

KELVIN DOS SANTOS FALCÃO KLEIN

VOZES COMPARTILHADAS
A POÉTICA INTERTEXTUAL DE ENRIQUE VILA-MATAS

PORTO ALEGRE
2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA COMPARADA**

**VOZES COMPARTILHADAS
A POÉTICA INTERTEXTUAL DE ENRIQUE VILA-MATAS**

KELVIN DOS SANTOS FALCÃO KLEIN

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Luiza Berwanger da Silva

Dissertação de Mestrado, em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2009**

RESUMO

Este trabalho analisa as relações intertextuais na obra ficcional do escritor Enrique Vila-Matas, com especial atenção ao romance *O mal de Montano*. Trata-se de desdobrar em interpretação um tipo de ficção híbrida que ganha contornos expressivos na literatura da contemporaneidade, uma escritura que investe na mescla de gêneros e do discurso crítico com o discurso ficcional. O objetivo principal é estabelecer um estudo sistemático das relações entre a crítica cultural e a ficção de Enrique Vila-Matas, observando até que ponto esse contato interfere no discurso tanto de uma esfera quanto de outra.

Enrique Vila-Matas inseriu, em seu trabalho ficcional, considerações sobre dois períodos específicos da história cultural recente, em que grupos de artistas e intelectuais propunham mudanças críticas e estéticas. Seu livro *Historia abreviada de la literatura portátil*, de 1985, abrange a vanguarda europeia dos anos 1920. *París no se acaba nunca*, de 2003, retoma a vanguarda francesa de 1970. Além de abordar e re-contextualizar as idéias principais desses movimentos de vanguarda, Vila-Matas constrói um híbrido de ficção, ensaio e historiografia, jogando com o paradoxo de transformar figuras históricas em personagens e criações ficcionais em verbetes enciclopédicos.

Este trabalho analisa o método utilizado para a representação desses momentos de renovação cultural, principalmente no que se refere ao movimento, realizado nas duas obras, de articulação do moderno com o pós-moderno, no sentido restrito de continuidade temporal. Reflete igualmente sobre a ficcionalização que Vila-Matas propõe das idéias de importantes pensadores, como Duchamp, Walter Benjamin, Barthes, Blanchot e Kristeva, e de que forma o contato com suas obras permitiu a Vila-Matas estabelecer para si uma poética comparatista e intertextual, levantando questões como o silêncio, o destino da literatura e a experiência da escrita.

Procura-se, também, estabelecer uma relação intertextual entre a obra do escritor argentino Jorge Luis Borges e o escritor espanhol Enrique Vila-Matas. O foco principal é sobre a questão do “parasitismo literário”, um tema presente nas reflexões de ambos os autores e parte da crítica. A reflexão ao longo do texto se expande, e oferece uma crítica da representação literária que ocorre por meio de estratégias metaficcionais. Borges e Vila-Matas são autores que utilizam, de forma lúdica, um conjunto amplo de referências literárias em seus livros: cada um deles constrói seu próprio mosaico de citações. A intenção deste trabalho é fazer uma ponte para unir suas “poéticas enciclopédicas”.

Palavras-chave: Intertextualidade. Hibridismo. Literatura Comparada.

RESUMEN

Este trabajo analiza las relaciones intertextuales en la obra ficcional del escritor Enrique Vila-Matas, con atención especial hacia el romance *O mal de Montano*. Propónese desbobrar en interpretación un tipo de ficción híbrida que gana contornos expresivos en la literatura de la contemporaneidad, una escritura que investe en la mezcla de géneros y del discurso crítico con el discurso ficcional. La meta principal es establecer un estudio sistemático de las relaciones entre crítica y ficción, observando hasta que punto ese contacto interviene en los discursos de ambas las esferas.

Enrique Vila-Matas inserió, en su trabajo ficcional, consideraciones sobre dos períodos de la historia cultural reciente, en que grupos de artistas e intelectuales proponían cambios críticos e estéticos. Su libro *Historia abreviada de la literatura portátil*, de 1985, contiene la vanguardia europea de los años 1920. *París no se acaba nunca*, de 2003, retoma la vanguardia francesa de los 70. Además de abarcar las ideas principales de esos movimientos de vanguardia, Vila-Matas constroe un híbrido de ficción, ensayo e historiografía, jugando con la paradoja de transformar en personajes las figuras históricas e los verbetes enciclopédicos en criaciones ficcionales.

Este trabajo examina el método utilizado para la representación de esos momentos de renovación cultural, especialmente en la articulación del moderno con el postmoderno, en el sentido restringido de continuidad temporal. Reflete sobre la ficcionalización que Vila-Matas propone de las ideas de importantes pensadores, como Duchamp, Walter Benjamin, Barthes, Blanchot e Kristeva, e de que forma el contacto con sus obras permitió a Vila-Matas establecer para sí una poética comparativa e intertextual, alzando cuestiones como el silencio, el destino de la literatura e la experiencia de la escrita.

El trabajo procura también establecer una relación intertextual entre la obra del escritor Jorge Luis Borges e Vila-Matas. El foco principal es la cuestión del “parasitismo literario”, un tema presente en las reflexiones de los dos autores e parte de la crítica. La reflexión al largo del texto se abre, ofreciendo una crítica de la representación literaria que ocurre por medio de las estrategias metaficcionales. Borges e Vila-Matas son autores que utilizan, lúdicamente, un conjunto vasto de referencias literarias en sus libros: cada uno de ellos constroe su propio mosaico de citas. La intención del trabajo es hacer un puente para ligar sus “poéticas enciclopédicas”.

Palabras-llave: Intertextualidad. Hibridismo. Literatura Comparada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 ENRIQUE VILA-MATAS: UM PASSEIO PRÉVIO.....	16
2 A ESCRITA COMO DESVIO.....	32
3 VILA-MATAS E BORGES: PARASITISMO LITERÁRIO.....	54
4 VILA-MATAS E MAURICE BLANