo romance tradicional.

¹¹⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 124. “[...] un escritor tal vez condenado, tarde o temprano – obligado por las circunstancias del tiempo que me ha tocado vivir -, a practicar, más que el género autobiográfico, el autoficticio [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 124.

¹¹¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 205. “[...] es mejor así, [...] seguir un poco como hasta ahora, tratando de transformar el arte de la novela, lo que ya es mucho. Yo sé que hay mil maneras de hacerlo y que tengo que encontrar la mía, en realidad ya la voy encontrando.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 202.

Se o leitor contemporâneo não consegue largar livros desse tipo é porque, ao menos inconscientemente, algo lhe é dito, a partir deles pode pensar em sua própria relação com a tradição, com a história, com a arte e com a política. Para Cortázar,

[...] não há mais *personagens* no romance moderno; há somente cúmplices. Cúmplices nossos, que também são testemunhas e sobem ao estrado para declarar coisas que – quase sempre – nos condenam; vez por outra há algum que presta um testemunho a favor e nos ajuda a compreender com mais clareza a natureza exata da situação humana e do nosso tempo.¹¹²

Para usar uma expressão de Cortázar, cada um desses romances “*nos deixa doentes*”¹¹³. O homem contemporâneo não pode prescindir dos romances, mas não porque eles funcionem enquanto forma vicária de uma vida diferente da que se tem. Não pode prescindir dos romances porque nestes continuam a ecoar o dilema e a prolongada litania do escritor contemporâneo, que não diferem do dilema e da prolongada litania do leitor contemporâneo.

Nas palavras de Yvancos, escrever é para Vila-Matas seu “*Pharmakon*, palavra grega que significa a la vez veneno y medicina”¹¹⁴. Indo ainda mais longe, ao nomear o mal de Montano, Vila-Matas nomeou da mesma forma uma comunidade de leitores, de atentos doentes que tomam parte nos destinos da literatura, ao mesmo tempo em que os convidou a uma aventura de leitura ainda viva e necessária. Como seu narrador alerta: “Quanta razão tinha Gide ao dizer que as doenças são chaves que nos podem abrir portas!”¹¹⁵.

¹¹² CORTÁZAR. Situação do romance. In: _____. *Obra crítica/2*. p. 212.

¹¹³ *Ibid.*, p. 227.

¹¹⁴ YVANCOS. Enfermo de literatura. In: HEREDIA (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. p. 269.

¹¹⁵ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 115. “¡Cuánta razón llevaba Gide cuando decía que las enfermedades son llaves que nos pueden abrir puertas!” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 115.

2. EXPERIMENTOS NO ESPAÇO AUTÔNOMO DA ESCRITA LITERÁRIA

ENRIQUE VILA-MATAS ENTRE LAURENCE STERNE E A PÓS-MODERNIDADE

Falar de livro é ler o mundo como se fosse a continuação de um interminável texto.

Enrique Vila-Matas, *O mal de Montano*.

Desde sua publicação na segunda metade do século XVIII até os dias de hoje, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, produto do engenho de Laurence Sterne, é celebrado enquanto referência de criatividade e liberdade literárias ilimitadas. Seu autor, tratando, acima de tudo, de dar livre passagem ao riso ao longo de seus nove volumes, utilizou e articulou entre si uma série de elementos inovadores que possibilitaram, entre outras coisas, construir um enredo que rompe bruscamente com a linearidade do relato. Através da posição de um narrador que traz para dentro do texto a denúncia e a discussão dos artifícios criativos da construção narrativa, Sterne inseriu um número incontável de digressões e alterou a distância estabelecida entre leitor e texto, assim como a relação existente entre realidade e ficção. Ao discutir o controle do imaginário sobre a ficcionalidade do romance, Luiz Costa Lima afirma que “de tal modo Sterne avança sobre seu tempo que sua figuração do controle não só esclarece o peso que recaía sobre os contemporâneos como o que continuará ativo no século XIX”¹¹⁶. O *espírito* ao mesmo tempo leve, minucioso, irônico, reflexivo e, sobretudo, altamente criativo de Sterne continuou despertando a admiração de leitores e escritores muito tempo depois de sua publicação; por exemplo, Machado de Assis, falando a partir de Brás Cubas, afirma já no prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que adotou “[...] a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre [...]”¹¹⁷. Interessante lembrar aqui que a grande referência literária do próprio Xavier de Maistre (1763-1852), autor de *Viagem em volta do meu quarto*, foi Sterne.

¹¹⁶ COSTA LIMA, Luiz. Laurence Sterne ou a reta desenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 325.

¹¹⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 67.

Inegavelmente, após o século XIX, as consequências do *Tristram Shandy* continuam a ter seus desdobramentos no curso do desenvolvimento observado na literatura. Para José Paulo Paes “[...] a ficção do século XX reconhece em Sterne o mais genial e o mais radical de seus precursores, a ponto de romancistas como Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett e Michel Butor, entre outros, terem-lhe sofrido o influxo”¹¹⁸. É, portanto, natural que um autor que deseja relacionar-se de maneira diversa com o que lhe precede e propor mudanças às práticas de escrita vigentes tenha a figura de Sterne tanto como referência e inspiração quanto como fonte de admiração. É o que acontece com Enrique Vila-Matas.

O presente capítulo tentará identificar algumas influências que a obra de Sterne exerce na construção narrativa do autor catalão, sempre buscando considerar os limites oriundos de uma influência submetida às transformações sociais, históricas e artísticas ocorridas ao longo dos mais de dois séculos que separam os dois autores.

2.1 UMA LEITURA DO *TRISTRAM SHANDY* A PARTIR DE NIETZSCHE

Primeiramente, com o intuito de valorizar e enfatizar a percepção do alcance das liberdades e inovações propostas por Sterne em seu contexto, destaca-se aqui que o filósofo Friedrich Nietzsche reservava opinião muito favorável ao escritor irlandês. No segundo volume de seu *Humano, demasiado humano*, Sterne é classificado enquanto “o grande mestre da *ambiguidade*”¹¹⁹, o “[...] escritor mais livre de todos os tempos, em

¹¹⁸ PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 8.

¹¹⁹ “Nele não se deve celebrar a melodia fechada, clara, mas a ‘melodia infinita’: se com esse termo se designar um estilo de arte em que a forma determinada é continuamente quebrada, adiada, retraduzida de volta ao indeterminado, de modo a significar uma coisa e ao mesmo tempo outra. Sterne é o grande mestre da *ambiguidade* – tomando-se essa palavra numa acepção bem mais ampla do que comumente se faz, quando se pensa nas relações entre os sexos. Estará perdido o leitor que a todo momento quiser saber exatamente o que Sterne pensa de fato sobre uma coisa, se diante dela faz uma expressão séria ou sorridente: pois ele consegue ambas com *um só* franzir do rosto; também sabe e inclusive deseja, ter e não ter razão simultaneamente, entremesclar profundidade e farsa. Suas digressões são, ao mesmo tempo, continuações da narrativa e elaborações da história; suas sentenças incluem também uma ironia com tudo que é sentencioso, sua aversão pela seriedade vem unida a uma inclinação a não poder olhar nenhuma coisa de modo apenas exterior e superficial. Assim ele produz, no leitor certo, uma sensação de incerteza quanto a se está andando, parado ou reclinado: uma sensação bastante afim àquela de flutuar. O mais maleável dos autores, ele também transmite ao seu leitor um tanto dessa maleabilidade. Sim, ele troca inadvertidamente os papéis, e logo é tanto leitor como autor; seu livro semelha um espetáculo dentro do espetáculo, um público teatral ante um outro público teatral. Há que se render incondicionalmente ao capricho de Sterne – podendo-se esperar que ele será clemente,

relação ao qual todos os demais parecem rígidos, atarracados, intolerantes e francamente rústicos”¹²⁰.

Para compreender a admiração de Nietzsche pela ambiguidade de Sterne, basta que se leia *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, de 1873. Para o filósofo alemão, o homem é a mais frágil das criaturas, no entanto, apropriou-se do mundo através da linguagem e dos conceitos, instalando-se confortavelmente nesse frágil ordenamento em meio ao caos do universo completamente indiferente às suas conquistas. A história do homem é um capítulo ínfimo dentro do universo, ao achar que através de seus frágeis instrumentos descobriu algo relacionado às coisas mesmas, uma verdade incontestável, e não uma mera interpretação mediada por seus sentidos, o homem cometeu um ato de desmedida soberba, acreditando que todo o ordenamento do universo girava em torno de seus objetivos. Que logo nesse ser frágil, que seria o primeiro a sucumbir sem o auxílio de seu intelecto, surgisse algo como um “impulso à verdade”¹²¹ é algo incompreensível, sendo, dessa maneira, necessário denunciar o caráter parcial e arbitrário de todos esses conhecimentos, uma vez que a linguagem é capaz apenas de designar a relação das coisas com o homem por meio de ousadas metáforas: num primeiro momento, a transposição de um estímulo nervoso em uma imagem, depois, a imagem remodelada num som. O edifício do conhecimento está assentado sobre abstrações conceituais, Nietzsche então conclui que a verdade é:

Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal e não mais como moedas.¹²²

Em consonância com isso, leia-se a citação do filósofo estóico Epicteto escolhida por Sterne como epígrafe para o primeiro e segundo volumes do *Tristram Shandy*: “Não são as coisas propriamente ditas, mas as opiniões concernentes a elas, que perturbam os homens”. Não é de se espantar, portanto, que Nietzsche admirasse a

bastante clemente.” In: NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. v. 2. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 56-57.

¹²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. v. 2. p. 56.

¹²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007. p. 28.

¹²² *Ibid.*, p. 36-37.

ambiguidade, a ironia com o sentencioso e as liberdades levadas a cabo por Sterne, que faz com que clássicos como Platão, Aristóteles, Sêneca e Cícero, modernos como Erasmo, Descartes e Locke, e representantes da ciência como Hipócrates, Galileu e Bacon coexistam, somente para citar alguns exemplos, com um estudo sobre a circuncisão, um tratado sobre o vestuário romano, um livro sobre crianças-prodígio, uma fórmula de excomunhão – ou de maldição – da Igreja de Roma, reflexões sobre o parto feito pela cabeça ou pelos pés, sobre narizes, sobre nomes de batismo, ou uma deliberação de doutores da Sorbonne acerca do batismo de crianças ainda no útero materno em decorrência de complicações no parto. Se, por um lado, as muitas citações e referências eruditas que são chamadas ao texto denunciam o autor enquanto grande leitor, por outro, não demorarão a recair indefectivelmente numa reconfiguração de tom humorístico, seja por meio da ironia, da paródia ou das associações e utilizações descabidas. É nesse sentido que, por exemplo, o narrador ironiza a lógica e sua nomenclatura pomposa ao “generosamente” propor “ao TESOURO da *Ars Logica*”¹²³, entre outros, o *Argumentum Fistulatorium* e o *Argumentum Baculinum*¹²⁴.

Entretanto, um caso particular se destaca: Sterne parodia em diversos momentos as ideias do filósofo inglês John Locke, uma das fontes do racionalismo “ilustrado”, contidas no *Ensaio sobre o entendimento humano*, de 1690, para justificar seu método de construção narrativa e obter efeitos risíveis a partir de formulações que versam sobre, por exemplo, os sentidos e a memória, especialmente, e não por acaso, basta que se atente para o caráter marcadamente digressivo da obra, no que se refere à associação das ideias¹²⁵, como se verá adiante.

Mas, a despeito de todos os usos deslocados de referências históricas, filosóficas e científicas, o total sucesso de Sterne não teria sido alcançado sem a criação de personagens que possibilitassem que a narrativa se passe em um meio provinciano e familiar, onde os *hobby-horses*¹²⁶ dão ensejo ao desenvolvimento de situações e

¹²³ STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 98.

¹²⁴ *Argumentum Fistulatorium*: literalmente, “argumento do que toca a flauta”, ou seja, do que assobia, vaia. *Argumentum Baculinum*: literalmente, “argumento do pau”, vale dizer, do mais forte. Conforme José Paulo Paes nas notas à edição de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, 1998, p. 608.

¹²⁵ Cf. PAES. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 28-29.

¹²⁶ Noção importantíssima para o desenvolvimento do *Tristram Shandy*, *hobby-horse* significa tanto o brinquedo conhecido como “cavalinho de pau” quanto uma distração ou assunto favorito. Conforme José Paulo Paes nas notas à edição de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, 1998, p. 603. O *hobby-horse* representa para Sterne uma dedicação excessiva de alguém a um lazer, a um

diálogos deslocados onde o humor sempre toma a frente ante qualquer tentativa de seriedade. Os *hobby-horses* das personagens possibilitaram à Sterne construir sua narrativa com êxito semelhante ao obtido por Cervantes, autor bastante admirado por Sterne, ao fazer com que os contrastes estabelecidos entre Dom Quixote e Sancho Pança fossem a um só tempo a possibilidade e a força motriz que permitiram o desenvolvimento de boa parte do enredo do *Dom Quixote*. Assim, Walter Shandy, pai do narrador, que com seu humor ácido, seu pendor à racionalização, à especulação e ao discurso persiste em sua obstinação por ter um raciocínio próprio e recusar as opiniões comuns, criou para si uma erudição esdrúxula, capaz de abranger assuntos que relacionam, por exemplo, o sucesso do indivíduo com as condições de concentração dos pais no momento de sua geração, as características do nariz e a escolha do nome de batismo, contrasta com Toby, seu irmão, de caráter bondoso, casto e ingênuo, ex-combatente ferido em batalha e monomaníaco dos assuntos militares a ponto de não desperdiçar nenhuma oportunidade para utilizar seu vasto vocabulário específico nem abrir mão de nenhum recurso para reproduzir em miniatura os movimentos de batalhas reais, com todas as suas fortificações e estratégias possíveis. Daí que os discursos por meio dos quais Walter tenta fazer fruir toda sua erudição são constantemente interrompidos ou impedidos pelo prosaico irmão Toby, pelo fiel e exageradamente deferente criado deste último, o cabo Trim, ou pela submissão e ausência de dom especulativo da esposa Elizabeth. Somem-se a isso as discussões entre o católico Dr. Slop e os demais personagens protestantes, por vezes mediadas pelo bem-humorado pároco Yorick, ou ainda os episódios que envolvem os criados Obadiah e Susannah.

De acordo com Paes, Walter, Toby e Tristram, o narrador, consistem em “[...] três excêntricos a cultivar com fanática intensidade os seus *hobby-horses* ou passatempos: um a teorização de bagatelas, outro as guerras de brinquedo, e o terceiro os caprichos de sua pena incuravelmente digressiva”¹²⁷. Para construir a narração, Sterne tira proveito justamente do fato de que o *hobby-horse* “[...] cria o risco de os personagens, embora vivendo em um ambiente comum, habitarem em mundos

passatempo ou a um assunto preferido que o faz escapar, ao menos temporariamente, ao estrito mundo da seriedade e da racionalidade e à qual estão sujeitos mesmos os homens mais sábios. Luiz Costa Lima acrescenta que “[...] o *hobby-horse* é uma ‘doença’ que particulariza os Shandy. Semelhante a uma mania, reduz o relacionamento deles com o mundo a um circuito fechado em que a ligação entre umas poucas coisas concentra todo o interesse que o mundo é capaz de provocar neles”. In: COSTA LIMA. Laurence Sterne ou a reta desdenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. p. 332.

¹²⁷ PAES. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 27.

paralelos, sendo vozes que propriamente não se escutam”¹²⁸. Ainda a respeito dos *hobby-horses*, no primeiro volume do romance, encontra-se:

[...] não tiveram os homens mais sábios de todas as épocas, sem exceção do próprio Salomão – seus CAVALINHOS DE PAU; - seus cavalos de corrida, - suas moedas e seus barquinhos, seus tambores e suas cornetas, seus violinos, suas paletas, - suas larvas e suas borboletas? – e tanto quanto um homem faça o seu CAVALINHO DE PAU trotar pacífica e tranquilamente pela estrada real, sem obrigar nenhum de nós a subir-lhe à garupa, - digei-me, que temos nós ou o senhor a ver com isso?¹²⁹

Portanto, se Walter dá abertura para ironizar o conhecimento humano, uma vez que todas as suas referências são o impulso necessário para a paródia, os ex-combatentes Toby e Trim relativizam os horrores de um século marcado pelas guerras entre Inglaterra e França ao reproduzirem, à maneira de jogos infantis, fortificações que representam de maneira miniaturizada os rumos tomados pelos violentos embates em curso tal como os apresentam os jornais que os dois aguardam e leem com inquietação. Isso possibilita manter o tom ameno do enredo ao mesmo tempo em que ridiculariza o “projeto humano” em pleno influxo do Iluminismo. É essa configuração que permite ao autor passar, como se encontra na epígrafe eleita para o terceiro e quarto volumes do romance, “[...] do jocoso ao sério, e do sério ao jocoso, alternativamente”.

A retórica edificante e moralista também é alvo de Sterne. Destacam-se aqui dois episódios. No primeiro deles, após ser atormentado por uma mosca durante todo o jantar, tio Toby a apanha, dirige-se à janela e a deixa livre, afirmando que o mundo é suficientemente grande para os dois; o narrador, que tinha dez anos de idade quando presenciou essa “lição de boa vontade universal”¹³⁰, afirma que a cena jamais saiu de sua mente, que deve metade de sua filantropia a essa impressão acidental e conclui com a sentença: “Isto é para servir a pais e governantes, em vez de um livro inteiro a respeito do assunto”¹³¹. No outro momento aqui destacado, o cabo Trim é desafiado a recitar o *Catecismo*, mas ao ficar claro que só poderia fazê-lo de maneira mecanizada, como o são alguns exercícios militares, ou seja, começando do primeiro e seguindo até o décimo, Walter, maliciosamente, o desafia a associar alguma ideia ao que recitou,

¹²⁸ COSTA LIMA. Laurence Sterne ou a reta desenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. p. 344.

¹²⁹ STERNE. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. p. 53.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹³¹ *Id.*

especificamente no que diz respeito a *honrar Pai e mãe*, ao que o cabo responde: “[...] um pêni e meio por dia, tirados de meu salário, quando eles estiverem velhos”¹³², a resposta faz o pároco Yorick pular de sua cadeira, tomar o cabo pela mão e considerá-lo o melhor dos comentadores dessa parte do Decálogo.

Finalmente, é pertinente lembrar que Sterne era membro da Igreja Anglicana e que aproveitou o sucesso dos dois primeiros volumes do *Tristram Shandy* para publicar seus sermões, mas os publicou sob o título de *Os sermões de Yorick*. Yorick, como consta acima, é personagem do *Tristram Shandy*, entretanto, Sterne faz dele um remoto descendente do bufão real de mesmo nome cujo crânio aparece na famosa cena do cemitério de *Hamlet*. Como era de se esperar, publicar sermões religiosos sob a autoria de um bufão causou escândalo¹³³. Em maio de 1760, a revista *Monthly Review* dá mostras de sua indignação: “Alguém levaria a sério um pregador que subisse ao púlpito com um casaco de palhaço?”¹³⁴. Além disso, são inúmeros os episódios nos quais são narradas de maneira velada situações de índole sexual e a constante exploração da duplicidade de sentido de algumas palavras e expressões idiomáticas de cunho obsceno que de forma alguma convinham ao representante de uma instituição religiosa. Em outros momentos, posturas inadequadas à sua posição aparecem de maneira nada velada, como se lê no sétimo volume: “Abençoado Júpiter! e abençoados todos os demais deuses e deusas pagãs! pois então voltareis à cena, e com Priapo à vossa cola – que tempos mais risonhos!”¹³⁵.

É justamente essa liberdade e esse poder de deslocar e relativizar, aliados obviamente à qualidade artística, que justificam a admiração de Nietzsche, que via na realização artística de Sterne a postura e a leveza necessárias ao homem a que se destinavam suas propostas de revisão dos conceitos e fundamentos morais e metafísicos solidamente justificados há séculos. A passividade de seus contemporâneos leva o filósofo a escrever que “[...] na indiferença de seu não-saber, o homem repousa sobre o impiedoso, o voraz, o insaciável, o assassino, como se, em sonhos, estivesse dependurado sobre as costas de um tigre”¹³⁶.

¹³² STERNE. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. p. 376.

¹³³ PAES. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. p. 9.

¹³⁴ Citado por COSTA LIMA. Laurence Sterne ou a reta desdenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. p. 354.

¹³⁵ STERNE, op. cit., p. 463.

¹³⁶ NIETZSCHE. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. p. 29.

O que se desenvolveu até este ponto do texto serviu como meio de localizar algumas ousadias e inovações criativas trazidas pelo *Tristram Shandy*. Esse panorama fez-se necessário para facilitar o propósito ao qual o presente capítulo se propôs: tentar pensar e identificar a partir de alguns aspectos da obra de Enrique Vila-Matas elementos que permitam perceber a presença de algumas ressonâncias da influência de Sterne, o que possibilitará que o percurso traçado alcance o contexto contemporâneo.

2.2 APROXIMAÇÕES ENTRE STERNE E VILA-MATAS

Em prólogo à edição da coletânea *En un lugar solitario*, publicado em 2011, que reúne seus cinco primeiros livros, Vila-Matas, ao comentar as circunstâncias que culminaram na publicação de seu primeiro livro, *En un lugar solitario*, publicado em 1973 sob o título *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*¹³⁷, escreve:

Según cómo se mire y sobre todo si se mira con voluntad de capricho *shandy*, con voluntad de querer ver los asuntos del mundo de una forma alegre y chiflada (que eso parece ser, ante todo, lo *shandy*), aquel primer libro mío fue pariente lejano de la novela que más iba a cambiar mi manera de ver la literatura, *La vida y las opiniones de Tristram Shandy* de Laurence Sterne, con su impagable atmósfera digamos que *pre-natal*, aunque en aquellos días de 1971 me faltaban años aún para ese gran momento, para ese inolvidable, prodigioso momento en el que oí hablar por primera vez de aquella novela del escritor irlandés [...] ¹³⁸

Tal como Sterne, Vila-Matas também explora constantemente em seus livros a ironia e as situações cômicas do cotidiano. É o caso, por exemplo, de quando Riba, personagem principal de *Dublínescas*, livro de 2010, lembra quando em sua juventude se discutia largamente sobre o tema da *morte do autor*. Recordar-se que tentava acompanhar diariamente a difícil questão lendo tudo o que podia. Nessa época, o que mais queria era ser editor e já dava seus primeiros passos nesse sentido, por isso, para ele era uma tremenda falta de sorte que “[...] justamente quando se preparava para

¹³⁷ “Por una extraña acumulación de malentendidos, azares y, sobre todo, a causa de un formidable equívoco (que no comentaré porque ocuparía demasiadas páginas y seguiría, además, quedando todo igual de confuso), la novela pasó a llamarse *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, título desafortunado (que yo mismo contribuí a colocar) y que he tenido que arrastrar como una condena a lo largo de los años.” In: VILA-MATAS, Enrique. *En un lugar solitario: narrativa 1973-1984*. Barcelona: Debolsillo, 2011. p. 21.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 15-16.

encontrar escritores e publicá-los, essa figura do autor fosse questionada tão fortemente que até se chagava a dizer que iria desaparecer, se não tivesse já desaparecido. Poderiam ter esperado um pouco mais [...]”¹³⁹. Expandindo sua ironia em direção à crítica, o narrador ainda informa que alguns amigos tentavam encorajar Riba, garantindo-lhe que tudo aquilo não passava de “[...] uma frágil moda dos franceses e dos *desconstrutores* norte-americanos”¹⁴⁰.

Além disso, o autor tenta dar aos seus textos uma enorme liberdade, propondo, por exemplo, textos híbridos onde as relações entre os gêneros são estreitadas. Assim, como visto no capítulo precedente, *O mal de Montano* situa-se entre o diário, o romance, a novela, a conferência, o relato de viagem, a autoficção e o ensaio. De maneira semelhante, em *Bartleby e companhia*¹⁴¹, de 2000, o narrador, que teria publicado um livro em sua juventude para logo em seguida abandonar a escrita, decide escrever um inventário composto por uma série de escritores que por variados motivos resolveram resistir à escrita e abre novamente caminho para o ensaio que aponta para as condições que separam o escritor da prática da escrita rumo ao silêncio deliberado. Em ambos os textos, assim como em muitos outros, a construção narrativa aproxima Vila-Matas à Sterne, uma vez que as diversas referências e citações literárias, além de expandir e pensar a construção do enredo, também exercem uma função digressiva.

Os procedimentos de apropriar-se e transfigurar o texto alheio também aproximam os dois autores. Em Vila-Matas as citações, em muitos casos, podem ser distorcidas, aparecerem sem indicação alguma de fonte, ou mesmo serem inventadas. Quanto a Sterne, além das alterações na citação destinada às epígrafes do terceiro e quarto volumes¹⁴², também estão alteradas as duas citações de Horácio e de Erasmo destinadas às epígrafes do quinto¹⁴³. Acrescente-se ainda que “um trecho do *Gargantua*

¹³⁹ VILA-MATAS, Enrique. *Dublinesca*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 278. “[...] justo cuando él se preparaba para encontrar escritores y publicarlos, esa figura del autor fuera cuestionada tan fuertemente que hasta se llegara a decir que iba – si no lo había hecho ya – a desaparecer. Podrían haber esperado un poco más [...]” In: VILA-MATAS. *Dublinesca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010. p. 288.

¹⁴⁰ VILA-MATAS. *Dublinesca*. p. 278. “[...] una frágil moda de los franceses y de los *deconstructores* norteamericanos.” In: VILA-MATAS. *Dublinesca*. p. 288.

¹⁴¹ Note-se que em *Bartleby e companhia* nem o título escapa à intertextualidade, uma vez que já se faz presente uma referência ao personagem principal de *Bartleby, o escrivão*: uma história de Wall Street, de Herman Melville, célebre por sua frase de recusa: “Acho melhor não”.

¹⁴² Nas notas à edição de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, 1998, p. 614, José Paulo Paes esclarece que Sterne alterou as últimas palavras da citação, pertencente ao *Policraticus* de John of Salisbury (1115-80), clérigo e erudito inglês, bispo de Chartres.

¹⁴³ Conforme José Paulo Paes nas notas à edição de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, 1998, p. 624.

aparece transcrito, sem indicação de fonte, no capítulo 29 do Livro V [...]”¹⁴⁴ e que o “Conto de Slawkenbergius”, que abre o volume quarto, consiste em texto e autor inventados pelo próprio Sterne¹⁴⁵, ocasião na qual o narrador, sem contentar-se, dá-se ao trabalho de “transcrever” parte do suposto original em latim, não sem antes acrescentar-lhe uma nota:

Como *Hafen Slawkenbergius de Nasis* é obra extremamente rara, talvez não desagrade ao leitor culto examinar a amostra de umas poucas páginas do original; não farei nenhuma outra reflexão a propósito senão a de que o seu latim narrativo é muito mais conciso do que o seu latim filosófico – e, ao meu ver, tem mais cunho de latinidade.¹⁴⁶

Finalmente, no início do quinto volume, Sterne arremete ironicamente contra os plagiadores no momento em que ele próprio plagia *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton¹⁴⁷. Em *Perder teorias*, publicado em 2010, Vila-Matas, ao comentar justamente esse episódio que envolve o plágio de Sterne em relação ao Burton, afirma “em tom de confissão”¹⁴⁸ que sua escrita intertextual provém dos procedimentos de Raymond Roussel e do que, segundo ele, poder-se-ia chamar método de Laurence Sterne. Logo em seguida, acrescenta o seguinte fragmento, que revela algo não apenas do que diz respeito ao caráter intertextual de seus textos, mas também de seu procedimento de apropriação de textos alheios e de falsas atribuições de textos inventados¹⁴⁹:

Javier Marías refere nas suas notas à tradução espanhola de *A vida e Opiniões de Tristram Shandy* que o que ele tinha chamado, talvez um tanto ousadamente, plágios de Sterne são muito mais adaptações (com frequência enriquecidas) de textos que ele admirava ou pelos quais se sentia influenciado. E se compararmos a recriação destes textos com os próprios textos, poderemos comprovar que não se pode acusar Sterne de plagiador, mas devemos reconhecer-lhe, isso sim, um invulgar talento para parafrasear. Por outro lado, convém também indicar que Sterne, pelo menos quando “levava emprestado” dos seus favoritos (Cervantes, Rabelais, Montaigne e Burton), confiava

¹⁴⁴ PAES. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 21.

¹⁴⁵ Ibid., p. 22.

¹⁴⁶ STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 247.

¹⁴⁷ Conforme José Paulo Paes nas notas à edição de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, 1998, p. 624.

¹⁴⁸ VILA-MATAS, Enrique. *Perder teorias*. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa: Teodolito, 2011. p. 49.

¹⁴⁹ O caráter intertextual, as apropriações do texto alheio e as atribuições apócrifas na obra de Vila-Matas serão objetos de análise detalhada no próximo capítulo.

justificadamente que o leitor culto reconheceria as fontes: quer dizer, em momento algum procurava ocultar a procedência de tais passagens, mas muito pelo contrário: procurava dar as pistas. Não tenhamos ilusões: escrevemos sempre depois de outros. No meu caso, a essa operação de ideias e frases de outros que adquirem outro sentido ao serem levemente retocadas deve acrescentar-se uma operação paralela quase idêntica: a invasão, nos meus textos, de citações literárias totalmente inventadas, que se misturam com as verdadeiras. Isso complica ainda mais o *procedimento*, mas também é verdade que o *alegra*.¹⁵⁰

A partir desse trecho, pode-se perceber que para os dois autores não se trata simplesmente de um jogo sem objetivo demarcado pela reconfiguração entre referências diversas e pelo parasitismo literário, objetiva-se antes o efeito renovador que tal procedimento pode trazer ao permitir que através de deslocamentos contextuais unidades de textos diversos se reconfigurem e façam surgir um novo sentido.

Operando esses deslocamentos, seguindo seu admirado Rabelais, “[...] que não poupava a vazia metafísica dos doutores da Sorbonne, Sterne também faz dos escolásticos e dos lógicos um dos alvos preferidos de suas farpas”¹⁵¹ e alcança seu objetivo irônico e questionador com vistas ao riso, trazendo para o espaço da escrita literária uma pluralidade de discursos inaceitável à hierarquização predominante nos diversos campos dos saberes. Assim, no *Tristram Shandy*, discursos científicos, históricos e filosóficos circulam ao alcance dos deslocamentos possibilitados pelo senso-comum e a partir de diversos níveis de linguagem, tais como o científico, o solene, o erudito e o coloquial. No caso de Vila-Matas, algo semelhante será perceptível quando for abordado, ainda no decorrer deste capítulo, seu procedimento em *História abreviada da literatura portátil*.

¹⁵⁰ VILA-MATAS. *Perder teorias*. p. 49-50. “Señala Javier Marías en sus notas a la traducción española de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* que lo que él ha llamado, quizás un tanto temerariamente, plagios de Sterne son más bien adaptaciones (a menudo enriquecidas) de textos que él admiraba o por los que se sentía influido. Y si se compara la recreación de estos textos con los textos mismos, se comprobará que a Sterne no puede acusársele de plagiarlo, sino que más bien hay que reconocerle un inusitado talento para parafrasear. Por otra parte, conviene también indicar que Sterne, al menos cuando ‘tomaba prestado’ de sus favoritos (Cervantes, Rabelais, Montaigne y Burton), confiaba justificadamente en que el lector culto reconocería las fuentes: es decir, en ningún momento trataba de ocultar la procedencia de semejantes pasajes, sino más bien al contrario: procuraba dar las pistas.

“No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. Eso complica aún más el *procedimiento*, pero también es cierto que *lo alegra*.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Perder teorias*. Barcelona: Seix Barral, 2010. p. 34-35.

¹⁵¹ PAES. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 22.

Em muitos casos, os textos de Vila-Matas assemelham-se uma vez mais às digressões do *Tristram Shandy* quando assumem o tom ensaístico. Nesses momentos, a narração é quase interrompida, passando a constituir uma frágil estrutura que dá passagem às referências, aos comentários e à interpretação enquanto o enredo é distendido. Para que se tenha uma ideia desse procedimento, destaca-se aqui um momento em *Doutor Pasavento*, de 2005, onde o próprio *Tristram Shandy* é comentado. Para o narrador, ao escrever *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, Sterne, bom leitor de Cervantes e de Montaigne, praticamente inventou o romance-ensaio, um gênero literário que, com seu tratamento peculiar das relações entre realidade e ficção, se julga uma inovação literária contemporânea¹⁵². Apesar da extensão, é válido destacar o trecho no qual o narrador segue seu raciocínio, pois: por que prescindir aqui da oportunidade de, assumindo o *modus operandi* estimado tanto pelo irlandês quanto pelo catalão, permitir que mais uma aproximação entre ambos seja possibilitada pela justaposição de mais um comentário ao texto?

Precisamente, o livro de Sterne é um dos poucos que, como se tivesse que escolher um livro para levar para a insuportável e vulgar ilha deserta, eu trouxe comigo, numa valise vermelha, a este lugar diante de um mar e de um abismo onde escrevo tudo isso. Nesse livro, me encantam seu levíssimo conteúdo narrativo (o narrador-protagonista não nasce senão quando o romance já se encontra bem avançado, pois antes está sendo concebido, o que faz com que possamos ler *Tristram Shandy* como a *gestação* de um romance), suas constantes e gloriosas digressões e os comentários eruditos que pontuam todo o texto; a inovadora *disposição gráfica*, com tipologias diferentes, asteriscos, hífens, folhas em preto, em branco, imitando o mármore. Fico encantado com a sua grande exibição de ironia cervantina, sua assombrosa cumplicidade com o leitor, a utilização do *fluxo de consciência*, cuja invenção depois outros reivindicaram, seu inteligente tom humorístico: a história, por exemplo, da noite em que Tristram foi concebido é, como todo o romance, uma história de *coitus interruptus*, basta recordar a frase absurda da futura mãe de Tristram quando está com o marido em plena lida no leito conjugal, na noite de núpcias: “Perdão, querido, você não esqueceu de dar corda no relógio?”.

Talvez a grande invenção de Sterne tenha sido o romance construído, quase em sua totalidade, com digressões, exemplo que Diderot seguiria depois. A divagação ou digressão, queira-se ou não, é uma estratégia perfeita para adiar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga perpétua. Uma fuga de quê? Da morte, diz Carlo Levi, em seu prólogo à tradução italiana de *Tristram Shandy*: “O relógio é o primeiro símbolo de Shandy, sob seu influxo é

¹⁵² VILA-MATAS, Enrique. *Doutor Pasavento*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 45.

gerado e começam suas desgraças, que são uma coisa só com esse signo do tempo. A morte está escondida nos relógios [...] Tristram Shandy não quer nascer porque não quer morrer”.

Todos os meios, todas as armas, são bons para salvar-se da morte e do tempo. Se a linha reta é a mais curta entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões irão expandi-las. E se essas digressões, assinala Levi, se tornam tão complexas, enredadas, tortuosas, tão rápidas que fazem perder os próprios rastros, “talvez a morte não nos encontre, o tempo se extravie e possamos permanecer ocultos em mutáveis esconderijos”.

Não posso me esquecer de que, em outros tempos, o cometa *shandy* passava todo dia por meu mundo. Sterne me fascinava com esse romance que se parecia menos um romance que um ensaio sobre a vida, um ensaio tecido com um fio tênue de narrativa, cheio de monólogos nos quais as lembranças reais ocupavam, muitas vezes, o lugar dos acontecimentos fingidos, imaginados ou inventados. E onde o riso estava sempre a ponto de estalar e, de repente, se convertia em lágrimas. Eu vivia triste e perturbado. Minha vida estava cheia de saltos, de idas e vindas imprevistas, como a linha do pensamento sinuoso de Sterne. Lembro muito bem que, naquela época, a morte ainda estava escondida nos relógios. Agora quem está escondido sou eu. Lembro, lembro muito bem de tudo aquilo. A vida era *shandy*.¹⁵³

¹⁵³ VILA-MATAS. *Doutor Pasavento*. p. 45-47. “Precisamente, el libro de Sterne es uno de los pocos que, como si hubiera viajado a la insoportable y tópica isla desierta, me he traído conmigo, en un maletín rojo, a este lugar frente a un mar y un abismo desde el que escribo todo esto. Me encanta de ese libro su levísimo contenido narrativo (el narrador-protagonista no nace hasta muy avanzada la novela, pues antes está siendo concebido, lo que hace que podamos leer *Tristram Shandy* como la *gestación* de una novela), sus constantes y gloriosas digresiones y los comentarios eruditos que puntúan todo el texto, la innovadora *puesta en página*, con tipografías diferentes, asteriscos, guiones, hojas en negro, en blanco, imitando el mármol. Me encanta su gran exhibición de ironía cervantina, sus asombrosas complicidades con el lector, la utilización del *flujo de conciencia* cuya invención luego otros se atribuirían, su inteligente tono humorístico: la historia, por ejemplo, del engendramiento de Tristram es, como la novela entera, una historia de coitus interruptus, basta recordar la frase absurda de la futura madre de Tristram cuando está con su marido en plena faena en el lecho conyugal, la noche de bodas: ‘Perdona, querido, ¿no te has olvidado de darle cuerda al reloj?’

“Tal vez el gran invento de Sterne fue la novela construida, casi en su totalidad, con digresiones, ejemplo que seguiría después Diderot. La divagación o digresión, quiérase o no, es una estrategia perfecta para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua. ¿Una fuga de qué? De la muerte, dice Carlo Levi en su prólogo a la traducción italiana de *Tristram Shandy*: ‘El reloj es el primer símbolo de Shandy, bajo su influjo es engendrado y comienzan sus desgracias, que son una sola cosa con ese signo del tiempo. La muerte está escondida en los relojes (...) Tristram Shandy no quiere nacer porque no quiere morir.’

“Todos los medios, todas las armas, son buenos para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales e inevitables, las digresiones la alargarán. Y si esas digresiones, nos señala Levi, se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, ‘tal vez la muerte no nos encuentre, el tiempo se extravíe y podamos permanecer ocultos en los mudables esconderijos’.

“No puedo olvidarme de que en otros días el corneta *shandy* pasaba cada día por mi mundo. Me fascinaba Sterne, con esa novela que apenas parecía una novela sino un ensayo sobre la vida, un ensayo tramado con un tenue hilo de narración, lleno de monólogos donde los recuerdos reales ocupaban muchas veces el lugar de los sucesos fingidos, imaginados o inventados. Y donde la risa estaba siempre a punto de estallar y de pronto se resolvía en lágrimas. Triste y chiflado yo era. Mi vida estaba llena de saltos, de idas y venidas imprevistas, como la línea del pensamiento sinuoso de Sterne. Me acuerdo muy bien de que entonces la muerte todavía estaba escondida en los relojes. Ahora quien está escondido soy yo. Me acuerdo, me acuerdo muy bien de todo aquello. La vida era *shandy*.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/154381193/VILA-MATAS-Doctor-Pasavento>> Acesso em: 21 dez. 2013.

No trecho destacado, o narrador mostra toda sua admiração em relação ao *Tristram Shandy*, para tanto, comenta-o, localiza-o em relação a outros autores, seleciona fragmentos dele, opina, passa a outro comentador e narra algo sobre seu próprio passado. Sobre sua atual situação, o narrador dá apenas umas breves indicações nas primeiras e nas últimas linhas. Indicações que, aliás, já são do conhecimento do leitor, o que deixa claro como o autor, por meio de trechos semelhantes, controla a progressão da narração.

Embora Vila-Matas publique desde o início da década de setenta, é *História abreviada da literatura portátil*, de 1985, que direciona e dá contornos mais nítidos a seu projeto literário, é também onde se encontra sua maior homenagem à Sterne. Em sua iniciativa de criar um texto inspirado nos artistas e pensadores das vanguardas europeias do início do século XX e do período entreguerras, Vila-Matas vale-se da liberdade criativa ao fazer com que coexistam o histórico e o ficcional ao criar uma sociedade secreta fundada em 1924 e dissolvida em 1927 da qual participam nomes como Walter Benjamin, Marcel Duchamp, F. Scott Fitzgerald, Jacques Rigaut, Blaise Cendrars, César Vallejo, García Lorca, Valery Larbaud, Georgia O'Keefe e Francis Picabia. Esses, assim como as muitas referências a trabalhos artísticos reais e fictícios, são associados de maneira humorística e apócrifa tanto entre si como com personagens dados como reais em um texto dotado da falsa seriedade de notas explicativas e mesmo de uma “bibliografia essencial”, remetendo o leitor a uma rede intertextual extensa na medida em que o enredo vai se formando ao sabor de associações livres que abolem a causalidade, quase como numa colagem absurda – procedimento tipicamente vanguardista – onde acasos imaginários e distorções aproximam ficção e realidade. Para José María Pozuelo Yvancos, *História abreviada da literatura portátil*

[...] en modo alguno se rige por la idea de necesidad, antes al contrario, por la de azar o gratuidad. Las asociaciones [...] son gratuitas, caprichosas, se van enhebrando como cerezas extraídas de una cesta, en que una saca a la siguiente, pero sin que el narrador se encuentre en la necesidad de justificar su trama, porque en rigor, la trama se ha predispuesto como tejido de asociaciones en una contigüidad tan fútil como caprichosa. [...] Este es el emblema de la novela, carecer de dirección en el seno de un caos de asociaciones que impone su carácter libérrimo.¹⁵⁴

¹⁵⁴ YVANCOS, José María Pozuelo. Vila-Matas en su red literaria. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene; CASAS, Ana. (Ed.). *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 de diciembre de 2002. Madrid: Arco/Libros, 2007. p. 36-37.

Esse procedimento que envolve associações disparatadas remete à experiência fortemente digressiva desenvolvida por Sterne, e não é por acaso uma das denominações do grupo é “a sociedade secreta shandy”¹⁵⁵, dado o quanto esta última palavra remete à inovação e à ousadia e uma vez que Vila-Matas propõe uma ficção radical. As características daqueles que integraram a sociedade dos shandys¹⁵⁶ são descritas ainda no prólogo:

Como se exigir um alto grau de loucura não fosse o bastante, foram fixados dois outros requisitos indispensáveis para pertencer a essa sociedade: além de que a obra de cada um não fosse pesada e coubesse facilmente numa maleta, a outra condição obrigatória era a de funcionar como uma máquina celibatária, solteira.

Ainda que não fossem indispensáveis, recomendava-se também possuir certos traços considerados tipicamente shandys: espírito inovador, extrema sexualidade, ausência de grandes propósitos, nomadismo incansável, tensa convivência com a figura do duplo, simpatia pela negritude, cultivo da arte da insolência.¹⁵⁷

No *Tristram Shandy*, a volubilidade do narrador e as digressões, responsáveis por três-terços do livro¹⁵⁸, estão em consonância, como já assinalado anteriormente, com a relação que Sterne estabelece com algumas das ideias desenvolvidas por Locke no *Ensaio sobre o entendimento humano* no que concerne à associação das ideias. Nesse sentido, Costa Lima esclarece que

[...] a frequência dos *hobby-horses* em *Tristram* é todo o contrário de uma homenagem à teoria lockiana das ideias. Como uma obsessão que cerca os personagens principais, o *hobby-horse* manifesta o que Sterne pensa sobre os processos da cognição humana: eles não podem ser

¹⁵⁵ VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 14.

¹⁵⁶ José Paulo Paes, na página 601 das notas à edição de *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, 1998, esclarece que *shandy* ou *shan* significa, no dialeto de Yorkshire, região onde Sterne viveu grande parte de sua vida, “alegre, volúvel, tantã”. O narrador de *História abreviada da literatura portátil* destaca a mesma informação na primeira página do prólogo.

¹⁵⁷ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 17. “Aparte de exigirse un alto grado de locura, quedaron fijados los otros dos requisitos indispensables para pertenecer a esa sociedad: junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera.

“Aunque no indispensables, se recomendaba también poseer ciertos rasgos que eran considerados como típicamente shandys: espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia”. In: VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 13.

¹⁵⁸ COSTA LIMA. Laurence Sterne ou a reta desdenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. p. 338.

explicados pelo privilégio concedido ao que é simplesmente externo à mente.¹⁵⁹

Ainda segundo Costa Lima, o *Tristram Shandy* é marcado pela “[...] causalidade viciada do *hobby-horse* - precisamente porque não provocada por uma razão material, e sim pelo que chamamos de simbolização distorcida [...]”¹⁶⁰. De maneira complementar, Paes afirma que as falas se articulam no *Tristram Shandy* pela “[...] associação ocasional de ideias tida por Locke como doentia e a que ele dava o nome de *loucura* [...]”¹⁶¹, pois são operadas principalmente por uma paixão irracional. Ainda para Paes, a maior divergência estabelecida entre Sterne e o filósofo se dá no que concerne à concepção negativa dada por este último ao *wit*, agudeza, em relação ao *judgement*, juízo. Para Locke, enquanto o *wit* agrupa as ideias ludicamente “[...] com rapidez e variedade, onde divisa qualquer semelhança ou congruência, construindo imagens e visões agradáveis à fantasia”, o *judgement* empenha-se cuidadosamente em “separar as ideias entre si [...] evitando equivocar-se por causa de suas similitudes”¹⁶².

A recusa por parte de Sterne fica ainda mais clara quando Costa Lima traduz *wit* enquanto “chiste” e *judgement* enquanto “julgamento” e destaca dois trechos do *Ensaio sobre o entendimento humano* onde Locke demonstra sua contrariedade ante o *wit* em relação ao *judgement*. No primeiro trecho, lê-se que “[...] Homens que têm um grande estoque de chistes e memórias rápidas nem sempre têm o julgamento mais claro ou a razão mais profunda”¹⁶³. Segue abaixo o segundo trecho, os grifos são de Costa Lima:

(As) ideias simples, os materiais de todo nosso conhecimento, são sugeridas e fornecidas à mente apenas pelos dois modos acima mencionados, a saber, a sensação e a reflexão. Uma vez que esteja o conhecimento provido dessas ideias simples, tem ele o poder de repeti-las, compará-las e uni-las, mesmo em uma variedade quase infinita e pode assim formar à vontade novas ideias complexas. *Mas não está no poder do chiste mais exaltado ou do entendimento*

¹⁵⁹ COSTA LIMA. Laurence Sterne ou a reta desdenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. p. 332.

¹⁶⁰ Ibid., p. 335.

¹⁶¹ PAES. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 28.

¹⁶² LOCKE, John. apud PAES. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 28.

¹⁶³ LOCKE, John. apud COSTA LIMA, op. cit., p. 336.

*ampliado, qualquer que seja a rapidez ou variedade de pensamento, inventar ou emoldurar (to frame) uma nova ideia simples na mente.*¹⁶⁴

Em suma, incapaz de prescindir tanto de seus *hobby-horses* quanto do chiste para a construção de seu romance, Sterne fez da filosofia de Locke um alvo. Claro exemplo disso se encontra já no início do primeiro volume, na associação de ideias que advém à cabeça da senhora Shandy no exato momento em que seu marido cumpria um de seus “pequenos cuidados familiares”¹⁶⁵ reservados à primeira noite de domingo de cada mês e que culminou na pergunta que prejudicou o instante da concepção do narrador, seu primeiro infortúnio: “*Por favor, meu caro, [...] não te esqueceste de dar corda ao relógio?*”¹⁶⁶. Assim o narrador explica o acontecimento:

[...] por uma inditosa associação de ideias, sem nenhuma conexão entre si na natureza, aconteceu de a minha pobre mãe não mais suportar ouvir ao dito relógio ser dada a corda, - sem pensamentos de outras coisas inevitavelmente lhe virem à cabeça - & vice-versa: - estranha combinação de ideias que o atilado Locke, o qual certamente compreendia, melhor do que muita gente, a natureza dessas coisas, afirma ter produzido mais ações errôneas do que todas as demais fontes de danos.¹⁶⁷

Em *História abreviada da literatura portátil*, para que se tenha apenas uma ideia do procedimento do autor, a portabilidade de uma maleta faz referência às *Boîte-en-valise* de Duchamp, espécies de malas-museu nas quais o artista inseria réplicas miniaturadas de seus trabalhos; a *Anthologie nègre*, de Blaise Cendrars, é reduzida a meras interpretações livres de histórias contadas pelos shandys; e, finalmente, as citações de Jacques Rigaut utilizadas são distorcidas e postas em contextos diversos, assim como as circunstâncias de seu suicídio. Em resumo, associando um sem-número de alusões históricas a aspectos puramente ficcionais, o livro adquire um caráter ambíguo que impele o leitor a duvidar do conteúdo narrado. É por meio desse choque que o autor tenta em certa medida renovar o ímpeto e a vivacidade criativa do início do século XX, a partir da proposta de funcionamento autônomo do artifício narrativo ficcional que se apropria do discurso histórico. Em outras palavras, permite que a inverossimilhança histórica amplie o campo da possibilidade ficcional. A ficção assume

¹⁶⁴ LOCKE, John. apud COSTA LIMA. Laurence Sterne ou a reta desenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. p. 336.

¹⁶⁵ STERNE. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. p. 49.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

assim uma função de deslocamento do histórico, expandindo seus efeitos no tempo e propondo uma postura ativa do leitor ante o instituído. É justamente dessa maneira de se relacionar com a tensão existente entre toda escrita e o que a precede e condiciona que Vila-Matas retira o impulso necessário à sua escrita. Dentro do delírio e da vertigem das citações acumuladas e das associações disparatadas do texto de *História abreviada da literatura portátil* pode-se encontrar algumas passagens onde o autor tenta justificar seu empreendimento:

Para Tzara, seu livro é a única construção literária possível, a única transcrição de quem não consegue acreditar nem na verossimilhança da História, nem no caráter metaforicamente histórico de toda romantização. O livro oferecerá esboços dos costumes e da vida dos shandys através de um meio mais original do que os habitualmente adotados pelo romance. Tzara pretende cultivar o retrato imaginário, essa forma de fantasia literária que esconde uma reflexão em seu capricho e um empenho em sua ornamentação.¹⁶⁸

A reflexão contida nesse disparatado projeto é percebida a partir das atitudes dos shandys. Nesse sentido, insatisfeito com as enciclopédias, um deles intenta construir a sua própria, para uso pessoal; na mesma página, outro integrante da sociedade secreta revela que estão unidos ao espírito da época e aos seus problemas e conclui: “Somos sempre duais na aparência, e assim somos porque encarnamos o novo e o velho ao mesmo tempo. [...] Possuímos dois ritmos, dois rostos, duas interpretações. Estamos integrados na transição, no fluxo”¹⁶⁹. Destacam-se ainda os dois seguintes trechos: “[...] viajavam pelo mero prazer de viajar e de contar histórias, mas [...] sua viagem, como todo poema ou romance, corria sempre o perigo de carecer de sentido, mas nada valia sem esse risco, e talvez ele fosse o maior atrativo que eles encontravam [...]”¹⁷⁰ e “[...]”

¹⁶⁸ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 91-92. “Para Tzara, su libro es la única construcción literaria posible, la única transcripción de quien no puede creer ni en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización. El libro ofrecerá esbozos de las costumbres y vida de los shandys a través de un medio más original que los habitualmente adoptados por la novela. Tzara pretende cultivar el retrato imaginario, esa forma de fantasía literaria que esconde una reflexión en su capricho y una empresa en su ornamentación.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 81.

¹⁶⁹ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 94. “Somos siempre duales en apariencia, y lo somos por cuanto encarnamos lo nuevo y lo viejo al mismo tiempo. [...] Tenemos dos ritmos, dos rostos, dos interpretaciones. Estamos integrados con la transición, con el flujo.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 84.

¹⁷⁰ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 71-72. “[...] viajaban por el mero placer de hacerlo y de contarse historias entre ellos, pero [...] su viaje, al igual que todo poema o novela, corría siempre el peligro de carecer de sentido, pero no habría sido nada sin ese riesgo, y tal vez ese era el mayor atractivo que encontraban [...]” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 63.

em suas leves bagagens, apenas obras miniaturizadas que refletiam, todas e sem exceção, seu absoluto desdém por tudo que se considera importante, grave, fundamental”¹⁷¹.

Nessas atitudes também se encontra a proposta de Vila-Matas, dirigir-se ao novo a partir de uma relação particular com o passado, a solução portátil sugere a busca, a sempre descontínua e mínima viagem pessoal pelo passado para construir o que se levará consigo, sempre de maneira alegre, criativa, autônoma, associativa, transfiguradora, nômade e, ao menos por vezes, insolente; a escrita enquanto “[...] um espaço em que se perder exigiria prática, pois a arte da vagabundagem pelas ruas da imaginação revela a verdadeira natureza da história da cidade moderna e nos conduz às portas desse edifício singular, onde vive o último shandy”¹⁷².

Ao que parece, tanto para Sterne quanto para Vila-Matas tudo se resume a uma questão de escrita, para ambos, esta se situa acima de tudo, é um jogo, o espaço possível da liberdade imaginativa que multiplica a vida. Diversas passagens revelam essa relação entre escrita e vida. Nesse sentido, no quarto volume do *Tristram Shandy* o narrador afirma: “[...] vejo que viverei, escrevendo, uma vida tão boa quanto a que levo vivendo; ou, em outras palavras, viverei duas vidas excelentes a um só tempo”¹⁷³; em outra passagem, agora no sexto volume, lê-se: “Mas isso nada tem a ver com a história – Por que o estou mencionando aqui? – Perguntai à minha pena, - é ela quem me governa – não eu a ela”¹⁷⁴. Em *História abreviada da literatura portátil* lê-se que “[...] Tzara começou a escrever uma história portátil da literatura abreviada: um tipo de literatura que, segundo ele, se caracteriza por não possuir um sistema, mas apenas uma arte de viver. Num certo sentido, mais do que literatura, é vida”¹⁷⁵; para a epígrafe, Vila-Matas elege Paul Valéry: “O infinito, meu caro, é bem pouca coisa; é uma questão de escrita. O universo só existe no papel”; finalmente, ainda no prólogo, os shandys são descritos

¹⁷¹ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 56. “[...] en sus ligeros equipajes, tan sólo obras miniaturizadas que reflejaban todas, sin excepción, su absoluto desdén hacia lo que se considera importante, grave, fundamental.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 49-50.

¹⁷² VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 135. “[...] un espacio donde perderse requeriría práctica, pues el arte del vagabundeo por las calles de la imaginación revela la verdadera naturaleza de la historia de la ciudad moderna y nos conduce a las puertas de ese edificio singular, donde vive el último shandy.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 119.

¹⁷³ STERNE. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. p. 283.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 397.

¹⁷⁵ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 91. “[...] Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 80-81.

como “[...] livres e delirantes heróis dessa batalha perdida que é a vida, amantes da escrita quando ela se transforma na mais divertida e radical experiência”¹⁷⁶.

2.3 VILA-MATAS: ENTRE STERNE E A PÓS-MODERNIDADE

Naturalmente, as liberdades possibilitadas à Sterne se distanciam das oferecidas no contexto de Vila-Matas. Na proposta do autor catalão, encontram-se elementos que possibilitam repensar certos aspectos que dizem respeito à atual atividade do escritor, à forma do romance contemporâneo, às relações entre os gêneros e à redefinição de seus limites, uma proposta literária que denuncia suas próprias inquietudes, os impasses da construção ficcional contemporânea e aposta constantemente na prática da escrita, pois, para o autor, é somente através de seu exercício consciente que se sairá desses impasses, mesmo em circunstâncias adversas impostas pela indústria cultural e por certo sentimento de incapacidade de ter uma voz própria após todas as experiências e discussões levadas a cabo pela literatura e pela crítica que o precedem. Essa disposição se faz perceber logo no início de *Bartleby e companhia*:

Disponho-me, então, a passear pelo labirinto do Não, pelas trilhas da mais perturbadora e atraente tendência das literaturas contemporâneas: tendência em que se encontra o único caminho que permanece aberto à autêntica criação literária; que se pergunta o que é e onde está a escrita e que vagueia ao redor de sua impossibilidade e que diz a verdade sobre o estado, de prognóstico grave – mas sumamente estimulante – da literatura deste fim de milênio. Apenas da pulsão negativa, apenas do labirinto do Não pode surgir a escrita por vir.¹⁷⁷

¹⁷⁶ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 18. “[...] gratuitos y delirantes héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes da la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical. In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 15.

¹⁷⁷ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 11. “Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporâneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave - pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/133163895/Bartleby-y-Compania-Enrique-Vila-Matta>> Acesso em: 21 dez. 2013.

Paes, ao comparar os contextos da escrita de Sterne e de Machado de Assis, assinala que na época do *Tristram Shandy* as extravagâncias advindas tanto de uma escolástica já muito velha quanto de uma ciência experimental ainda muito nova podiam ser satirizadas de alma leve, pois “[...] a alegria de viver do humanismo rabelaisiano se prolongava no otimismo zombeteiro da Época das Luzes, a qual, por acreditar na bondade inata do homem natural, podia rir-se sem amargura dos seus ridículos sociais”¹⁷⁸; já no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as causalidades ou condicionamentos inexoráveis da ciência determinista, do positivismo dogmático e do capitalismo selvagem ameaçam o homem, tendo por resultado que “a amargura do sentimento deteve o voo vadio da forma; a aspereza do vinho corroeu a ingenuidade de labores da taça”¹⁷⁹. Partindo do raciocínio de Paes, pode-se avançar no tempo e perguntar-se sobre as condições da literatura contemporânea, pois Vila-Matas escreve em um contexto no qual escrever implica considerar, por exemplo, as decisivas experiências literárias do início do século XX, todas as mutações pelas quais o romance passou, o advento das vanguardas, a expansão dos meios de comunicação e do mercado editorial e os muitos percursos da crítica literária desenvolvida, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX.

Diante desse contexto, há controvérsias quanto ao julgamento de obras com características próximas às de Vila-Matas. Com efeito, na maioria das vezes, tentativas que vão ao encontro do que é proposto pelo autor, tais como textos híbridos, metaficcionalis e que se apropriam de elementos da história vêm acompanhadas do termo *pós-moderno* e suas variantes. Porém, Yvancos afirma que, embora a obra de Vila-Matas possa ser vista como bastante representativa do modo de propor um romance contemporâneo, que diga respeito ao mundo e ao homem de hoje, deve-se evitar aproximá-la ao conceito de pós-modernidade, conceito que, por seu desgaste, ameaça cair na superficialidade. Para o autor, Vila-Matas vinculou seu universo literário à herança de um tipo de escrita que não poderia ser tida por pós-moderna, pois antes constitui um vínculo com a tradição da modernidade e das vanguardas narrativas que encerraram o ciclo do romance realista, tradição na qual se inscrevem nomes como

¹⁷⁸ PAES, José Paulo. A armadilha de Narciso. In: _____. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 48.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

Robert Walser, Kafka, Musil, W. S. Sebald e Borges¹⁸⁰. Domingo Ródenas de Moya também compartilha a mesma opinião quando afirma que

[...] el inconformismo creativo de Vila-Matas tiene su ascendiente más en la crisis moderna de las artes mimético-representativas que en la reapropiación irónica y devaluadora de la tradición anterior que es característica del Posmodernismo. Dicho de otro modo, Vila-Matas resulta en sus premisas más un vanguardista histórico extemporáneo que un neovanguardista a la manera de Julián Ríos o Robert Coover.¹⁸¹

Levantando as dificuldades inerentes ao uso do termo *pós-moderno* aplicado à arquitetura, à literatura, às artes em geral, à sociologia e à filosofia ao longo da segunda metade do século XX, Antoine Compagnon, destaca sua natureza polêmica e paradoxal. Para o autor, “[...] o pós-modernismo resulta de uma crise essencial da história no mundo contemporâneo, de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, de razão e de superação”¹⁸², porém, a tentativa de ruptura encontra uma série de paradoxos, primeiramente porque, ao pretender romper com o moderno, o pós-moderno reproduz a operação moderna por excelência: a ruptura. Não é claro, portanto, se na reação do pós-moderno ante o moderno há continuidade ou ruptura, se deu lugar a formas originais ou procedimentos antigos foram reciclados em um novo contexto. No que diz respeito à literatura, os estudiosos que se dedicam a destacar os dispositivos próprios da literatura pós-moderna não encontram elementos que sejam decisivos, terminando por mencionar traços que não se encontravam ausentes no modernismo.

O pós-moderno seria então antimoderno, ultramoderno ou metamoderno? Como fundar-se fora do modelo historicista que rejeita? Ainda segundo Compagnon, “talvez não haja saída para a ambiguidade inata do pós-moderno: ultramoderno e antimoderno, ele lamenta que a negatividade do modernismo tenha sido sempre recuperada pela elite e ao mesmo tempo preconiza um ecletismo frouxo”¹⁸³. De fato, se os defensores do pós-moderno acusam as obras dos modernos de austeras e ambiciosas, seus opositores criticam justamente sua permissividade e ecletismo. Entre estes últimos

¹⁸⁰ YVANCOS. Vila-Matas en su red literaria. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene; CASAS, Ana. (Ed.). *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 de diciembre de 2002. p. 35.

¹⁸¹ MOYA, Domingo Ródenas de. La novela póstuma o el mal de Vila-Matas. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007. p. 289.

¹⁸² COMPAGNON, Antoine. Exaustão: Pós-modernismo e palinódia. In: _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 120.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 119-120.

encontram-se, por exemplo, Clement Greenberg, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard e Jean-François Lyotard. Para este último, “é fácil encontrar um público para as obras ecléticas. Fazendo-se kitsch, a arte lisonjeia a desordem que reina no ‘gosto’ do amador. O artista, o galerista, o crítico e o público, juntos, deleitam-se com tudo e a hora é de relaxamento”¹⁸⁴.

Longe das pretensões do presente texto desenvolver o tema do pós-moderno, achou-se necessário trazer, mesmo que de maneira brevíssima, algumas considerações a respeito pelo fato de estar intimamente relacionado ao contexto de Vila-Matas e, em alguma medida, condicionando a maneira de pensar sua obra. Neste momento, poder-se-ia perguntar, por exemplo, se o procedimento do autor catalão não compra o prazer do leitor ao módico preço de citações, em certa medida, eruditas. Entretanto, talvez seja mais válido delinear um pouco mais o contexto do escritor contemporâneo ao destacar o trecho com qual Compagnon, comentando Gianni Vattimo, encerra seu texto:

‘Pensamento frágil’, segundo Vattimo, a pós-modernidade propõe simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre a tradição e a inovação, a imitação e a originalidade, não privilegiando, em princípio, o segundo termo. Uma longa série de oposições modernas perde seu caráter categórico: novo/antigo, presente/passado, esquerda/direita, progresso/reação, abstração/figuração, modernismo/realismo, vanguarda/kitsch. A consciência pós-moderna permite também reinterpretar a tradição moderna, não vendo mais nesta nem o movimento semelhante a um tapete rolante, nem a grande aventura do novo. Uma vez que o messianismo não tem mais lugar, revelam-se todas as contradições, os acasos, as resistências do modernismo a seu avanço. Nós nos curamos da visão teleológica do modernismo, o que não significa que “Tudo vai bem”, mas, mais modestamente, que não se pode recusar uma obra sob o pretexto de ser ela ultrapassada ou retrógrada. Se a arte não persegue, de avanço crítico em avanço crítico, algum fim de abstração sublime, como desejavam as narrativas ortodoxas da tradição moderna, então nós gozamos de uma liberdade desconhecida há bem um século. Evidentemente não é fácil utilizá-la.¹⁸⁵

É inegável que, em relação à Sterne, Vila-Matas encontra-se em um contexto mais próximo da exaustão das possibilidades, porém, ambos antes parecem, acima das classificações conceituais vigentes, buscar um contrassistema, uma quebra das hierarquias e das convenções. Os dois escritores tentam ampliar os limites da escrita

¹⁸⁴ LYOTARD, Jean-François. apud COMPAGNON. Exaustão: Pós-modernismo e palinódia. In: _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. p. 118.

¹⁸⁵ COMPAGNON. Exaustão: Pós-modernismo e palinódia. In: _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. p. 128-129.

literária de modo a estreitar suas relações com a vida, cientes de que as práticas da escrita e da leitura instauram maneiras diferentes de interpretar e de se relacionar com o mundo. As práticas dos dois autores parecem encontrar eco nas seguintes palavras de Roland Barthes a respeito da literatura:

[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta [...] A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. [...] a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.¹⁸⁶

Produzir a deriva e o capricho que resgata a parcela irreduzível aos discursos. Atingir a narrativa sem finalidade aparente, levada pelo contingente, em oposição aos relatos que tentam subordinar a complexidade da experiência. Não seriam esses os objetivos do autor e do leitor mais interessantes, buscar na possibilidade e na heterogeneidade do texto literário muito mais que um saber, uma atitude ante a vida? Se os sucessos vierem acompanhados pelo riso, tanto melhor.

¹⁸⁶ BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 18-19.

3. RECORTE, COLAGEM E SENTIDO

LEITURA E ESCRITA EM ENRIQUE VILA-MATAS

“*Mucho*”, ela disse, impaciente mas flertando também com uma incrível suspeita. “É isso que o Funch estava querendo me dizer quando falou que você está parecendo uma sala cheia de pessoas?”

“É o que eu sou, isso mesmo, todo mundo é”, disse *Mucho*.

Thomas Pynchon, *O leilão do lote 49*.

3.1 CITAÇÃO, LEITURA E ESCRITA

No início de *O mal de Montano*, encontramos um narrador aflito ante a possibilidade de tornar-se um “dicionário de citações ambulante”¹⁸⁷, um personagem ante o temor de ter sua fala e sua vida tomadas, amedrontado ante a possibilidade de sumir na imensidão da literatura. O mal de Montano é a enfermidade que conduz o indivíduo ao que há de excessivo na literatura, capaz de fazer com que o narrador, a partir de uma aranha em seu quarto, passe a *Hamlet*, depois a um ensaio de Harold Bloom e, finalmente, a Marcel Duchamp¹⁸⁸. Para Antoine Compagnon, os livros de que alguém se cerca formam um corredor entre ela e o mundo¹⁸⁹. Por vezes, porém, esse corredor pode tornar-se demasiado cerrado e problematizar as relações entre leitura e realidade. Em sua angústia, o narrador de *O mal de Montano* deseja voltar à infância, quando viajava pelo universo infinito sem necessitar interpretá-lo ou transformá-lo em conceito ou citação¹⁹⁰. Em Dublin, o personagem principal de *Dublinsca* emociona-se

¹⁸⁷ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 15.

¹⁸⁸ Cf. VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 31.

¹⁸⁹ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 18.

¹⁹⁰ Cf. VILA-MATAS, op. cit., p. 95.

ao ver diante de si as mesmas grades de ferro do cemitério mencionado por Joyce e pergunta-se se “São grades ou uma linha de *Ulisses*?”¹⁹¹.

Em *Mulher de Porto Pim*, o escritor italiano Antonio Tabucchi escreve que “às vezes, os passos da nossa vida podem ser guiados também pela combinação de algumas palavras”¹⁹². De modo semelhante, em *A preparação do romance*, Roland Barthes afirma que “[...] na massa dos tipos humanos, por educação, sensibilidade (classe social, também), alguns receberam a *marca* da literatura, *ordem das Frases* → Nesse nível, viver, no sentido mais ativo, mais espontâneo, mais sincero, e eu diria mais selvagem, é receber as formas da vida das frases que preexistem a nós – da Frase absoluta que está em nós e nos faz”¹⁹³.

Barthes ainda observa que Madame Bovary é o protótipo da personagem cuja vida é formada, moldada pela frase literária: seus amores, suas aversões vieram das frases, e ela morreu pela frase. Logo em seguida, o autor vai afirmar que muitos, se não todos, são *Bovarys*, ou seja, são conduzidos pela frase como por uma fantasia. Para o autor, pode-se, por exemplo, decidir um tipo de férias a partir de uma frase: “Durante quinze dias, em calma, numa praia marroquina, alimentar-me de peixe, de tomates e de frutas”¹⁹⁴. Dessa frase, Barthes conclui que “[...] como logro, a Frase abole, escotomiza tudo mais: o tempo, o tédio, a tristeza das cabanas, o vazio das noitadas, a vulgaridade das pessoas etc. Apesar disso, comprarei meu bilhete”¹⁹⁵.

Seria, de fato, legítimo averiguar o fenômeno que permite que, no momento em que se lê, algumas frases sejam retidas pelo leitor, atraiam sua atenção e o conduzam em detrimento das demais, legadas ao olvido. Para Compagnon, isso se dá pela *solicitação*: “[...] um pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário”¹⁹⁶, um encantamento fortuito para o qual o leitor é incapaz de atribuir uma causa e no qual estão também implicadas circunstâncias não atribuíveis ao texto, por exemplo, o eco de uma vogal, um ritmo adaptado à respiração ou mesmo o som de uma buzina sob a janela. O que solicita não é nem o texto nem o leitor, é resultado de um

¹⁹¹ VILA-MATAS, Enrique. *Dublínica*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 229. “¿Son verjas o una línea de *Ulysses*?” In: VILA-MATAS, Enrique. *Dublínica*. Barcelona: Seix Barral, 2010. p. 240.

¹⁹² TABUCCHI, Antonio. *Mulher de Porto Pim*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 33.

¹⁹³ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. v. 1: Da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 203.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 204-205.

¹⁹⁶ COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 24.

encontro casual. Para Compagnon, é como repentinamente apaixonar-se loucamente por um ser que se vê todos os dias “[...] graças talvez a uma perspectiva, a uma simples circunstância particular e imprevisível [...]”¹⁹⁷.

Num segundo momento, que Compagnon denomina *excitação*, se buscará no texto algo que possa explicar a *solicitação*, sua causa. Entretanto, essa busca nunca consegue recuperar a inteireza do encontro casual da *solicitação*, presente apenas na configuração de uma leitura. É por isso que o mesmo livro pode cair das mãos do leitor um dia e arrebatá-lo em outro. O que se extrai do texto no intuito de conservar o desejo envolvido na *solicitação* não passará de uma aproximação, de um simulacro, mas ainda assim é testemunho da verdade da leitura. A *excitação* busca o sentido na tentativa de que algo do encantamento envolvido na *solicitação* se renove e retorne a cada repetição; para tanto, decompõe a imagem sedutora e a condensa numa representação, num simulacro: um fragmento do discurso que a *excitação* pode fazer retornar quando o desejar. Esse retorno, essa perpétua repetição é justamente o papel que pode ser atribuído à citação. Em suma: “A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita [...]”¹⁹⁸.

Para Compagnon, quando a leitura é interrompida em determinado ponto, dando lugar à releitura, a frase relida torna-se autônoma dentro do texto, a releitura a torna desligada do que lhe é anterior e posterior, é destacada do contexto na medida em que, por sua vez, o texto é desagregado. O fragmento é convertido em texto, não é mais membro de frase ou discurso, mas elemento desenraizado e posto em reserva. Isso se dá porque a leitura não é monótona ou unificadora, ela antes desmonta e dispersa o texto, “[...] repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação”¹⁹⁹.

Nesse mesmo sentido, o grifo sobrecarrega o texto com os traços de quem o lê, constitui um elemento que, através de suas marcas, permite perceber um determinado olhar sobre o texto, efetua sobreposições materiais de ritmos distintos de leitura, põe leituras em contato. Assim, por exemplo, “a leitura de Hegel por Lenin torna-se um

¹⁹⁷ COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 25.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

texto novo”²⁰⁰, os grifos do segundo se sobrepõem aos do primeiro, notas posteriores, marginais, são acrescidas, trechos diversos são sobrecarregados de sentido ou de valor num movimento que pode ser repetido a cada leitura.

Chegando ao extremo da leitura enquanto citação, a ilusão de uma coincidência entre a solicitação e a excitação, em resposta a uma pesquisa empreendida por uma revista literária junto a seus leitores, um guarda-florestal, entre outras coisas, afirma: “Eu leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e eu corto tudo o que me desagrada”²⁰¹. O guarda-florestal é então acusado por um eminente crítico de Paris de possuir a incompreensível atitude de fabricar uma “biblioteca de despojos”²⁰². Louis-Ferdinand Céline, por sua vez, também se queixa, afirmando que o guarda “[...] não nos perdoa muito na nossa magnífica vestimenta (conquistada com tantos sofrimentos!)”²⁰³. Em defesa do guarda-florestal, Compagnon pergunta pela diferença existente entre sua biblioteca exposta aos golpes de tesoura e, por exemplo, as antologias ou os manuais escolares. Da mesma forma, para o autor, substancialmente, não há diferença entre a atitude do guarda e ler com um lápis na mão ou recopiar num caderno de anotações, uma vez que o recorte, tarefa da *excitação*, é o essencial da leitura, sua verdade é o que compraz e solicita. Valéry já confessava sua atitude: “Leio com uma rapidez superficial, pronto a agarrar minha presa”²⁰⁴.

A citação põe em circulação um objeto que possui valor, e deve-se considerá-la enquanto procedimento cultural que envolve atos de manipulação, contatos e fricções²⁰⁵. Além disso, a citação acomoda o texto em uma rede de textos mais ampla, estabelece inter-relações, por isso as dificuldades encontradas e as habilidades requeridas ao

²⁰⁰ COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 19.

²⁰¹ A declaração completa do guarda-florestal consistia no seguinte: “Tenho uma biblioteca unicamente para meu uso e não a apresento como exemplo. Movimento-me muito durante o dia, e à noite gosto de descansar perto dos meus livros. É meu refúgio, uma toca diante da qual apaguei todas as pegadas – ali estou em casa. Há livros de todos os tipos, mas se você fosse abri-los ficaria surpreso. São todos incompletos, alguns não contêm mais que duas ou três folhas. Acho que se deve fazer comodamente o que se faz todos os dias; então leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e corto tudo que me desagrada. Faço assim leituras que não me ofendem jamais. De Loups (Lobos), conservei dez páginas, um pouco menos do que de Voyage au Bout de la Nuit (Viagem ao Fim da Noite). De Corneille, conservei todo o Polyeucte e uma parte do Cid. De meu Racine, não suprimi quase nada. De Baudelaire, conservei duzentos versos e de Mugo um pouco menos. De La Bruyère, o capítulo ‘Coeur’ (Coração); de Saint-Evremond, a conversa do pai Canaye com o marechal de Hocquincourt. De Madame de Sévigné, as cartas sobre o processo de Fouquet; de Proust, o jantar em casa da duquesa de Guermantes; ‘Le Matin de Paris’ (Manhã de Paris), na Prisonnière (A prisioneira)”. In: COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 30-31.

²⁰² ZAVIE apud COMPAGNON, op. cit., p. 31.

²⁰³ CÉLINE apud COMPAGNON, op. cit., p. 31.

²⁰⁴ VALÉRY apud COMPAGNON, op. cit., p. 32.

²⁰⁵ “Aceitar a citação como natural é pretender que ela caminhe por si mesma, como um automóvel!”. In: COMPAGNON, *O trabalho da citação*. p. 36.

apropriar-se e inserir fragmentos alheios, ao acomodá-los, em um texto - dessa habilidade dependerá a qualidade do texto e o talento de quem procede. Para Compagnon, esse ponto de vista conduz a uma aproximação entre citação e escrita, uma vez que esta última implica, por meio de operações de justaposição ou combinação, aproximar, organizar, estabelecer relações e agrupar elementos distintos, separados e descontínuos em um contínuo coerente. Escrever é dispor de unidades dispersas, materializadas ou não. Por esse destaque dado ao trabalho envolvido na escrita, o autor designa o sujeito que cita por meio de uma série de metáforas, tais como transportador, negociante, cirurgião, carnicheiro, artesão e esteta. Ainda segundo Compagnon, o autor é, finalmente, um *bricoleur*²⁰⁶, aquele que “[...] trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura”²⁰⁷.

Com efeito, a citação não possui sentido em si, só se realiza em um trabalho²⁰⁸, que a desloca e faz agir. Ela não possui sentido fora da força que a move, que dela se

²⁰⁶ Compagnon está retomando este conceito a partir da oposição que Claude Lévi-Strauss estabelece em *O pensamento selvagem* entre o *bricoleur* e o engenheiro. No *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL) lê-se que o termo francês *bricolage* “[...] significa, literalmente, um trabalho manual feito de improvisos e aproveitando toda a espécie de materiais e objectos. Nas modernas teorias da literatura, o termo passa a ser sinónimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária, o que nos aproxima da ideia de hipertexto. Também serve para traduzir uma prática dita pós-modernista de transformação ou estilização de materiais preexistentes em novos (não necessariamente originais) trabalhos”. Ainda segundo o EDTL, Lévi-Strauss “havia oposto à actividade imaginativa e sem pré-conceitos do *bricoleur* o trabalho ordenado, metódico e pré-determinado do engenheiro, que apenas trabalha com certezas científicas”; a adoção do ponto de vista do *bricoleur* chama a atenção para a “instabilidade do sentido do texto: nenhum texto possui absoluta e intocável unidade. Por outras palavras, o texto-*bricolage* não admite a possibilidade de ser governado por qualquer lógica científica, de forma a caminhar para uma conclusão inevitavelmente esperada”. In: BRICOLAGE. In: CEIA, Carlos (Coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>> Acesso em: 25 ago. 2013. Por meio de *bricolage*, elementos estabelecem relações reais e virtuais, sem plano preconcebido. Afastando-se da técnica, o *bricoleur* opera a partir de materiais fragmentários e já elaborados, ao passo que o engenheiro necessita de matéria-prima. Nas palavras de Lévi-Strauss (2005, p. 32-33), “o *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definido por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projetos, pelo menos em teoria) [...]”. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2005.

²⁰⁷ COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 39.

²⁰⁸ “Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me

apodera, explora e incorpora, seu sentido depende do campo das forças atuantes²⁰⁹, por isso Compagnon afirma que “na ativação de sentido produzida no texto pela citação, não é o sentido da citação que age e reage, mas a citação em si mesma, o fenômeno. Existe um poder na citação independente do sentido [...]”²¹⁰. Ou ainda:

O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona. Uma vez admitido o fenômeno que existe sob o sentido, é preciso, conseqüentemente, sem dissociar nem ignorar as forças que ambos põem em jogo, pesquisar o sentido do fenômeno nas forças que o produzem como um trabalho.²¹¹

A citação lança e relança a dinâmica do sentido e do fenômeno, é um operador de intertextualidade, ela apela para a competência do leitor e estimula a leitura, que deve produzir um trabalho, uma vez que estão presentes dois textos cuja relação não é de equivalência ou de redundância²¹².

3.2 OPERANDO A INTERTEXTUALIDADE

É no contexto dessa relação mantida entre leitura, escrita, intertextualidade e sentido no procedimento de citar descrito por Compagnon que a obra de Vila-Matas se apresenta como notável oportunidade de aproximar-se do que afirma o autor francês. Como já assinalado nos capítulos precedentes, a intertextualidade é um elemento bastante destacado na obra do autor catalão, seus enredos são geralmente construídos por meio do vasto arranjo de citações e referências literárias. Porém, caberia analisar os modos como o autor normalmente opera essa intertextualidade, ou seja, como estabelece relações entre textos alheios e como confere sentido à sua própria escrita ao inseri-la entre eles. A partir de uma série de exemplos, buscar-se-á demonstrar alguns

provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia – são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico”. In: COMPAGNON, op. cit., p. 45.

²⁰⁹ Ibid., p. 47.

²¹⁰ Ibid., p. 59.

²¹¹ COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 48. Cabe ressaltar que Compagnon recorre às reflexões do filósofo Gilles Deleuze desenvolvidas em *Nietzsche e a filosofia*.

²¹² Ibid., p. 58-59.

dos procedimentos envolvidos nesse trabalho de segunda mão²¹³ que caracteriza o texto de Vila-Matas. Em sua maneira de operar, o autor não apenas aproxima a escrita a um tecido de citações ou de recortes, mas vai muito além dos usos tradicionais da citação, uma vez que, em muitos casos, chega a alterar ou apropriar-se do texto alheio sem fornecer a este nenhuma indicação ou traço que o diferencie no interior de seu texto.

3.2.1 Alusão direta e indireta

A intertextualidade se dá em níveis variados nos textos de Vila-Matas. Por vezes, ela se dá apenas por meio de sequências de referências que permitem que, por exemplo, em *O mal de Montano* uma mosca torne possível estabelecer uma aproximação entre Marguerite Duras e Katherine Mansfield²¹⁴. Em outros casos, o autor constrói alguns episódios ou exerce uma espécie de reescrita a partir de alusões cujo caráter explícito pode variar em cada caso. Exemplos onde as alusões são denunciadas de forma mais direta podem ser encontrados em *Paris não tem fim*, de 2003, e em *Dublinsca*, de 2010. O primeiro porque faz alusão direta ao *Paris é uma festa* de Ernest Hemingway e o segundo por ser escrito sob os universos de Dublin e de James Joyce.

Em *Paris não tem fim*, o narrador afirma que “Tudo tem fim menos Paris, que não tem fim, me acompanha sempre, me persegue, significa minha juventude. Aonde quer que eu vá, viaja comigo, é uma festa que me segue”²¹⁵. Nessas palavras podem-se ouvir os ecos do que diz Hemingway: “Se você quando jovem teve a sorte de viver em Paris, então a lembrança o acompanhará pelo resto da vida, onde quer que você esteja, porque Paris é uma festa ambulante”²¹⁶.

No caso de *Dublinsca*, repare-se que o título já remete ao *Dublinenses* do irlandês. Entre as muitas outras alusões à Joyce encontradas ao longo de todo o enredo, Vila-Matas insere elementos que tornam reconhecível um dos contos desse livro: “Os mortos”. Nesse conto, após uma festa noturna para celebrar o Natal, um dos personagens fica sabendo que sua esposa, Gretta, ainda em sua juventude conhecera um

²¹³ O título original do livro de Compagnon é *La seconde main ou le travail de la citation*.

²¹⁴ Cf. VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 166-167.

²¹⁵ VILA-MATAS, Enrique. *Paris não tem fim*. Tradução: Joca Reiners Terron. . São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 14. “Todo se acaba menos París, que no se acaba nunca, me acompaña siempre, me persigue, significa mi juventud. Vaya a donde vaya, viaja conmigo, es una fiesta que me sigue. In: VILA-MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2006. p. 15.

²¹⁶ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 3.

rapaz que havia se exposto à morte por ela e pelo qual ela guardava ainda grande afeição. Bastou que ela ouvisse *The Lass of Aughrim*, canção que o jovem costumava cantar, no final da festa da qual vieram para que todo o seu sentimento pelo jovem aflorasse novamente com toda intensidade. Essa confissão inquieta seu marido, mesmo depois de saber que o jovem morrera há anos, com apenas dezessete anos. Para ele, esse episódio faz surgir um personagem do qual toma conhecimento somente muito tempo depois de conhecer sua esposa, mas que, no entanto, já convivia entre eles há anos, ou seja, sempre houve um morto entre eles. O fato o joga em uma reflexão sobre sua existência. Assim encerra-se o conto: “Sua alma desmaiava lentamente, enquanto ele ouvia a neve cair suave através do universo, cair brandamente, como se lhes descesse a hora final, sobre todos os vivos e todos os mortos”²¹⁷.

Em *Dublinsca*²¹⁸, Celia, a esposa de Riba, personagem principal, também teve um amante irlandês antes de conhecê-lo. Esse amante, depois de “uma série de perversos mal entendidos”²¹⁹, deixa a Espanha e suicida-se em Cork, sua cidade natal. Rememorando o caso, numa espécie de vingança silenciosa Riba diz mentalmente a sua esposa enquanto esta dorme: “Célia, amor meu, você nem desconfia com que lentidão a neve cai sobre o universo e sobre todos os vivos e sobre os mortos e sobre esse imbecil desse jovem de Cork”²²⁰.

Em *Una casa para siempre*, publicado em 1988, há uma alusão menos perceptível. Em um dos relatos do livro encontra-se um artista que se despede dramaticamente dos palcos com as seguintes palavras: “[...] debéis comprender que tengo derecho a la vida y que, a causa de esto, deseo alejarme de las esclavitudes del arte, *addio caro pùbblico*, prefiero respirar que trabajar, elijo la vida”²²¹. Em outro momento, o narrador está em fuga rumo ao que chama de “Arabia feliz, al país de las mil y una noches”²²², entretanto, seu percurso passa pela África e a cidade de Djibuti é incluída nele. No universo literário, essa atitude de deixar a arte e seguir em aventuras

²¹⁷ JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 217.

²¹⁸ Entre as páginas 274 e 276 de *Dublinsca* há muitas outras alusões ao conto de Joyce. Há alusões, por exemplo, a uma cruz torta, a lápides e a ermos espinheiros, tal como no último parágrafo do conto. Destaca-se ainda que as esposas dormem de maneira semelhante, os dois textos fazem alusão aos cabelos desfeitos, à boca entreaberta e à respiração profunda. Outra alusão ao desfecho deste conto de Joyce já pode ser notada na parte final de “Dos viejos conyuges”, presente em *Una casa para siempre*.

²¹⁹ VILA-MATAS. *Dublinsca*. p. 275.

²²⁰ VILA-MATAS. *Dublinsca*. p. 276. “Celia, amor mío, no puedes ni sospechar la lentitud con la que cae la nieve sobre el universo y sobre todos los vivos y sobre los muertos y sobre el imbecil del joven de Cork.” In: VILA-MATAS. *Dublinsca*. p. 286.

²²¹ VILA-MATAS, Enrique. *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 2002. p. 113.

²²² *Ibid.*, p. 121.

está fortemente associada à figura quase mítica de Rimbaud. Com efeito, há uma passagem anterior que pode reforçar a hipótese de que Vila-Matas escreve pensando na fuga do poeta francês. Em um dos relatos, um amigo do narrador explica a outros personagens que ele, o narrador, está escrevendo uma história sobre “[...] uno de esos tipos [...] que siempre están pensando en dejarlo todo, despedirse de Europa y seguir las huellas de Rimbaud”²²³.

Entretanto, é em uma passagem posterior que a suspeita quanto à intenção de Vila-Matas em relação à Rimbaud se converte em certeza, nela lê-se: "No sé quién soy, no reconozco esta voz, sólo sé que pasé por Adén y que trafiqué con armas y esclavos. Formaré una caravana y la llevaré a las puertas del palacio de Menelik, rey de Choa"²²⁴. Deixando de lado a polêmica que envolve o tráfico de escravos por Rimbaud, é sabido que Aden e Djibuti foram locais por onde o poeta passou em seu período na África. No mais, numa carta de Rimbaud de 22 de outubro de 1885, encontra-se: "Milhares de rifles estão vindo da Europa para mim. Vou organizar uma caravana e transportar essa mercadoria para Menelik, rei de Choa [...]"²²⁵.

Destaca-se aqui um exemplo de alusão ainda mais indireta. Em *A viagem vertical*, de 1999, “na casualidade da rua”, Mayol, um bem-sucedido senhor de 77 anos de idade que foi expulso repentinamente de casa por sua esposa um dia após completarem cinquenta anos de casados, cruza com uma mulher alta, de meia-idade, totalmente vestida de preto, em luto fechado, “[...] luto de antigamente, luto de outros tempos, usado por uma transeunte casual [...]"²²⁶, pela qual apaixona-se. Mayol a perde de vista, possivelmente de maneira definitiva, no entanto, pensa: “Aconteça o que acontecer, [...] continuarei sempre apaixonado pela beleza fugidia dessa mulher de luto antigo”²²⁷. Levando-se ainda em conta outra frase na qual o narrador acrescenta que “[...] as ruas são o lugar ideal para as casualidades que a vida moderna oferece”²²⁸, é bem possível ver aqui uma alusão à Baudelaire e à sua relação com as multidões parisienses. Para o poeta, a multidão é um dos símbolos da modernidade, palco do choque e do fugaz por onde vagueia o *flâneur*. Segundo Walter Benjamin, “a massa era

²²³ VILA-MATAS. *Una casa para siempre*. p. 73.

²²⁴ *Ibid.*, p. 130.

²²⁵ RIMBAUD, Arthur. apud NICHOLL, Charles. *Rimbaud na África: os últimos anos de um poeta no exílio (1880-1891)*. Tradução Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 274-275.

²²⁶ VILA-MATAS, Enrique. *A viagem vertical*. Tradução Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 66.

²²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²²⁸ *Ibid.*, p.66.

o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris. Sua presença caracteriza um dos poemas mais célebres de *As flores do mal*. Nenhuma expressão, nenhuma palavra designa a multidão no soneto *A uma passante*. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela [...]”²²⁹. Comentando o poema, Benjamin escreve:

Envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta. O que o soneto nos dá a entender é captado em uma frase: a visão que fascina o habitante da cidade grande [...] lhe é trazida pela própria multidão. O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista.²³⁰

Finalmente, não se deve perder de vista que Mayol precisa reconstruir sua vida aos 77 anos de idade. Todo o romance retrata seus esforços nesse sentido, o que pode se refletir nos seguintes versos de *A uma passante*: “Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez”²³¹.

3.2.2 Apropriações sem alteração, com alusão

Em outros momentos, Vila-Matas insere diretamente em seu texto fragmentos de outros escritores sem fazer referência. Esta, em alguns casos, somente pode ser percebida por meio de alusões muito sutis, a partir das quais nada leva a concluir que o leitor perceberá a inserção de um fragmento alheio a partir do contexto. Por exemplo, na primeira parte de *O mal de Montano*, o narrador explica que seu filho apresentou, tal como Hamlet, inúmeras mudanças de humor. O narrador descreve cinco estados hamletianos, num deles, emocionado e melancólico, Montano começa a falar de sua mãe morta. É então que sua esposa, Aline, tenta consolá-lo dizendo-lhe que “[...] perseverar em obstinado desconsolo pelo desaparecimento de sua mãe é uma conduta de ímpia teimosia”²³². A atitude de Aline está, portanto, inserida em um contexto no qual o

²²⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. 3. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 117.

²³⁰ *Ibid.*, p. 118.

²³¹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 345.

²³² VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 28. “[...] perseverar en obstinado desconsuelo por la desaparición de su madre es una conducta de ímpia terquedad.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 30.

Hamlet de Shakespeare se faz presente, e essa é a alusão a partir da qual é possível perceber o texto de outrem²³³. De fato, na segunda cena do primeiro ato de *Hamlet*, Cláudio, o então novo Rei da Dinamarca, tentando mudar os ânimos do inconformado Hamlet, diz-lhe: “Teve algum tempo de ostentar lutuosa dor:/ Mas persistir em obstinado desconsolo/ É agir com ímpia teimosia [...]”²³⁴.

De maneira semelhante, na quarta parte de *O mal de Montano*, o narrador informa que está lendo Kafka, que está sob sua influência. Logo após destacar um trecho de *O castelo*, acrescenta: “[...] ainda mais me perdi pela tarde quando viajei por uma alta cordilheira, onde massas de pedra de um negro azulado avançavam em cunhas agudas até o trem, e assomei pela janelinha buscando em vão o cume. Ao anoitecer, avistei, de repente, vales nevados, estreitos e irregulares, e tracei como o dedo a direção em que se perdiam”²³⁵. Em *O desaparecido* ou *Amerika*, Kafka escreve: “No primeiro dia passaram por uma região de montanhas altas. Massas de pedras negro-azuladas aproximavam-se do trem em cunhas pontiagudas e mesmo quem se debruçasse para fora da janela em vão buscaria seus cumes; escuros e estreitos vales rasgados afloravam, podia-se descrever com o dedo a direção em que iam se perder [...]”²³⁶.

As passagens de *O mal de Montano* que se passam nos Açores são comumente aproximadas ao *Moby Dick*, de Melville. O próprio narrador da primeira parte afirma que o documentário de sua esposa pretende registrar o atual estado do mundo das baleias e dos baleeiros do local com “o fundo literário de *Moby Dick*”, acrescentando logo em seguida que “[...] pretende também ter algo de documentário de ficção, mesclando fantasia e realidade [...]”²³⁷. Porém, esses atributos de ficção, fantasia e

²³³ Aqui se deve alertar sobre as diferenças provenientes das diversas traduções envolvidas em cada exemplo dado. Por exemplo, em decorrência das edições aqui utilizadas, no caso onde se faz referência ao texto de *Hamlet* estão envolvidas uma tradução deste do inglês para o português e uma tradução do espanhol para o português do texto de Vila-Matas. Isso sem falar num problema adicional, que envolve a relação das fontes consultadas (ou não!) pelo próprio Vila-Matas em relação ao espanhol.

²³⁴ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 26.

²³⁵ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 299-300. “[...] aún más me he perdido por la tarde cuando he viajado a través de una alta cordillera, donde masas de piedra de un negro azulado avanzaban en cuñas agudas hasta el tren, y yo me he asomado por la ventanilla buscando en vano la cumbre. Al anoecer, he visto de pronto nevados valles, estrechos e irregulares, y he trazado con el dedo la dirección en que se perdían.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 293.

²³⁶ KAFKA, Franz. *O desaparecido* ou *Amerika*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 269.

²³⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 44. “[...] pretende también tener algo de documental de ficción, mezclará la realidad con lo inventado [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 46.

realidade aproximam os relatos da viagem aos Açores à *Mulher de Porto Pim*²³⁸, de Antonio Tabucchi, autor admirado por Vila-Matas. Nesse sentido, comentando no prólogo um dos relatos do livro, Tabucchi explica que “pode ser que ao passar do estado de sonho para o estado de texto tenha sofrido péssimas alterações, mas cada um tem o direito de tratar os próprios sonhos como lhe aprouver”²³⁹.

Somente muitas páginas depois, na segunda parte de *O mal de Montano*, o narrador confessa que também estava motivado a ir aos Açores para conhecer um café sobre o qual Tabucchi fala em seu livro: o Café Sport. Com efeito, *Mulher de Porto Pim* faz alusão a um “Peter’s Bar” que guarda semelhanças com o Café Sport descrito por Vila-Matas. Tabucchi escreve que o Peter’s Bar “é frequentado pelos baleeiros, mas também pelo pessoal dos navios, que faz a travessia atlântica ou outros percursos maiores”²⁴⁰, ao passo que Vila-Matas escreve: “[...] fomos ao Café Sport, onde tomamos genebra com os amigos baleeiros e a turma dos iates, toda essa turma estranha que cruza o Atlântico [...]”²⁴¹.

É assim que Vila-Matas relata os trechos que se passam nos Açores, inserindo uma série de trechos de *Mulher de Porto Pim* que servem tanto como ponto de partida quanto como referência de sua escrita. Se em Vila-Matas encontra-se que “na praça principal não havia ninguém, só dois taxistas em seus veículos estacionados [...]”²⁴², em Tabucchi lê-se que “em Lajes só existem dois táxis [...]”²⁴³. Se em *O mal de Montano* lê-se: “[...] no Pico só há três povoados e o resto é rocha de lava sobre a qual cresce, de vez em quando, um solitário vinhedo e algum abacaxi silvestre”²⁴⁴, em *Mulher de Porto Pim* encontra-se: “Lá estão três vilarejos: Madalena, São Roque e Lajes; o resto é rocha de lava sobre a qual cresce às vezes uma videira mirrada e algum abacaxi selvagem”²⁴⁵. Finalmente, se para Vila-Matas “a estrada do Pico, a única da ilha [...] É uma estrada que corre ao longo da muralha do cais, com muitas curvas e covas pronunciadas, sobre

²³⁸ “[...] seria porém desonesto fazer passar estas páginas como pura ficção [...] este livrinho se originou além da minha disponibilidade à mentira, de uma temporada que passei nas ilhas dos Açores.” In: TABUCCHI. *Mulher de Porto Pim*. p. 7-8.

²³⁹ Ibid., p. 9.

²⁴⁰ Ibid., p. 37.

²⁴¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 178. “[...] fuimos al Café Sport, donde tomamos ginebra con los antiguos balleneros y la gente de los yates, toda esa gente extraña que cruza el Atlántico [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 176.

²⁴² VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 79. “En la plaza principal no había nadie, sólo dos taxistas con sus vehículos aparcados [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 79-80.

²⁴³ TABUCCHI, op. cit., p. 59.

²⁴⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 80. “[...] en Pico sólo hay tres pueblos y el resto es roca de lava sobre la que de vez en cuando crece un solitario viñedo y algún ananás silvestre.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 80-81.

²⁴⁵ TABUCCHI, op. cit., p. 58.

um mar azul revoltoso. Sombria e estreita, ela atravessa uma paisagem pedregosa e melancólica, com raras e solitárias casas em pequenas colinas [...]”²⁴⁶, para Tabucchi “a única rua de Pico corre ao longo dos rochedos, com curvas e solavancos, sobre um mar espumante. É uma rua estreita em péssimas condições que atravessa uma paisagem pedregosa e sombria, com raras casas isoladas”²⁴⁷.

3.2.3 Apropriações sem alteração e sem alusão

Há ainda os casos nos quais Vila-Matas faz com que as frases alheias sejam incorporadas ao seu texto sem qualquer distinção ou alusão direta ou indireta. Esses casos são ainda mais difíceis de serem identificados pelo leitor. São inúmeras as ocorrências desse tipo, destacam-se primeiramente aqui duas referências usadas por Vila-Matas quando trata dos temas da infância e da memória. A primeira delas remete ao escritor suíço Robert Walser, que, como já se pôde perceber, é autor bastante recorrente na obra do catalão. Assim Walser descreve a rotina dos discípulos do Instituto Benjamenta em seu *Jakob von Gunten*:

Das três horas da tarde em diante, nós, discípulos do Instituto Benjamenta, somos praticamente deixados a nossa própria sorte. [...] na sala de aula, reina um grande vazio, um vazio que quase nos deixa doentes. Não se pode fazer barulho nenhum. Caminhar, apenas deslizando pelo chão ou na ponta dos pés, e falar, somente por sussurros. [...] Por toda parte impera um silêncio mortal. O pátio jaz ali, abandonado, qual uma eternidade retangular, e eu, em geral, me levanto, exercitando-me em minha habilidade de ficar em pé numa perna só.²⁴⁸

Essa imagem da “eternidade retangular” e do vazio do pátio escolar aparece no texto de Vila-Matas sem que haja nenhuma referência à Walser. Numa delas, em *A viagem vertical*, o narrador afirma: “Suas palavras me lembraram o dia em que deixei para sempre a escola e dei uma última olhada no pátio de recreio e me pareceu que ele, para mim e para sempre, ficava ali deserto e abandonado como uma eternidade

²⁴⁶ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 80-81. “La carretera de Pico, la única de la isla [...] Es una carretera que corre a lo largo de la escollera, con muchas curvas y pronunciados baches, sobre un mar azul rebelde. La carretera, sombría y estrecha, atraviesa un paisaje pedregoso y melancólico, con raras y solitarias casas en pequeñas colinas [...]” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 81.

²⁴⁷ TABUCCHI. *Mulher de Porto Pim*. p. 59.

²⁴⁸ WALSER, Robert. *Jakob von Gunten*: um diário. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 64-65.

quadrangular”²⁴⁹. Em outra ocasião, agora em *Ar de Dylan*, livro de 2012, tem-se a “[...] recordação da prolongação do tédio eterno do pátio quadrado da escola: aquele fastio que se tornava mais perceptível que nunca quando, ao cair da tarde, deixavam o pátio abandonado até o dia seguinte; o deixavam na companhia única de seu próprio tédio quadrangular”²⁵⁰.

A outra referência associada à infância e à memória remete ao escritor alemão W. G. Sebald. No relato do escritor alemão intitulado “All’estero”, presente no livro *Vertigem*, uma amiga do narrador, Olga, decide visitar a escola que frequentara quando criança. Na mesma sala de aula na qual ela estudara há quase trinta anos, a mesma professora ainda ensinava com a mesma voz e chamava a atenção dos alunos da mesma maneira. No saguão da entrada, Olga não consegue reprimir uma crise de choro. Segundo o narrador, durante o resto do dia, Olga não consegue recuperar a calma após seu “encontro inesperado com o passado”²⁵¹. Vila-Matas já faz referência a esta passagem de Sebald em *O mal de Montano* para ilustrar semelhante retorno ao passado de seu narrador, o que não impede o autor de inserir o mesmo relato, agora sem nenhuma referência a Sebald, em *Ar de Dylan* como ação de sua personagem Débora, que “[...] ao entrar numa classe da velha escola, a mesma em que passara cinco anos de sua vida de menina, ouviu a mesma professora de então, com o mesmo tom de voz daquela época, reunir as crianças da mesma forma que antes e lhes dizer as mesmas palavras para evitar que, quando tocasse a campainha, avançassem em tropelia pelo pátio”²⁵². Logo em seguida, o narrador continua: “Débora [...] ficou paralisada diante da imprevista volta ao passado [...] não suportou mais e despencou, caiu num choro convulsivo, incontido, profundo [...]”²⁵³.

Seguindo com os exemplos, no último relato de *Una casa para siempre*, o narrador é chamado ao leito de morte de seu pai, este quer lhe dizer algo que julga importante, mas antes afirma que “Incluso las palabras nos abandonan [...] y com eso está dicho todo [...]”²⁵⁴, no entanto, trata-se de frase presente em *O fim*, de Samuel

²⁴⁹ VILA-MATAS. *A viagem vertical*. p. 207.

²⁵⁰ VILA-MATAS, Enrique. *Ar de Dylan*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 271.

²⁵¹ SEBALD, W. G. *Vertigem: sensações*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, 2008. p. 40.

²⁵² VILA-MATAS. *Ar de Dylan*. p. 280-281.

²⁵³ *Ibid.*, p. 281.

²⁵⁴ VILA-MATAS. *Una casa para siempre*. p. 133.

Bekett²⁵⁵. Em *O mal de Montano*, o narrador explica: “[...] faço teoria e digo-lhes que compartilho com Monsieur a ideia de que o mundo já não pode ser recriado como nos romances de antes, isto é, desde a perspectiva *única* do escritor. O Monsieur e eu cremos que o mundo tenha se *desintegrado*, e só se alguém se atrever a mostrá-lo em sua dissolução é possível oferecer dele alguma imagem verossímil”²⁵⁶, porém, trata-se da apropriação por parte de Vila-Matas de uma afirmação de Elias Canetti: “Um dia, ocorreu-me que o mundo não podia mais ser representado como nos romances antigos, do ponto de vista de um escritor, por assim dizer: o mundo estava *fragmentado*, e só a coragem de mostrá-lo em sua fragmentação tornaria ainda possível uma verdadeira representação dele”²⁵⁷. Note-se ainda que as palavras “desintegrado” e “fragmentado” recebem destaque pelos autores nos dois fragmentos.

Por fim, ainda em *O mal de Montano*, o narrador da primeira parte tem a ideia de iniciar o documentário de sua esposa com um ator pronunciando as seguintes palavras: “Todo o mundo falava de Freud quando eu era jovem. Mas eu nunca o li. Shakespeare tampouco o leu. E não creio que Melville o tenha feito. Moby Dick menos ainda”²⁵⁸. No entanto, essa é a apropriação, sem nenhuma alusão ao autor, de uma frase de William Faulkner, pronunciada em uma ocasião na qual lhe perguntaram se havia lido Freud: “Nunca lo he leído. Tampoco Shakespeare lo leyó. Dudo de que lo leyera Melville, y estoy seguro de que Moby Dick no lo hizo”²⁵⁹.

3.2.4 Apropriações com alteração e alusão

Outra maneira de operar a intertextualidade na obra de Vila-Matas é quando se dão apropriações com alterações de textos alheios. Em *História abreviada da literatura portátil*, Jacques Rigaut apaixona-se por Georgia O’keefe num povoado africano.

²⁵⁵ “Até mesmo as palavras nos abandonam, não é preciso dizer mais nada”. In: BECKETT, Samuel. *Novelas*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 79.

²⁵⁶ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 227. “[...] hago teoría y les digo que comparto con el monsieur la idea de que el mundo ya no puede ser recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva *única* del escritor. El monsieur y yo creemos que el mundo se halla *desintegrado*, y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 222.

²⁵⁷ CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: _____. *Auto-de-fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 625.

²⁵⁸ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 93. “Todo el mundo hablaba de Freud cuando yo era joven. Pero yo nunca lo leí. Shakespeare tampoco lo leyó. Y no creo que Melville lo hiciera. Moby Dick todavía menos.” In: VILA-MATAS. *El mal de Montano*. p. 93.

²⁵⁹ FAULKNER, William. apud MARÍAS, Javier. *Vidas escritas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008. p. 28.

Poucos meses depois, decide ir à Nova York para encontrá-la. Em sua travessia, encontra-se com o famoso fotógrafo Man Ray, que anos mais tarde iria contar o episódio num livro intitulado *Travels with Rita Malú* – o livro é apócrifo, assim como Rita Malú não passa de um personagem. Vila-Matas faz então com que o trecho com o qual Rigaut fecha o seu *Romance de um rapaz pobre* se torne um anúncio de jornal logo que o francês desembarca na cidade: “Rapaz pobre, medíocre, 21 anos, mãos limpas, contrairia matrimônio com mulher, 24 cilindros, saudável, erotomaníaca ou falando anamita. Escr. a Jacques Rigaut, bulevar Montparnasse, n° 73, Paris-6”²⁶⁰. Além disso, Vila-Matas altera a citação acrescentando: “[...] capaz de falar anamês, se possível chamada O’Keefe. Dirigir-se a Jacques Rigaut, 73 Boulevard du Montparnasse, Paris. Sem domicílio fixo em Nova York.”²⁶¹.

Outros dois fragmentos de Rigaut são postos em um contexto diferente, tornando-se fragmentos de cartas de jovens suicidas endereçadas aos juízes de Nova York: “Amanhã, o fim./ O fim, amanhã./ Para amanhã o fim./ O fim, para amanhã./ Amanhã, enfim.”²⁶² e “Senhor juiz, tenho o prazer de lhe comunicar que escolhi para me suicidar o dia em que, devido à morte de meu tio, herdo uma grande fortuna”²⁶³. Por fim, Vila-Matas ainda faz com que uma carta assinada por Rigaut apareça no final de dezembro de 1924 nas páginas do *New York Times* com o intuito de frear uma onda de suicídios da cidade, uma espécie de apelo à juventude na tentativa de fazê-la desistir do suicídio. Nada mais irônico que um suicida como Rigaut empenhado em escrever cartas para dissuadir uma juventude suicida. A carta é em grande medida baseada no trecho final do texto *Todos os espelhos exibem o meu nome*, do autor francês:

²⁶⁰ RIGAUT, Jacques. *Romance de um rapaz pobre*. In: CRAVAN, Arthur; RIGAUT, Jacques; VACHÉ, Jacques. *3 histórias 3*. Lisboa: Antígona, 1980. p. 94.

²⁶¹ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 35-36. “[...] hablando el anamita, a ser posible apellidada O’Keefe. Dirigirse a Jacques Rigaut, 73 boulevard du Montparnasse, París. Sin domicilio fijo en Nueva York.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 30.

²⁶² VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 38. “Mañana, el fin. / El fin, mañana. / Para mañana el fin. / El fin, para mañana. / Mañana, al fin.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 32.

²⁶³ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 39. “Señor juez, tengo el gusto de comunicarle que he elegido para suicidarme el día en que, a causa de la muerte de mi tío, heredo una gran fortuna.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 33. Na edição consultada, os fragmentos de Rigaut assim se apresentam: “Amanhã, o fim./ O fim, amanhã./ Para amanhã, o fim./ O fim, até à manhã/ Amanhã, por fim.” e “Escolheu para se matar o dia em que, por óbito de uma tia, herdava vários milhões”. In: RIGAUT, Jacques. *Todos os espelhos exibem o meu nome*. In: CRAVAN; RIGAUT; VACHÉ. *3 histórias 3*. p. 103 e 105, respectivamente.

Não há razões para viver, mas para morrer também não. A única maneira de que nos resta de testemunhar o nosso desdém pela vida é aceitá-la. A vida não merece a trabalhadeira de a abandonarmos. O suicídio é bastante cômodo: é coisa que não me sai da cabeça. É demasiado cômodo: não me matei. Mas subsiste um pesar: não desejaríamos partir sem nos termos comprometidos. Gostaríamos de, ao sair, levar conosco Nossa Senhora, o amor ou a República.²⁶⁴

Entre outras modificações menores, Vila-Matas altera o final do texto: “Resta um pesar, o de não partir sem antes ter certeza de que levo comigo a estátua da Liberdade, o amor ou os Estados Unidos”²⁶⁵. Ao ler *História abreviada da literatura portátil*, o leitor que souber algo sobre Rigaut, certamente lembrará que o autor viveu nos Estados Unidos quando, em 1924, conheceu Gladys Barber, estadunidense riquíssima que estava se divorciando. Rigaut a acompanhou à Nova York, onde se casaram em 1926. Assim, o leitor percebe algumas incoerências entre a história real e o enredo do livro. Neste, Rigaut vai procurar Georgia O’keefe. Além disso, o deslocamento efetuado pelo autor faz com que trechos mais incisivos e negativos quanto à morte recuperem o humor de outros textos de Rigaut como *Agência Geral do Suicídio*, do qual Vila-Matas também utiliza um trecho²⁶⁶.

3.3 O LEITOR QUE ESCREVE

Depois da apresentação dessa série de maneiras através das quais Vila-Matas opera a intertextualidade em seus textos, caberia perguntar-se sobre o objetivo do autor, o que está por detrás desse empreendimento que ele transforma em um projeto de escrita. O uso das referências na construção do texto de Vila-Matas vai além do uso da citação enquanto indicativo de erudição, ornamento ou caução de autoridade que valide

²⁶⁴ RIGAUT. Todos os espelhos exibem o meu nome. In: CRAVAN; RIGAUT; VACHÉ. *3 histórias 3*. p. 106.

²⁶⁵ VILA-MATAS. *História abreviada da literatura portátil*. p. 38. “Subsiste un pesar y es que no quisiera partir sin antes no estar seguro de que me llevo conmigo la estatua de la Libertad, el amor o los Estados Unidos.” In: VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 33.

²⁶⁶ O trecho utilizado por Vila-Matas é o seguinte: “[...] a A.G.S. proporciona, finalmente, um modo minimamente correcto de abandonar a vida, pois a morte é a única fraqueza que não permite desculpas. Foram por isso organizados os enterros-expresso: banquete, desfile de amigos e conhecidos, fotografia (ou moldagem da máscara mortuária, à escolha), entrega das recordações, suicídio, colocação no esquife, cerimônia religiosa (facultativa), transporte do cadáver para o cemitério. A A.G.S. encarrega-se de executar as últimas vontades dos estimados clientes. In: RIGAUT, Jacques. Agência geral do suicídio. In: RIGAUT, Jacques. Agência geral do suicídio. In: CRAVAN; RIGAUT; VACHÉ. *3 histórias 3*. p. 85-86.

o que se diz. As citações utilizadas por ele parecem aproximar-se mais de uma busca pelo estabelecimento de novas relações entre os textos, busca que recusa qualquer estabilidade da leitura. Além disso, como se viu, muitas de suas apropriações dos textos de outros autores são pouco perceptíveis.

Acredita-se aqui ser mais proveitosa a análise de seus textos ao se diminuir a importância dada a uma perspectiva de escrita em proveito de uma perspectiva de leitura, uma abordagem que tente vislumbrar em seus textos uma proposta que parte de um leitor. Numa primeira aproximação, pode-se dizer que Vila-Matas, a partir de seu horizonte de leituras, do recorte e do arranjo que estabelece com elas, joga com os limites do leitor. Escrever é também propor um espaço ao leitor, este, ao aproximar-se do universo proposto pelo autor, buscará afinidades que possibilitem sua leitura. É somente a partir desse horizonte de reconhecimento e compartilhamento de um espaço comum entre escritor e leitor que se torna possível o reconhecimento de ocorrências como as acima enumeradas. Assim, o leitor é o agente que determinará a extensão do texto, um texto que pode ser lido de maneiras diversas, pois seu caráter intertextual se dá em muitos momentos de forma velada.

Dessa forma, tanto nas citações quanto nas alusões apresentadas acima, é como se Vila-Matas lançasse do texto uma espécie de aceno, de piscadela em busca de cumplicidade, de pontos de convergência, em direção ao leitor. Seu procedimento pode também ser visto, portanto, como um jogo que envolve uma obsessão de leitura que revisita, indica, homenageia e altera.

Essas atitudes do autor podem ser exemplificadas à luz de *A coleção particular*, de Georges Perec. Nessa narrativa, um pintor produz um quadro no qual estão representados mais de cem quadros de reconhecida qualidade artística com infinita fidelidade e minúcia, e não somente isso, pois também “[...] todos os gêneros e todas as escolas de arte da Europa e da jovem pintura americana estão aí admiravelmente representados [...]”²⁶⁷. Além disso, é informado que o pintor incluiu seu próprio quadro na pintura com sua respectiva reprodução de todos os demais quadros, um jogo de reflexos projetado ao infinito, possibilitando uma sucessão de repetições cada vez mais reduzida, sem, no entanto, perder, até onde era possível não perder-se em “ínfimos traços de pincel”²⁶⁸, a precisão nessas sucessivas repetições. Entretanto, começou-se a

²⁶⁷ PEREC, Georges. *A coleção particular*: seguido de *A viagem de inverno*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 15.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

perceber que havia diferenças entre as versões de cada uma das obras representadas, pois, apesar da impressão de que o pintor pretendia executar cópias fiéis, comprovou-se que antes “[...] ele se obrigara a jamais copiar estritamente seus modelos e parecia encontrar um prazer maligno em introduzir sempre uma minúscula variação [...]”²⁶⁹, de modo que detalhes ínfimos eram alterados ao longo das reproduções.

A intenção de Péric já pode ser vislumbrada quando num estudo sobre o quadro um crítico afirma que toda obra é espelho de outra, “[...] um número considerável de quadros, se não todos, só assumem seu verdadeiro significado em função das obras anteriores que nele estão ou apenas reproduzidas, integral ou parcialmente, ou ainda, de forma bastante mais alusiva, codificadas”²⁷⁰. Tal como Vila-Matas retira do texto de outros parte da força necessária aos seus textos, as minúsculas variações do quadro descrito por Péric consistiam num “[...] processo de incorporação, de um açambarcamento: ao mesmo tempo projeção para o Outro e Roubo, no sentido prometeico do termo. Sem dúvida essa atitude mais psicológica que estética é suficientemente cônica de seus limites para poder, oportunamente, transformar-se em derrisão e denunciar-se a si mesmo como ilusão [...]”²⁷¹.

No posfácio da edição brasileira que reúne *A coleção particular* e *A viagem de inverno*, Adriano Schwartz fornece algumas informações tanto sobre Péric quanto sobre *A coleção particular* que possibilitam uma aproximação a Vila-Matas. Primeiramente, Schwartz escreve que “na maior parte do tempo, Péric se julgou uma espécie de ‘copiador’ bem instrumentalizado, capaz de emprestar histórias alheias e transformá-las em alguma outra coisa”²⁷². Além disso, Schwartz destaca várias passagens de *A coleção particular* que seriam representativas de uma “poética” de George Péric: “[...] pretendia demonstrar como uma perspectiva ligeiramente falseada pode chegar a produzir ilusões aberrantes”²⁷³, “[...] o jovem pintor havia [...] elaborado uma obra que era em si mesma uma verdadeira ‘história da pintura’, [...] havia oposto à continuidade da tradição europeia seu próprio itinerário, fazendo figurar na tela diversas obras da escola americana [...] da qual diretamente saíra [...]”²⁷⁴, ou ainda, de forma mais completa:

²⁶⁹ *A coleção particular*: seguido de *A viagem de inverno*. p. 20.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

²⁷² SCHWARTZ, Adriano. A ordem das palavras. In: PEREC, Georges. *A coleção particular*: seguido de *A viagem de inverno*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 85.

²⁷³ PEREC, op. cit., p. 31.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

[...] a obra era uma imagem da morte da arte, uma reflexão especular desse mundo condenado à repetição infinita de seus próprios modelos. E essas variações minúsculas, de cópia a cópia, que tanto haviam exacerbado os visitantes, eram talvez a expressão última da melancolia do artista: como se, pintando a própria história de suas obras através da história das obras alheias, tivesse conseguido, por um instante, contrariar a “ordem estabelecida” da arte e reencontrar a invenção além da enumeração, a manifestação espontânea além da citação, a liberdade mais além da memória.²⁷⁵

A reflexão trazida por Perec reflete a respeito do jogo de forças envolvidas entre influência, continuidade e criação. O pintor de *A coleção particular* vai explorar no próprio campo da arte a tensão que existe entre cópia e intervenção, vai torná-la explícita. A maneira como essa reflexão se dá na obra de Vila-Matas fica clara na resposta dada pelo autor ao ser interrogado em certa ocasião sobre o uso de citações em sua escrita:

Trabalho com as citações como se fossem uma sintaxe para construir o que quero dizer. Na metade das vezes, as citações são inventadas, ou transformadas para dizer o que quero dizer, ou seja, metade delas são falsas. O que crio, sem me dar conta, mas alguns críticos latino-americanos já notaram, é uma espécie de cânone literário particular, com autores que não são necessariamente os canônicos. Aí aparecem autores como Robert Walser, [Georges] Perec, [Witold] Gombrowicz, autores que não são centrais para a literatura do século 20, mas são para mim. É um cânone que tem um paralelismo involuntário com o de Borges, que criou este cânone com autores de segunda ordem, como [G.K.] Chesterton, [Robert Louis] Stevenson.

O fato de ter criado metade das citações significa que trabalho com um tipo de sintaxe que me permite passar de uma frase a outra graças a uma citação inventada, que é um sistema como qualquer outro. E que ao mesmo me permite dialogar com os escritores que me interessam.

É algo que eu faço por minha conta e risco, algo que não é parecido com outro sistema literário de outros escritores. Sempre há muito risco e sempre é algo discutível. Isso é o que me faz pensar que tudo que faço está vivo, porque permite que se ponha em debate. Não pretendo que alguém copie o que faço, neste sentido meu sistema é único. Tem seus problemas e suas vantagens.²⁷⁶

Vê-se aqui o escritor que constrói uma obra perpassada por muitas outras, que parte de inúmeros registros, que transita de um registro ao outro por meio de citações,

²⁷⁵ *A coleção particular*: seguido de *A viagem de inverno*. p. 24-25.

²⁷⁶ VILA-MATAS, Enrique. Livro de Vila-Matas aborda dilema entre exposição e reclusão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/699424-livro-de-vila-matas-aborda-dilema-entre-exposicao-e-reclusao.shtml>> Acesso em: 23 set. 2012. Entrevista.

mas que é capaz de falsear para satisfazer o leitor, para trazer ao texto os escritores que interessam a este, seu “cânone literário particular”. Em outra ocasião, Vila-Matas deixa clara a relação entre leitura e escrita em sua obra, assim como a postura que espera de seus leitores:

Se alguém fosse fazer uma biografia minha, deveria ser a partir dos livros que escrevo, porque lá encontrará os livros que leio. Sou um leitor que escreve. Está tudo ligado. Há muitos escritores que pensam que não devem incomodar o leitor, lhe pedir nada, lhe fazer ler de modo participativo, porque o leitor é um consumidor, alguém que paga pelos livros. Mas eu creio que sim, que se pode e se deve exigir do leitor. Eu escrevo para leitores que trabalham no livro e o completam, escrevo para um leitor ativo, que participa do que lê. Me surpreende agora que os leitores busquem entretenimento. Me parece lamentável que esse leitor de best-seller seja o leitor-modelo hoje.²⁷⁷

“O leitor que escreve”, assim Vila-Matas se define. A imagem do leitor surge primeiro, o leitor que intervém na escrita ou que escreve para transformar sua leitura, para melhor ler.

3.4 OPERANDO O CONTEXTO: A INFLUÊNCIA DE BORGES

Como se pôde perceber anteriormente, Vila-Matas leu Borges²⁷⁸, e aqui seria impossível não lembrar de *Pierre Menard, autor do Quixote*. Menard não queria escrever outro *Quixote*, e sim fazer coincidir de maneira exata, sem recorrer à cópia, suas palavras com as de Miguel de Cervantes. Menard consegue parcialmente seu intento: dois capítulos e um fragmento do *Dom Quixote*. Menard vai se situar no limite da reescrita, no entanto, os fatos transcorridos no tempo que separa a escrita do mesmo texto por Cervantes e por Menard os situam em contextos diversos, fazendo deles textos

²⁷⁷ VILA-MATAS, Enrique. As engrenagens de Enrique Vila-Matas. *Veja*, São Paulo, 22 maio 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/as-engrenagens-de-enrique-vila-matas/>> Acesso em: 17 ago. 2012. Entrevista.

²⁷⁸ “Sim, eu pertencço à escola de Borges. Pertencço a uma estirpe de escritores que não são compreensíveis sem Borges. Na Argentina, sou visto como o escritor espanhol mais argentino de todos. [...] Quanto às citações, eu crio e recrio tanto que, se você me perguntar, por vezes não saberei dizer se determinada frase é minha ou de fato do autor que menciono. Essa recriação faz parte da leitura ativa. Ela opera o tempo todo, mesmo quando leio meu horóscopo no jornal”. In: VILA-MATAS. As engrenagens de Enrique Vila-Matas. *Veja*, São Paulo, 22 maio 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/as-engrenagens-de-enrique-vila-matas/>> Acesso em: 17 ago. 2012. Entrevista.

igualmente diversos, nas palavras do narrador: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico”²⁷⁹.

Em *El factor Borges*, Alan Pauls deixa claro como no projeto literário de Borges a exploração do contexto constitui um forte recurso para a ampliação das possibilidades disponíveis à ficção. Pauls destaca o papel decisivo das enciclopédias e da biblioteca paterna²⁸⁰ na formação do ainda jovem Borges. O próprio Borges confessa ter crescido nos limites de um jardim separado da rua por um portão, ou seja, apartado do mundo, e na enorme biblioteca paterna: um ambiente que abriga as representações do mundo, capaz de substituir o mundo e a partir do qual é possível acessar uma infinidade de mundos possíveis. Não é casual para Pauls que as enciclopédias *Chambers* e *Britânica* encabeçam a lista de títulos da biblioteca de Borges em 1979, quando o autor já tinha oitenta anos. Para Borges, a enciclopédia não é exatamente um livro: é anônima, composta de milhares de pequenos blocos interconectados, é exaustiva, de muito amplo alcance e capacidade de inclusão e expansão, funciona como o livro dos livros. Borges vai ver nas enciclopédias antes de tudo um “conceito de funcionamento”, dotado de instruções, critérios e formas de organização que posicionam e determinam maneiras de ler e escrever, ou seja, reproduz e reduz a lógica que governa o funcionamento de uma biblioteca. Para o autor, tanto as bibliotecas quanto as enciclopédias pretendem filtrar por meio de categorizações a infinidade que pretendem abarcar, ambas encerram certa ficção do saber em sua pretensão de totalidade, universalidade, ordem e classificação.

Por outro lado, segundo Pauls, para Borges “[...] ambas ponen en juego la relación equívoca, siempre al borde de la inestabilidad, que existe entre el orden y el caos, la necesidad y el azar, la razón y la insensatez”²⁸¹. Daí o vislumbre de maneiras de ler e de conceber tudo o que constitui a biblioteca e a enciclopédia que, ante as vicissitudes do mundo, fazem decidir entre isolamento confortável, segurança, satisfação, tranquilidade, redução e ordem que governam esse espaço destinado aos livros - a impossibilidade de perder-se por parte do leitor - e a proposta borgiana de ruptura e extravasamento desse caráter puramente reativo através dos quais concebeu seu projeto literário. O que interessa a Borges “[...] no es lo que la biblioteca y la enciclopedia son de hecho, sino todo lo que, de derecho, *pueden ser*, y todo lo que son

²⁷⁹ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001. p. 61.

²⁸⁰ “Si se me preguntara cuál ha sido el principal acontecimiento de mi vida contestaría que lo fue la biblioteca de mi padre. A veces pienso que nunca he salido de esa biblioteca”. BORGES, Jorge Luis. apud PAULS, Alan. *El factor Borges*, Barcelona: Anagrama, 2004. p. 88.

²⁸¹ PAULS. *El factor Borges*. p. 93.

capaces de *hacer* siendo fieles al derecho que la rige²⁸². A partir dessa maneira de proceder, essas duas instituições, enciclopédias e bibliotecas, são postas em movimento e, por meio da ação de uma inteligência caprichosa, passam a estabelecer novas e inusitadas conexões ao ponto mesmo de tornar irreconhecível o mundo e conduzir “[...] el orden hacia el desorden más loco, la regularidad hacia la excepción, la previsibilidad hacia el accidente, la familiaridad hacia lo siniestro...”²⁸³.

Para Pauls, através de seu procedimento, Borges desestabilizou toda fé, credulidade e tranquilidade existentes ao se entrar em contato com as bibliotecas e as enciclopédias, subverteu a maneira de lidar com elas à medida que lhes conferiu novas possibilidades. Em suma:

[...] saltando de un autor a otro, barajando bibliografías exóticas, surfeando entre lenguas, culturas y formas de saber heterogéneas, multiplicando las fuentes de un problema y las citas que lo ilustran, enhebrando épocas, tradiciones e mitologías diversas con el recorrido de un solo concepto, lo que Borges hace no es *exactamente* mostrar todo lo que posee, sino más bien poner en evidencia la radical *inestabilidad* que afecta a toda relación de propiedad con el saber y la cultura.²⁸⁴

Pauls destaca um exemplo emblemático a esse respeito: a leitura por Michel Foucault de “O idioma analítico de John Wilkins”, presente em *Otras inquisições*, de 1952. Na década de sessenta, esse texto causa o riso em Michel Foucault, para Pauls é difícil imaginar um riso mais fértil, pois dele nasceu um dos livros mais influentes do pensamento ocidental contemporâneo: *As palavras e as coisas*. Com efeito, no prefácio de *As palavras e as coisas* lê-se:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa identidade e nossa geografia – abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita ‘uma certa enciclopédia chinesa’ onde será escrito que ‘os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de

²⁸² PAULS. *El factor Borges*. p. 94.

²⁸³ Id.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 91.

camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas’²⁸⁵.

Poucas páginas depois, Foucault complementa:

Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são ‘deitadas’, ‘colocadas’, ‘dispostas’ em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um *lugar-comum*. [...] As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.²⁸⁶

Daí que para Pauls, o procedimento de Borges permite que se entre em outra dimensão, instala o riso no coração do pensamento, faz dele algo irresistível, que arrasta, uma chamada que rapta e transporta a um lugar que está fora do pensamento. A classificação da enciclopédia chinesa age sobre o saber fazendo-o girar no vazio e enlouquecer a despeito de manter a fidelidade à disciplina de sua lógica: “[...] el escándalo de la razón *en la razón*: lo que transforma la erudición en vértigo”²⁸⁷.

Uma vez que as palavras não encerram em si mesmas algum sentido e só ganham valor quando entram em algum tipo de relação e estão condicionadas à recepção de um interlocutor, Pauls vai conceber todo escritor enquanto um “contratante

²⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. IX.

²⁸⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. p. XII e XIII. Cabe ainda destacar: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste [...] em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Os animais ‘i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo’ – onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável. [...] O absurdo arruína o *e* da enumeração, afetando de impossibilidade o *em* onde se repartiram as coisas enumeradas. Borges não acrescenta nenhuma figura ao atlas do impossível; não faz brilhar em parte alguma o clarão do encontro poético; esquivava apenas a mais discreta, mas a mais insistente das necessidades; subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se”. In: FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. p. XI-XII.

²⁸⁷ PAULS. *El factor Borges*. p. 146.

verbal”²⁸⁸, expressão que segundo o autor é do próprio Borges, e toda poética enquanto poética da “ressonância”²⁸⁹. Em outras palavras, o sentido se dá em uma relação contextual. Borges está sempre atento à deriva de sentido que cada leitura pode provocar, para ele, o leitor é o grande *agente contextual*²⁹⁰, pois é nele que potencialmente se concentra a possibilidade de abrir o sentido a todas as forças que o produzem e determinam. Ler é sempre restituir ou inventar contextos, o sentido surge no espaço entre o livro e o leitor.

As intervenções contextuais de Borges podem ser estendidas às suas atividades de editor, diretor de coleções literárias, escritor de prólogos e organizador de antologias. Em sua tarefa de selecionar, escrever prólogos e, por vezes, traduzir, Borges tinha ciência de que não se tratava apenas de reunir o que se encontra disperso, mas, sobretudo, de intervir tanto nos esquecimentos quanto no que se consolidou na cultura, criar desvios, conceber parentescos e similaridades literárias, desvirtuar o que sempre pareceu uniforme e fazer aparecer diferenças, opor-se, promover e excluir, deslocar obras de seu contexto originário e lhes dar novo aspecto. Em suma, para Pauls, Borges opera as coleções e antologias literárias enquanto máquinas de leitura que envolvem ler, desfazer leituras, deixar de ler, reler e fazer ler.

Ainda segundo Pauls, à questão do contexto pode-se acrescentar a dos meios nos quais grande parte da obra de Borges foi originalmente publicada: diários, suplementos culturais, revistas de interesse geral e publicações literárias; contextos marcados pelo fugaz e pelas normas e convenções sociais, ou seja, de caráter muito diferente do livro. Por vezes, seus textos compartilhavam a página com a publicidade dos produtos mais comuns ou com artigos destinados às donas de casa. Se foi necessário muito tempo até que se aceitassem os extravagantes livros feitos em parceria com Adolfo Bioy Casares enquanto parte da obra canônica de Borges, mais tempo ainda levou para que essa parte da obra de Borges destinada à imprensa começasse a vir à luz e a ser posta ao lado daquela aclamada pela crítica. A aparição desses textos vem a reclassificar a própria obra de Borges, fazendo-a escapar de denominações como “fechada”, “elitista” ou “acadêmica”²⁹¹. Segundo o próprio programa borgiano, essa

²⁸⁸ PAULS. *El factor Borges*. p. 126.

²⁸⁹ Id.

²⁹⁰ Ibid., 127.

²⁹¹ Para Ricardo Piglia, longe de ter um caráter ostentatório, a erudição funciona em Borges como sintaxe, um modo de dar formas aos textos. “Borges en realidad es un lector de manuales y de textos de divulgación y hace un uso bastante excéntrico de todo eso. De hecho él mismo ha escrito varios manuales de divulgación, tipo *El hinduismo*, hoy, ha practicado ese género y lo ha usado en toda su

demora pode ser também relacionada a um modo nada inocente ou natural de ordenar o discurso, determinando espaços específicos tanto para esses textos tardios quanto para a obra em parceria.

Escrevendo ao mesmo tempo tanto para um círculo restrito e “intelectualizado” quanto para um público mais amplo ao qual se destinavam jornais e revistas, Borges tratará dos mesmos temas em ambos, temas como a quarta dimensão, o duplo, o infinito ou a eternidade. Dessa forma Borges fazia confluír o senso comum e a alta cultura. Assim, em 1928 ele escreve o ensaio *El truco*, no qual aproxima o jogo popular que dá nome ao ensaio a conceitos filosóficos²⁹². Já em 1939, no semanário feminino *El Hogar*, Borges escreve o artigo *Cuando la ficción vive en la ficción* no qual relata que, na infância, sua primeira noção de infinito era devida a uma lata de biscoitos que trazia sua própria imagem representada em *mise en abyme* e complementa: “Catorce o quince años después [...] descubrí en una de las obras de Russell una invención análoga de Josiah Royce”²⁹³. Pauls vai concluir que, para Borges, escrever um ensaio é contar como se passa de uma lata de biscoitos a um livro de Bertrand Russell e sobre como dizem, cada um à sua maneira e com seu próprio idioma, o mesmo. Longe de condescender, Borges uma vez mais vai buscar ocupar todas as regiões de onde possa fazer o sentido vacilar, dirigir-se a uma nova direção e fazer com que a ficção literária se torne possível, não importando, portanto, as teorias, mas antes o que se faz com elas. Assim conclui Pauls:

No es la Verdad de la metafísica la que “pasa” a través del ejemplo del truco, ni el infinito sobrevive intacto al tamiz de la lata de bizcochos. Pero en el chisporroteo entre la idea y su encarnación, entre la alta cultura y las ilustraciones populares, nace algo que se llama *ficción*: algo que está hecho de traducciones fallidas, de insuficiencias, de reciprocidades incongruentes, pero que es más capaz que cualquier otra cosa de hospedar ideas, conceptos, fórmulas, todas las abstracciones del mundo, y de darles un rostro y un nombre y de hacerlos viajar rápido, muy rápido, más rápido que la luz.²⁹⁴

obra. En esto yo le veo muchos puntos de contacto con Roberto Arlt que también era un lector de manuales científicos, libros de sexología, historias condensadas de la filosofía, ediciones populares y abreviadas de Nietzsche, libros de astrología. Los dos hacen un uso muy notable de ese saber que circula por canales raros. En Borges como biblioteca condensada de la erudición cultural al alcance de todos, la Enciclopedia Británica, y en Arlt las ediciones populares, socialistas, anarquistas y paracientíficas que circulaban por los quioscos entre libros pornográficos y revistas deportivas.” In: PIGLIA, Ricardo. Sobre Borges. In: _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000. p. 87-88.

²⁹² “[...] desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas”. In: BORGES apud PAULS. *El factor Borges*. p. 135.

²⁹³ PAULS. *El factor Borges*. p. 136.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 140.

No contexto do presente capítulo, não se poderia deixar de citar César Paladión, “herói” de Borges e de Casares que se apropria completamente dos livros alheios publicando-os com seu nome. Até mesmo a alguns clássicos outorgava seu nome e os passava à gráfica “sem tirar nem acrescentar uma só vírgula”²⁹⁵. Paladión, porém, não publicava suas preferências, antes utilizava “os delicados escrúpulos e o inexorável rigor”²⁹⁶ que sempre aplicou à tarefa de criação para publicar somente obras que estivessem dentro de suas possibilidades e que o expressassem com plenitude. Para Borges e Casares a publicação de *Os parques abandonados*, de Julio Herrera y Reissig, por Paladión consiste no “[...] acontecimento literário mais importante do nosso século [...]”²⁹⁷:

Nada mais remoto, certamente, do livro homônimo de Herrera, que não repetia um livro anterior. A partir daquele momento, Paladión entra na tarefa, que ninguém acometera até então, de mergulhar nas profundezas de sua alma e de publicar livros que a expressassem, sem sobrecarregar o já opressivo *corpus* bibliográfico ou incorrer na fácil vaidade de escrever uma só linha.²⁹⁸

Borges foi o grande explorador das potencialidades de leitura do texto literário. Liberando-se das demandas da vaidade comum, as propostas, a princípio absurdas, de Paladión e Menard possuem implicações diretas nas práticas de leitura e escrita. Paladión estreita completamente em si a distância entre leitor e escritor, avança sem constrangimentos sobre as fronteiras do texto alheio e converte algumas de suas leituras em escrita. A tentativa de reescrever o *Quixote* por parte de Menard enriqueceu a arte da leitura ao desenvolver técnica do “anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”, uma técnica de aplicação infinita capaz de povoar “de aventura os livros mais pacíficos”²⁹⁹.

Tanto Borges quanto Vila-Matas mostram que abolir as rígidas demarcações do texto é um exercício de valorização do sentido e da própria leitura. Seguindo Borges, a obra de Vila-Matas possibilita pensar as condições da leitura, as relações entre os textos

²⁹⁵ BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. *Crônicas de Bustos Domecq; Novos contos de Bustos Domecq*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2010. p. 41.

²⁹⁶ Id.

²⁹⁷ Id.

²⁹⁸ Id. Similar ausência de vaidade é encontrada em Pierre Menard, que “resolveu adiantar-se à vaidade que aguarda todas as fadigas do homem; empreendeu uma tarefa complexíssima e de antemão fútil. Dedicou seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente”. In: BORGES. *Ficções*. p. 62-63.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

e as condições de sua circulação na cultura que estão inseridos, explorando os fatores que as condicionam e determinam. Porém, ao se pretender estabelecer uma aproximação de Vila-Matas ao autor argentino, não se pode deixar de assinalar que Borges agiu dentro de um plano literário mais conceitual - afinal, imagens como as de Paladión, Menard e seu *Quixote* parcial não passam de sondagens mais extremas que não ultrapassam os âmbitos da ficção -, ao passo que Vila-Matas empreende um avanço dessa esfera conceitual a partir de uma práxis literária que deixa a esfera ficcional para atingir relações reais estabelecidas entre autores e textos, chegando a transgredir relações de propriedade de forma mais completa, seja açambarcando textos de maneira a torná-los indiferenciados em seus enredos ou estabelecendo falsas relações de propriedade. Para Compagnon, “toda leitura recusa ou desloca aquela que se dissimula na escrita, e não são as aspas que impedem esse gesto”³⁰⁰.

Aberta ou dissimuladamente dispostas, as referências trazidas por Vila-Matas denunciam um prazer de leitor, um espaço de leitura que se deseja compartilhar. Diante desse contexto, pode-se finalmente falar de mais uma maneira de Vila-Matas operar a intertextualidade que não se comentou anteriormente: o caso das citações inventadas. Em *Perder Teorias*, o narrador afirma: “Recordei uma nota de Kafka: ‘Há perguntas que jamais conseguiremos deixar para trás se não estivermos libertos dela por natureza’”³⁰¹. Essa citação pode ser, como consta acima, mais um caso do uso das citações inventadas pelo autor para dizer o que deseja, sua sintaxe pessoal. Do ponto de vista do leitor, decidir-se a tentar verificar seu caráter apócrifo ou verdadeiro é correr o risco insensato de perder-se na imensidão dos textos kafkianos na busca de uma frase. Porém, se nos vestígios da memória ou no acaso das leituras futuras se encontra a mesma frase, até então dissimulada no texto do autor, se verificará um ponto em comum entre dois horizontes de leitura, se verá, como assinalado anteriormente, um aceno do autor ao leitor na busca por cumplicidade na vastidão da literatura.

³⁰⁰ COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 55.

³⁰¹ VILA-MATAS, Enrique. *Perder teorias*. Tradução Jorge Fallorca. Lisboa: Teodolito, 2011. p. 35.

4. VILA-MATAS PENSA EM SUA ARTE EXPERIÊNCIA E ERRÂNCIA DO PENSAMENTO

Outrora separados pelo mito gasto do “soberbo criador e do humilde servidor, ambos necessários, cada um no seu lugar etc.”, o escritor e o crítico se reúnem na mesma condição difícil, em face do mesmo objeto: a linguagem.

Roland Barthes, *Crítica e verdade*.

Logo no início de “Chet Baker piensa en su arte”, publicado em 2011, seu narrador reflete a respeito da realidade a partir de uma janela. Um pensamento a respeito dela o inquieta: o fato de julgá-la sem significado, muda e brutal a contrapõe à simplicidade inerente a uma ordem narrativa que pretenda representá-la, dispô-la em uma sequência de acontecimentos que se sucedem. Segundo ele: “Nos tranquiliza la simple secuencia, la ilusoria sucesión de hechos. Sin embargo, hay una gran divergencia entre una comfortable narración y la realidad brutal del mundo”³⁰².

Ainda nos passos iniciais da exposição de sua problemática, o narrador afirma crer que a não narratividade, considerada do ponto de vista convencional, do *Finnegans Wake*, de James Joyce, é arte pura³⁰³, assim como considera sumamente artística a habilidade narrativa de um livro como *Les fiançailles de Monsieur Hire*, de Georges Simenon. Para o narrador, o caráter inenarrável de *Finnegans Wake* é o tipo de escrita que melhor corresponde à realidade incompreensível, porém, a simplicidade narrativa inerente à *Les fiançailles de Monsieur Hire* aproxima-se a uma ordem constantemente

³⁰² VILA-MATAS, Enrique. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012. p. 245.

³⁰³ “Y aquí ahora sólo recordaré que Beckett decía que los escritores realistas engendran obras *discursivas* porque se centran en hablar sobre las cosas, sobre un asunto, mientras que ‘el arte auténtico no hace eso: el arte auténtico es la cosa y no algo sobre las cosas: *Finnegans Wake* no es arte sobre algo, *es el arte en sí*.” In: VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 246. Haroldo de Campos, em “Panorama em português” (p. 29), presente na quarta edição do *Panorama do Finnegans Wake*, também destaca a citação de Samuel Beckett: a obra “não é sobre alguma coisa. É ela própria essa alguma coisa”. Segundo o autor, a citação encontra-se em *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work In Progress*; esta coleção, publicada em 1929, reúne textos críticos de Beckett e outros autores a respeito do *Finnegans Wake*, lançado em 1939 e até então conhecido apenas como “Work in Progress”.

buscada na realidade, algo que busca contrapor-se à fragmentação desta e que carrega em si justamente a simplicidade da qual ela carece.

Por isso, o narrador prefere pensar que “[...] está en el fondo todo entrelazado y no tiene por qué haber una división radical, tan sólo una lábil frontera”³⁰⁴. Assim, a reflexão é voltada para a exploração de dois modos de lidar com a realidade: a via Finnegans e a via Hire. É quando o narrador passa a comentar *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec, exemplo de livro que, segundo ele, está mais próximo da linha Finnegans, embora construa sua história atendo-se às convenções narrativas, ou seja, mantendo um fio Hire. Ainda segundo o narrador, livros dessa natureza, Finnegans com rosto Hire, ao tentar conciliar as duas tendências, camuflando um discurso Finnegans sob uma narratividade Hire, abrem um espaço muito interessante para o romance do futuro.

O narrador também crê possuir esses dois rostos, e, embora prefira sua tendência Finnegans, quer averiguar qual sua relação com seu lado Hire. Ele está apenas no início de seu texto, deseja que este seja um radical texto secreto, ou seja, será lido apenas por ele, o que o livrará, portanto, do fracasso público e lhe permitirá maior liberdade para verificar o surgimento de seu lado mais Finnegans. Porém, sabe do risco existente, teme assumir completamente a linha Finnegans e tornar-se ilegível, mesmo para si. Por isso, não quer renunciar por completo às vantagens da tendência Hire. Trata-se de risco e desafio sempre presentes na atividade do escritor, ou seja, na tentativa de desenvolver uma escrita que se concilie de maneira artística com uma imagem que se tem da realidade, atividade na qual, para o narrador, um movimento brusco pode representar um erro.

Dessa forma, o objetivo do narrador seria encontrar um modo de unir as duas tendências, mais especificamente, explorar as possibilidades de impor elementos Finnegans a textos Hire para aproximar-se do que chama “arte autêntico”³⁰⁵, buscar certa harmonia na realidade que concebe enquanto antagônica e ilegível através de um expediente que a torne mais legível, mesmo que mais artificial. Em suas palavras, seu problema seria: “¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante

³⁰⁴ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 247.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 269.

nuestros maravillados ojos, plenamente legible?”³⁰⁶. A união da via Hire com a Finnegans teria por objetivo encontrar uma medida capaz de abandonar os estilos e formas acomodados e convencionais, retirar a língua de seus usos habituais para alcançar uma forma artística capaz de atingir a emoção do leitor, fazendo-o reconhecer-se em sua interioridade mais oculta e mudar sua relação com a realidade.

Pode-se perceber que por detrás das palavras do narrador também está em jogo a tensão entre as formas literárias do passado e do presente. Para ele, “[...] la historia de la novela ha sido desde sus inicios la historia de una rebelión constante y extrema contra las leyes o costumbres inventadas por la propia novela”³⁰⁷. Nesse sentido, afirma que Wiltold Gombrowicz é um exemplo de vanguardista que jamais abandonava a aparência, antes a fazia conviver com a indisciplina. Os experimentos de vanguardistas do autor jamais perdiam de vista a tradição, assim, segundo o próprio Gombrowicz, fazendo da Forma a paródia da Forma, ele se apoia nas formas tradicionais, por serem as mais perfeitas e às quais os leitores estão habituados, mas escapa delas para aproximar-se de uma concepção contemporânea do mundo³⁰⁸. É nesse contexto que o narrador percebe que perder sua máscara Hire seria insensato. Percebe que essa máscara pode permitir-lhe “[...] parodiar, sin perder las formas, la Forma – tan fosilizada, por cierto – del ensayo crítico habitual”³⁰⁹.

Essa intenção do narrador faz com que “Chet Baker piensa en su arte” represente de maneira exemplar a tensão que atravessa toda a obra de Vila-Matas, tensão decorrente da natureza dupla de sua literatura, natureza que comporta uma vertente crítica e outra voltada à ficção criativa. Essa dupla natureza faz com que, na maioria das vezes, seus enredos e o destino de seus personagens sejam apenas pretexto para desenvolver a reflexão crítica. Dado que aborda os impasses da literatura contemporânea, é natural que esteja longe de propor respostas prontas ou definitivas, trata-se antes da exploração dos limites desses impasses por meio dos artifícios da ficção. Assim, neste capítulo pretende-se percorrer o trajeto do narrador de modo a

³⁰⁶ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 259.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 253.

³⁰⁸ “En cierto sentido, *Ferdydurke* supone una parodia del cuento filosófico al estilo *volteriano*. *Transatlántico* es la parodia de un relato de los viejos tiempos, del tiempo anticuado y estereotipado. *La pornografía* enlaza con el género de la amable novela rural polaca. *Cosmos* tiene algo de novela policiaca [...] ¡Acarrear el contrabando de la indisciplina más actual en viejos carricoches del tipo de *Transatlántico* o de *La pornografía* me va mucho!” In: GOMBROWICZ, Wiltold. apud VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 254.

³⁰⁹ VILA-MATAS, op. cit., p. 255.

explicitar como em Vila-Matas crítica e narração, comentário e enredo dividem o mesmo espaço e se confundem quando estão às voltas com um problema literário. Propor um texto como “Chet Baker piensa en su arte” está dentro de um projeto de renovação das formas de exposição crítica, assim como de valorização da liberdade criativa de quem escreve.

Assim, considerando a intenção do narrador de parodiar, sem perder as formas, a Forma do ensaio crítico habitual, neste capítulo se tentará aproximar as idas e vindas do texto de Vila-Matas ao clássico “O ensaio como forma”, de Theodor W. Adorno, verificando de que maneira a configuração de “Chet Baker piensa en su arte” traz aspectos que, na concepção de Adorno, caracterizam o ensaio. Vale ressaltar logo de início que na aproximação ao texto de Adorno se privilegiará os aspectos relacionados à experiência, à experimentação e à liberdade de escolha e disposição dos elementos, o que, segundo o autor, caracterizam e possibilitam ao texto ensaístico um potencial capaz de rivalizar e ultrapassar a exposição e a rígida fundamentação conceitual habitual.

Como já foi possível perceber nos capítulos anteriores, as tentativas de explorar os limites de cada gênero e as relações entre eles é uma marca de Vila-Matas. Na nota do editor que abre a antologia de sua narrativa breve: *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*, publicado em 2011, lê-se que “la vocación eminentemente proteica de su narrativa ha fundado un nuevo género donde el relato se pierde en el ensayo y explora la novela a lo largo de un trayecto crítico que se describe paulatinamente [...]”³¹⁰. Tentando favorecer uma maior aproximação ao texto, pretende-se em seguida destacar parte do enredo e os elementos a partir dos quais o narrador vai desenvolver sua análise.

No que diz respeito à parte narrativa do texto, pode-se acrescentar que sobre o narrador fica-se sabendo que ele é um crítico literário - mas que também trabalha em uma biblioteca municipal e faz traduções de romances franceses - que partiu em viagem pela manhã, deixando sua família em Madrid, cidade onde vive. No momento em que escreve, encontra-se em Turim, mais especificamente em um quarto na rua Pó, acompanhado de uma biblioteca portátil composta por vinte e um livros que levou consigo. Quanto à ação, esta começa à meia-noite, enquanto desenvolve seu texto, o narrador não deixa de dar informações sobre os livros dos quais lê alguns trechos, de informar quando se desloca até a janela para observar a rua, o passar das horas ou

³¹⁰ Cf. VILA-MATAS. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 7.

quando vai até sua poltrona. Fica-se sabendo também como ele se sente; por exemplo, acabara de acordar quando começou a escrever, está escrevendo ainda sonolento, acredita que somente meditando e escrevendo despertará completamente, o que de fato ocorre. Da mesma forma, as músicas que acompanham o narrador por toda a noite são informadas conforme sua execução, quase como a pontuação indiferente aos seus pensamentos. Trata-se predominantemente de *Bela Lugosi's Dead*, interpretada em uma série de versões por diversas bandas: Nouvelle Vague, Bauhaus, New Holland, Tipperary Club. Escreve ainda sobre suas experiências e dificuldades relativas à leitura do *Finnegans Wake* ao longo da vida e a respeito de sua percepção em relação à sua condição de crítico literário.

Já quanto aos elementos da análise, a escolha do narrador por *Finnegans Wake*³¹¹ como representante da parcela da realidade que se furta à narração parece ser justificável quando se considera as seguintes palavras de Augusto e Haroldo de Campos:

O *Finnegans Wake*, mais ainda que o *Ulisses*, assinala o dissídio com a era da representação (do romance como raconto ou fabulação) e instaura, no domínio da prosa, onde se movia o realismo oitocentista com seus sucedâneos e avatares, a era da textualidade, a literatura do signifiante ou do signo em sua materialidade mesma (se o realismo subsiste, este será agora de natureza estritamente semiótica).³¹²

Complementarmente, em outro momento, Augusto de Campos afirma que

O Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake* divide a história do romance em antes e depois. A. J., D. J., antes de Joyce, depois de Joyce. E, bem pesadas as coisas, talvez nem haja “depois”; talvez, depois de Joyce, o romance já não deva ser romance, mas uma outra coisa, pois com *Ulysses* Joyce escreveu, na expressão de Harry Levin, “um romance para acabar com todos os romances”, deixando todo prosador consciente, posterior a ele, num aparente e salutar, “beco sem saída” [...] ³¹³

³¹¹ “Fluente adivinha e resposta fluida, *Finnegans Wake* é uma poderosa alegoria da queda e ressurreição da humanidade. É um estranho livro, um misto de fábula, sinfonia e pesadelo – um monstruoso enigma a acenar imperiosamente dos abismos sombrios do sono. Sua mecânica assemelha-se à de um sonho, um sonho que libertou o autor das necessidades da lógica comum, possibilitando-lhe comprimir todos os períodos da história, todas as fases do desenvolvimento individual e racial, em um desenho circular, de que cada parte é começo, meio e fim.” In: CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. Introdução a um assunto estranho. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 151.

³¹² CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. p. 24.

³¹³ CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. Introdução a um assunto estranho. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. p. 171-172.

Por sua vez, o narrador noturno de Vila-Matas escreve algo semelhante:

[...] libro excéntrico y diferente, que habría perfectamente podido acabar con la literatura. Después de todo, tras el terremoto que desató en el lenguaje, los más lúcidos sucesores de Joyce nos parecen hoy sobrevivientes caminando entre los cascotes, bajo un cielo insondable sin estrellas, deteniéndose ante las pocas hogueras – y aún gracias – que arden³¹⁴.

Em *Panaroma*³¹⁵ do *Finnegans Wake*, Augusto e Haroldo de Campos afirmam que “*Finnegans Wake* é 100% de inovação linguística. Nenhuma concessão. Nenhum recuo”³¹⁶. Além disso, em contraste com a simplicidade narrativa assinalada pelo narrador de “Chet Baker piensa en su arte” a respeito de Simenon, pode-se destacar o que diz Joseph Campbell e Henry Morton Robinson acerca da leitura do *Finnegans Wake*³¹⁷. Para estes autores, trata-se de um livro que “[...] não pode ser folheado por mãos indolentes. Empreita a imaginação, exige disciplina e tenacidade dos que querem segui-lo na aventura. [...] Não se espere alcançar um entendimento completo num primeiro e ávido embate; na verdade, pode-se não logrã-lo nunca”³¹⁸. Por fim, como se pode ler em “Outras palavras sobre *Finnegans Wake*”, de Augusto de Campos, Forrest Read esclarece que o próprio Joyce se defendia das acusações de obscuridade argumentando que “uma grande parte da existência dos seres humanos se passa em um estado que não pode ser tornado sensível pelo uso de uma linguagem ‘de olhos abertos’, uma gramática pré-fabricada e um enredo linear”³¹⁹.

Não se deve esquecer que o narrador crê possuir também uma parte narrativa. Embora esta seja a que menos lhe agrada, sente a necessidade de aproximar-se sem preconceitos também da via Hire, de analisar seus integrantes, especialmente os

³¹⁴ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 268.

³¹⁵ Atentar que aqui há um jogo com as palavras: Pan-aroma e não Panorama. Segundo os autores a palavra envolve PAN+AROMA+PANORAMA. Cf. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. p. 198 e 203.

³¹⁶ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. p. 21.

³¹⁷ “O título deste romance-poema poderia ser traduzido livremente por *Finnicius Revém*, incluindo a ideia de fim e início, e incorporando sempre o nome de ‘Finn’, gigante da lenda irlandesa, cuja, ressurreição, segundo a mesma concepção fabulosa, poderia ocorrer quando o país dele necessitasse; os sentidos concorrentes de ‘wake’ (vigília, velório, - Lots of fun at Finnegans’s wake’ é o tema de uma canção americano-irlandesa) e de novo despertar (‘Finn again wakes’) estariam de certa maneira preservados na paráfrase.” CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. p. 206.

³¹⁸ CAMPBELL; ROBINSON. Introdução a um assunto estranho. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. p. 152.

³¹⁹ JOYCE, James. apud CAMPOS, Augusto de. Outras palavras sobre *Finnegans Wake*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. p. 195.

realistas, que, segundo ele, compreendem a maior parte de seus integrantes. Entretanto, ele termina por admitir sua falta de conhecimento preciso em relação aos realistas:

Conocerles mejor es casi urgente. Porque a fin de cuentas tengo amplias nociones sobre ellos, pero últimamente, cuanto más creo conocerles, más siento que me alejo de la comprensión de su mundo. ¿Quiénes son en realidad los realistas? ¿Por qué siempre di por supuesto que sabía cómo eran? Es cierto que el realismo es la fidelidad a las cosas del mundo tal como son? ¿Niegan la intemperie? ¿Es tan comfortable su casa como imagino y por eso les tengo manía?³²⁰

O procedimento do narrador pode ser alvo do mesmo tipo de crítica que, segundo Adorno, o ensaio comumente recebe: seu caráter pouco sistemático. No caso em questão, além de partir de um conhecimento imperfeito de seu objeto, onde um rígido conhecimento a respeito do realismo seria esperado, pode-se ainda dizer, por exemplo, que a escolha pelo *Finnegans Wake* e por Simenon seja demasiado limitada. Porém, numa primeira aproximação do texto de Vila-Matas às características do ensaio segundo Adorno, pode-se dizer que o ensaio “[...] incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e ‘imediatamente’ os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si”³²¹. Diferentemente do pensamento oficial e estabilizado da ciência e da teoria organizadas, o ensaio não busca uma conceituação universal, ele se relaciona de maneira cautelosa com teoria e com os conceitos, pois nele o pensamento age sobre os elementos de sua livre escolha.

Segundo Adorno, no ensaio, a exposição é valorizada, o “como” da expressão, em detrimento da delimitação do objeto por conceitos decretados de maneira definitiva. Isso quer dizer que pelo fato do narrador de Vila-Matas não possui um conteúdo pronto que possa ser transmitido de forma indiferente à exposição, o que se deve considerar como prioridade na análise de seu texto é a manutenção da “tensão entre a exposição e o exposto”³²², a coordenação dos elementos, o retorno sobre si mesmo, ou seja, o campo de forças criado pela relação conflituosa e pela dinâmica de interação recíproca entre as vias *Finnegans* e *Hire*. Para Adorno:

³²⁰ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 276.

³²¹ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 28.

³²² *Ibid.*, p. 44.

O ensaio [...] não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.³²³

O ensaio põe em dúvida o direito incondicional do método, funciona como crítica epistemológica ao método mesquinho que pretende não deixar escapar nada: “Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia [...]”³²⁴. É nesse sentido que o pouco rigor na escolha dos elementos do texto e a maneira errante como o narrador vai expondo suas ideias³²⁵ permitem trazer à luz a experiência do pensamento. Para Adorno, “o ensaio [...] não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório”³²⁶.

Referindo-se ao que denomina literatura Hire, o narrador a associa ao convencional e à repetição, a uma escrita que não apresenta problema para a maioria dos leitores, marcadamente conservadora, constituída por personagens previsíveis e por tramas tradicionais. Ela estaria, portanto, fechada no que se refere ao uso de novas fórmulas e acomodada quanto à ostentação de vínculo estável entre palavra e referente. Todas essas características aparecem no texto de maneira muito fragmentada, apenas em seu final o autor se detém em um comentário mais extenso para defini-la:

³²³ ADORNO. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. p. 16-17.

³²⁴ Ibid. p. 25.

³²⁵ “[...] deixo agora que las ideas se crucen por mi sandero errático [...]” In: VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos. p. 287.

³²⁶ ADORNO, op. cit., p. 27. Destacam-se aqui duas passagens em “Chet Baker piensa en su arte” que deixam clara a disposição do narrador nesse sentido: “[...] desde el primer momento he tenido el deliberado propósito de cultivar el equívoco de modo que pueda tener y no tener razón a la vez, mezclar la profundidad y el humor, ser y no ser, etcétera [...]” (p. 293) e “siempre me he forzado a la contradicción para evitar conformarme con mi propio gusto” (p. 247).

La literatura Hire nace de no poder aguantar el desorden atolondrado de la vida. O lo que es lo mismo: si la gran mayoría de los humanos se sienten impulsados a abandonar parcialmente el área Finnegans, es porque intuyen que su locura podría ir progresando sin cesar. Entonces *organizan todo esto*, organizan un sentido, se acogen al sillón de orejeras Hire. La literatura de ese estilo, la literatura Hire, simula que cree en el sentido, y en los vientos atolondrados del desorden se dedica a construir pequeños teatros fijos, mínimos teatros estables, teatrillos del alma, sucesos narrables; construye estilos propios, estilos que son farsas armadas sobre la nada. Y todo para no desesperar, para no caer en el sinsentido más absoluto. Ser Hire tiene sus compensaciones cuando, satisfechos de haber engañado a nuestra angustia, al calor de un hogar supuestamente estable, hacemos como si nada, como si el mundo amparara serenamente un orden, una lógica sucesión de hechos en un escenario totalmente razonable e fuera de toda sospecha. Y es así como alcanzamos de vez en cuando, en ráfagas que no llegan ni a momentos, una fugaz felicidad casi tangible.³²⁷

Seguindo sua investigação, o narrador elege o primeiro parágrafo do *Finnegans Wake* para analisar:

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação devolta a Howth Castle Ecercanias.³²⁸

Em sua análise, o narrador destaca as referências³²⁹ ao rio Liffey e a Gianbattista Vico e sua concepção circular da história, tal como Joyce concebeu o *Finnegans Wake*, fazendo com que o livro comece no meio de uma frase e termine no

³²⁷ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 342.

³²⁸ Tradução de Augusto de Campos. Cf. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama de Finnegans Wake*. p. 40-41.

³²⁹ “Com *riverrun* (riocorrente), em letra minúscula, irrompe o *Finnegans Wake*, no meio de uma sentença iniciada na última linha do volume. Joyce imaginou para o seu livro uma estrutura aberta: a derradeira palavra prossegue na primeira, num ‘continuum’ circular: *continuarração*, rio romance. [...] No 1º parágrafo, o princípio masculino e feminino, Adão e Eva (no caso, também, a Igreja de ‘Adão e Eva’ às margens do rio Liffey, em Dublin) e o tema do ‘ricorso’ de Vico, em círculo vicioso – *a commodius vicus of recirculation* – *vicus* significando ‘rua’, mas ao mesmo tempo evocando Giambattista Vico e a Vico Road, de Dublin; *commodius* aludindo ao imperador Commodus, da Roma decadente (*diu: lat.*, há muito tempo). Na referência a *Howth Castle* (localidade de Dublin) *and Environs*, insinuam-se as iniciais HCE, prenunciadoras de Humphrey Chimpden Earwicker, que há de substituir Finnegan.” In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama de Finnegans Wake*. p. 111.

meio de outra que pode ser reportada à primeira, formando um conjunto circular. Porém, seu interesse se detém principalmente à palavra *riocorrente*³³⁰, como se ela se assemelhasse a seu percurso na noite, seu “*riverrun* de insomnio”³³¹, seu “*riverrun* personal”³³². Afinal, reconhece que o texto que vai desenvolvendo ao longo da madrugada é também um “riocorrente”, um *work in progress*, que prossegue sem procedimento ou método, seguindo o puro capricho de suas escolhas e ideias, umas carregando as outras.

É assim que, “[...] *ensayando* tramas, o tramando *ensayos* [...]”³³³, o narrador decide ler um trecho de *Les Fiançailles de Monsieur Hire*. Ao fazê-lo, fica encantado com a prosa simples e sem rodeios de Simenon, percebe que também é maravilhoso ler relatos de traços tradicionais, afinal, “¿Qué haríamos sin historias?”³³⁴. Seu julgamento vacila e ele chega a se surpreender consigo mesmo quando passa a pensar que, apesar das muitas diferenças, Finn e Hire talvez sejam modalidades diferentes de realismo. Para ele, o que as aproxima é o fato de, no fundo, serem apenas experiências da linguagem em diferentes níveis.

Percebendo de modo mais intenso a duplicidade que possui em si, os pensamentos do narrador vão se desenvolvendo enquanto ele comenta *Viagem em volta do meu quarto*, de Xavier de Maistre, e *O Estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Quanto ao primeiro livro, não se deve esquecer que o narrador está em um quarto na rua Pó, em Turim, local onde o livro foi escrito enquanto De Maistre cumpria prisão domiciliar, ou seja, um artifício extra de Vila-Matas para criar uma estrutura intertextual. Porém, o mais importante a destacar é o tema da identidade que ambos os livros trazem. Para o narrador de *Viagem em volta do meu quarto*, “[...] o homem é composto de uma alma e de uma besta. – Estes dois seres são absolutamente distintos, mas tão encaixados um no outro, ou um sobre o outro, que é preciso que a alma tenha uma certa superioridade sobre a besta para estar em situação de fazer a distinção”³³⁵; já no caso do clássico romance de Stevenson, o Dr. Jekyll, após seus

³³⁰ “Riverrun. Cuando hablo a solas me gusta especialmente farfullar esa palabra [...] Riverrun me suena a retiro, a meditación, pero también a curso de las cosas, a río de la vida, a río que me está conectando con el universo entero [...]”. In: VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 301.

³³¹ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 268.

³³² Ibid., p. 273.

³³³ Ibid., p. 285.

³³⁴ Ibid., p. 284.

³³⁵ MAISTRE, Xavier de. *Viagem em volta do meu quarto*. Tradução de Sandra M. Stroparo. São Paulo: Hedra, 2009. p. 31.

experimentos e infortúnios afirma em sua confissão que “[...] o homem na verdade não é um, mas dois. [...] Outros me seguirão, outros irão me ultrapassar nesse caminho; e eu arrisco a suposição de que o homem acabará sendo reconhecido como uma assembleia de inquilinos múltiplos, incongruentes e autônomos”³³⁶. Quanto à duplicidade do narrador, lê-se:

Últimamente, no hay día en que no recuerde que no acabo de tener nunca acceso a *mi verdadero yo*, quizá porque no lo modelé como una esencia estable, segura de sí misma, sino como una búsqueda conflictiva e inacabada de una verdad esquiva. Lo que, dicho sea de paso y teniendo en cuenta que estoy tratando de alojar con la máxima comodidad posible en mí mismo a dos arquetipos distintos de modos de enfocar la práctica literaria, puede a la larga resultar fértil. O no.³³⁷

Essa é outra determinação essencial do ensaio que o texto de Vila-Matas possui: o caráter de tentativa da experiência do narrador. Isso se dá justamente por não haver uma rígida determinação prévia de seus elementos. No ensaio, muito mais que rigor classificatório, exige-se do ensaísta a espontaneidade imaginativa banida das práticas da ciência e dos discursos conceituais formalizados. Assim, desembaraçando-se da ideia tradicional de verdade, o narrador está mais exposto à instabilidade. Partindo de hipóteses que vão multiplicando seus impasses, ele empreende uma busca incerta, essa busca tateante é o preço a pagar por prescindir do método em nome da experiência mais aberta e da autonomia na exposição que o ensaio proporciona; por isso, para Adorno: “Quando o espírito deseja mais do que a mera repetição e organização administrativas daquilo que já existe, ele acaba abrindo seu flanco; a verdade, fora desse jogo, seria apenas tautologia”³³⁸.

Com o passar da noite, o narrador vai perdendo o ânimo ante seu projeto. A duplicidade percebida por ele o faz afirmar que: “[...] por paradójico que pueda ser, tantas dudas me dejan al final tan sólo frente a una certeza, frente a algo en verdad indudable: Finn y Hire se necesitan como la Bestia y el Alma”³³⁹. A parte final do texto vai ganhando contornos mais narrativos, aos poucos, a intenção do narrador de fazer um texto radical fica mais distante, vai convertendo-se em uma história tradicional. Ele

³³⁶ STEVENSON, Robert Louis. *O Estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Tradução de Braulio Tavares. São Paulo: Hedra, 2011. p. 86.

³³⁷ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 303.

³³⁸ ADORNO. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. p. 41.

³³⁹ VILA-MATAS, op. cit., p. 308.

admite que se encontra em um impasse, em um beco sem saída, que, em fim, fracassou³⁴⁰, tentou escrever ficção crítica, mas acabou contando uma história tradicional: a história de sua noite, com personagens, narrador e enredo. Porém, os resultados parciais obtidos e o caráter de incompletude não são excluídos do âmbito do ensaio, porquanto

O ensaio [...] não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.³⁴¹

O narrador reconhece que não estava preparado³⁴² para o ensaio radical que pretendia fazer, se sente abatido, porém, a partir de sua tentativa pôde reconhecer seus limites e está satisfeito pela tentativa de encontrar novas formas para tornar a literatura mais interessante, afinal, segundo ele afirma:

Siempre he creído que no es conveniente detenerse en los logros y sí muy interesante escapar de ellos, buscar nuevos retos, llevar con alegría la convicción de que, si bien nunca llegaremos a nada, merecen la pena los recodos de ese camino hacia la nada, porque en alguno de ellos habremos de cruzarnos con insensatas aventuras y tal vez también con formas nuevas inesperadas.³⁴³

Não se deve ainda esquecer a valorização da experiência intelectual pelo ensaio. Para Adorno, no ensaio o pensamento não avança em um único sentido, nele o pensador faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, elegendo essa experiência

³⁴⁰ “[...] ha ido comprendiendo que su intento de superar la Forma tan fosilizada del ensayo tradicional le ha conducido a un callejón oscuro [...] se ha alejado demasiado del texto radical de ficción crítica que por un momento imaginó que escribiría y que no parece capaz de llevar a buen puerto.” In: VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 315.

³⁴¹ ADORNO. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. p. 34-35.

³⁴² “[...] era una tarea apta para Finnegans con madera de titanes. O sea, no era precisamente para él. Pero por lo menos lo ha intentado”. In: VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 315.

³⁴³ VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 253.

como modelo. O ensaio é levado para além de si pelo desenvolvimento de seu pensamento, e não pela busca de seus fundamentos³⁴⁴.

A investigação do narrador noturno chegou ao fim, mas a narração de sua noite continua, ultrapassa a investigação inicial. O narrador passa a ler, contenta-se em ler, para ele, é o melhor que pode fazer no momento. O texto pretendido falhou, mas tudo que estava envolvido em sua elaboração está disponível ao leitor. A partir da narração, Vila-Matas integra de forma mais nítida o movimento e o contingente à investigação, volta-se ao individual, à experiência noturna do narrador, ao particular tantas vezes descartado em favor unicamente do conceito. O autor destaca a relação sinuosa do pensamento com o imediato, com seu entorno. O narrador pensa à medida que experimenta, tentando, por meio de sua escrita e de suas circunstâncias particulares, furtar-se como pode às mediações que tentam subordinar sua experiência.

“Chet Baker pensa em su arte” é um reflexo a mais de uma literatura que não deixa de se interrogar, de voltar o olhar para seus próprios procedimentos e de tentar avançar pela exploração de seus limites. Seu narrador não consegue concluir o ambicioso projeto³⁴⁵ de unir as tendências Finnegans e Hire, mas Vila-Matas, fazendo os discursos crítico e narrativo se comunicarem, prioriza a liberdade de quem escreve e tenta renovar as formas de exposição do pensamento crítico³⁴⁶ ao não se resignar ao mero resultado da especulação e preferir expô-lo, por meio da ficção, em conjunto com a experiência que o circunda: a experiência de um insone em um suposto quarto de Turim que se comunica com outra empreendida há mais de dois séculos por Xavier de Maistre, ambas movidas pela inquietude que sempre moverá a literatura em suas sucessivas rupturas.

³⁴⁴ Cf. ADORNO. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. p. 30.

³⁴⁵ “[...] más que de sus obsesiones literarias, el relato de sus horas en esta habitación de Turín se centra en el fondo en la imposibilidad de encarnar la literatura [...]” In: VILA-MATAS. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. p. 343.

³⁴⁶ “Nada é mais essencial a uma sociedade que a *classificação* de suas linguagens. Mudar essa classificação, deslocar a fala, é fazer uma revolução. Durante dois séculos, o classicismo francês se definiu pela separação, pela hierarquia e pela estabilidade de suas escrituras, e a revolução romântica considerou-se ela própria como uma desordem da classificação. Ora, há mais ou menos cem anos, desde Mallarmé, sem dúvida, um remanejamento importante dos lugares de nossa literatura está em curso: o que se troca, se penetra e se unifica é a dupla função, poética e crítica, da escritura; não só os escritores fazem eles próprios sua crítica, mas sua obra, frequentemente, anuncia as condições de seu nascimento (Proust) ou mesmo de sua ausência (Blanchot). Uma mesma linguagem tende a circular por toda a literatura, e até por detrás dessa própria linguagem; o livro é assim tomado pelo avesso por aquele que o faz; não há mais poetas nem romancistas: há apenas uma escritura.” In: Barthes, Roland. *Crítica e verdade*. In: *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 209-210.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pôde perceber ao longo do trabalho, ler Vila-Matas é o ponto de partida para muitas outras leituras, é estabelecer um diálogo com inúmeros desfechos possíveis, na medida em que a curiosidade do leitor é constantemente despertada e incentivada a percorrer diferentes caminhos. Buscando um desses diálogos, o presente trabalho procurou que suas partes funcionassem de maneira independente, cada uma delas mostrando alguns procedimentos a partir dos quais o autor opera sobre suas leituras e faz das condições da literatura contemporânea o objeto de sua ficção. O resultado é uma literatura que reflete sobre si mesma para não incorrer nas formas já estabelecidas, mas que deve se desenvolver em um espaço marcado pela exaustão de suas possibilidades. É desse contexto que surge a necessidade autocrítica de uma escrita que vai se interrogar e explorar os limites de seus impasses.

Espera-se que o trabalho tenha conseguido mostrar a maneira como a literatura de Vila-Matas é marcada pela valorização do texto literário ante um mundo caracterizado pela saturação de imagens, de textos e de experiências que deixam o escritor, assim como o leitor, em um contexto de abundância que o solicita a cada momento. Ambos sucumbem ante o problema de como se mover diante dessa abundância, de como trilhar um caminho novo e próprio, furtando-se às acomodações do estabelecido.

Esse contexto não deixa de demonstrar a todo instante certa fragilidade do escritor, relegado a desenvolver maneiras de atuar sem disfarces sobre uma diversidade de elementos. A constituição dos textos de Vila-Matas, dotada de um viés crítico que age sobre si, solicita também uma leitura reflexiva nesse sentido. Essa condição a diferencia em grande medida da maioria dos chamados clássicos da literatura, por isso, o leitor habituado à leitura destes últimos pode se sentir incomodado, por exemplo, com a estrutura marcadamente intertextual.

Tomou-se o cuidado de apresentar o autor mesmo àquele leitor que absolutamente não o conhecia sem que, contudo, fosse necessária uma apresentação de sua obra por meio de um capítulo extenso, metódico, cronológico e, provavelmente, tedioso. Preferiu-se que a proposta do autor, ao menos parcialmente, fosse paulatinamente apresentada. Essa opção talvez justifique certa extensão da abordagem a *O mal de Montano* no primeiro capítulo. Neste, tentou-se mostrar como o destino do narrador se desenvolve somente na medida em que oferece condições de, por exemplo,

discutir o contexto de escrita do romance contemporâneo, a formação do escritor a partir da leitura ou de experimentar com os gêneros.

A obra de Vila-Matas possui elementos frequentemente aproximados ao pós-modernismo. No entanto, pôde-se perceber certa instabilidade classificatória quando a averiguou à luz da confessada influência de Sterne. Instabilidade possibilitada pelos métodos dos autores, pois, entre outras aproximações, enfatizou-se como a partir da apropriação do discurso histórico das vanguardas por Vila-Matas e das diversas operações de Sterne sobre discursos filosóficos e científicos do século XVIII o olhar criativo age de modo a borrar as fronteiras entre os discursos e a oferece novas possibilidades à escrita literária.

No terceiro capítulo é onde se encontra de forma mais clara a íntima relação entre leitura e escrita em Vila-Matas, a maneira como o autor constrói sua escrita a partir de suas leituras e põe em discussão a tensão existente nas relações entre influência, cópia e criação. A influência enquanto resultado de uma leitura que não está estabilizada, que não respeita uma linearidade e que é modificada pelo engenho do leitor. Como se tentou demonstrar, essa atitude vincula o autor aos experimentos de Borges. Autores como Borges e Vila-Matas voltam-se periodicamente sobre os objetos do passado e dirigem-lhes perguntas, novas e velhas perguntas, com o intuito de renovar as práticas de leitura e de escrita. Seu tratamento com o estabelecido é realizado sem nostalgia, sem hierarquias e sem a crença de uma necessária superação ou ruptura. Pelo contrário, trata-se de uma atitude de valorização que mostra que os clássicos ainda têm muito a dizer. Nesse processo, o trabalho também tentou mostrar como o próprio Vila-Matas se volta à obra de Borges e a problematiza, como tenta levá-la ao âmbito da práxis.

Na tentativa experimental do último capítulo, Vila-Matas faz a crítica ser ameaçada por seu próprio objeto. Em mais um experimento com os gêneros, o autor faz o escritor e o crítico se alternarem. No cruzamento dos elementos que permeiam a experiência individual, a esperança de que fissuras sejam abertas nos corpos crítico e ficcional. Um Dr. Vila-Matas explorando as potencialidades de sua obra, especulando as possibilidades de criar um Finnegan com máscara Hire.

De resto, o trabalho não pretende concluir, oferecer uma visão totalizante da obra de Vila-Matas. Pelo contrário, deixa em aberto uma série de hipóteses de trabalho que visam pesquisas futuras. Para começar, observem-se as mencionadas relações entre a obra de Vila-Matas e o conceito de pós-modernidade, cujo alcance e limites

mereceriam uma problematização mais extensa. Outra possibilidade seria explorar o recorrente tema da identidade e da autoria, reflexos da intertextualidade: ser um e muitos, ser muitos e nenhum. No caso da questão da autoria, se poderia verificar como se dá o conceito de autor em uma obra tão intertextual, tão marcada pela citação e pela apropriação do texto alheio, aqui os desdobramentos teóricos são muitos. Também se poderia incluir o tema da autoficção, o que já indicaria uma aproximação a Philippe Lejeune. Por fim, pode-se também partir para uma análise de termos como metaliteratura, metaficção, metalinguagem, ou seja, uma abordagem mais conceitual para caracterizar essa literatura que se volta sobre si mesma.

Como explicado já na introdução do trabalho, essas questões conceituais foram deixadas de lado em nome da tentativa de perseguir mais de perto os procedimentos do autor. Não interessava, portanto, se deter aos conceitos, por isso um capítulo sobre a questão do autor foi deixado incompleto ao se perceber que o lado conceitual estava se sobrepondo demasiadamente à abordagem escolhida para o trabalho. Quem sabe alguém com mais desenvoltura e engenho criativo que o autor deste trabalho possa continuá-lo de modo mais interessante. De toda forma, a elaboração deste trabalho foi guiada por certa atitude de negar a delimitação dos conceitos por parte do próprio Vila-Matas percebida desde o início da pesquisa. São comuns as evasivas do autor quanto aos conceitos. Certa vez, interrogado sobre o que seria autoficção, Vila-Matas responde:

Los franceses, a partir de Philippe Lejeune, llevan mucho tiempo intentando definirla. Pero si tardan mucho más, ya lo definiré yo. Lejeune es un señor monacal, sabio, que ha escrito unos estudios muy convincentes y tiene muchos seguidores, pero... el caso es que la autoficción va por un lado en el que tú te construyes como quieres que te vean los lectores, qué quieres ser... siempre que no caigas en eso tan pesado de escribir la vida que hubieras querido tener.³⁴⁷

A resposta dada pelo autor mostra que seu interesse não se volta para uma conceituação fechada de autoficção, mas antes para pôr o conceito à prova em um exercício de escrita de ficção que o faça operar.

Furtando-se a um pessimismo generalizado que pode conduzir às facilidades do niilismo ou de uma inteira volta ao passado, Vila-Matas aposta pela experimentação consciente a possibilidade de ainda dizer algo novo. Em absoluto, não se trata de

³⁴⁷ VILA-MATAS, Enrique. La realidad ganará siempre al escritor realista. *El País*. 12 dez. 2002. Entrevista concedida a Ignacio Vidal-Folch. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007. p. 307.

competição com as formas do passado, no entanto, o autor talvez mostre que os esforços de quem se dedica às tentativas desesperadas do presente, constantemente frustradas pelos impasses aos quais chegam, não são inferiores aos de outras épocas, mas apenas o produto de um contexto muito diverso, onde o escritor está instalado sob a pressão dos imperativos de uma inevitável literatura de olhos abertos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

_____. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BARTHES, Roland. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 359-372.

_____. *A preparação do romance*. vol. 1: Da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 185-231.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKETT, Samuel. *Novelas*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. 3. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

BOLAÑO, Roberto. Una casa para siempre. In: _____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006. p. 156-157.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. *Crônicas de Bustos Domecq; Novos contos de Bustos Domecq*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2010.

BRICOLAGE. In: CEIA, Carlos (Coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>> Acesso em: 25 ago. 2013.

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. Introdução a um assunto estranho. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 151-163.

CAMPOS, Augusto de. Outras palavras sobre *Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. p. 195-198.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Panorama em português. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 27-32.

CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: _____. *Auto-de-fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 617-629.

COMPAGNON, Antoine. Exaustão: Pós-modernismo e palinódia. In: _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 103-124.

_____. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica/1*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. Notas sobre o romance contemporâneo. In: _____. *Obra crítica/2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 131-140.

_____. Situação do romance. In: _____. *Obra crítica/2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 203-227.

COSTA LIMA, Luiz. Laurence Sterne ou a reta desdenhada. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 323-356.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem em volta do meu quarto*. Tradução de Sandra M. Stroparo. São Paulo: Hedra, 2009.

MARÍAS, Javier. *Vidas escritas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*: uma história de Wall Street. Tradução: Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOYA, Domingo Ródenas de. La novela póstuma o el mal de Vila-Matas. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil*: un escritor ante la crítica. Barcelona: Candaya, 2007. p. 273-299.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NICHOLL, Charles. *Rimbaud na África*: os últimos anos de um poeta no exílio (1880-1891). Tradução Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. v. 2. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAES, José Paulo. A armadilha de Narciso. In: _____. *Gregos e baianos*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 37-48.

_____. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-38.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PELLEJERO, Eduardo Aníbal. Borges y Kafka. La alegría de la influencia. *Philologia Hispalensis*. Sevilha, v. 23, p. 7-16, 2009.

PEREC, Georges. *A coleção particular*: seguido de *A viagem de inverno*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PIGLIA, Ricardo. La lectura de la ficción. In: _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000. p. 9-19

_____. Sobre Borges. In: _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000. p. 81-94.

_____. *Piglia sobre Dublinesca*. Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpigliar1.html>> Acesso em: 20 ago. 2013.

PYNCHON, Thomas. *O leilão do lote 49*. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RIGAUT, Jacques. Romance de um rapaz pobre. In: CRAVAN, Arthur; RIGAUT, Jacques; VACHÉ, Jacques. *3 histórias 3*. Lisboa: Antígona, 1980. p. 91-94.

_____. Todos os espelhos exibem o meu nome. In: CRAVAN, Arthur; RIGAUT, Jacques; VACHÉ, Jacques. *3 histórias 3*. Lisboa: Antígona, 1980. p. 101-106.

_____. Agência geral do suicídio. In: CRAVAN, Arthur; RIGAUT, Jacques; VACHÉ, Jacques. *3 histórias 3*. Lisboa: Antígona, 1980. p. 85-86.

SCHWARTZ, Adriano. A ordem das palavras. In: PEREC, Georges. *A coleção particular: seguido de A viagem de inverno*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 85-93.

SEBALD, W. G. *Vertigem: sensações*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STEVENSON, Robert Louis. *O Estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Tradução de Braulio Tavares. São Paulo: Hedra, 2011.

TABUCCHI, Antonio. *Mulher de Porto Pim*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

VILA-MATAS, Enrique. *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *Bartleby e companhia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *A viagem vertical*. Tradução Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *O mal de Montano*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Breve autobiografia literaria. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007. p. 19-28

_____. La realidad ganará siempre al escritor realista. *El País*. 12 dez. 2002. Entrevista concedida a Ignacio Vidal-Folch. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007. p. 305-309.

_____. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *Paris não tem fim*. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 2009.

_____. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

_____. *Suicídios exemplares*. Tradução: Carla Branco. São Paulo: Cosac Naiyf, 2009.

_____. *Doutor Pasavento*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Livro de Vila-Matas aborda dilema entre exposição e reclusão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/699424-livro-de-vila-matas-aborda-dilema-entre-exposicao-e-reclusao.shtml>> Acesso em: 23 set. 2012. Entrevista.

_____. *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

_____. *Dublínscas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

_____. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *En un lugar solitario: narrativa 1973-1984*. Barcelona: Debolsillo, 2011.

_____. *Dublínscas*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Perder teorias*. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa: Teodolito, 2011.

_____. As engrenagens de Enrique Vila-Matas. *Veja*, São Paulo, 22 maio 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/as-engrenagens-de-enrique-vila-matas/>> Acesso em: 17 ago. 2012. Entrevista.

_____. *Ar de Dylan*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. El discurso de Caracas. In: *Una vida absolutamente maravillosa: Ensayos selectos*. Barcelona: Debolsillo, 2012. p. 210-218.

_____. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. *Chet Baker piensa en su arte: relatos selectos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012. p. 245-346.

_____. *Conversaciones con Enrique Vila-Matas (1)*. *Numerocero*, 04 jun. 2013. Disponível em: <<http://numerocero.es/literatura/critica/conversaciones-con-enrique-vila-matas-1/1596>> Acesso em: 13 ago. 2013. Entrevista.

_____. *Doctor Pasavento*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/154381193/VILA-MATAS-Doctor-Pasavento>> Acesso em: 21 dez. 2013.

_____. *Bartleby y compañía*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/133163895/Bartleby-y-Compania-Enrique-Vila-Matta>> Acesso em: 21 dez. 2013.

WALSER, Robert. *Jakob von Gunten: um diário*. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YVANCOS, José María Pozuelo. Vila-Matas en su red literaria. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene; CASAS, Ana. (Ed.). *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel*. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas, 2-3 de diciembre de 2002. Madrid: Arco/Libros, 2007. p. 33-47.

_____. Enfermo de literatura. In: HEREDIA, Margarita (Ed.). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007. p. 269-272.

ZAMBRA, Alejandro. *Bonsai*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012.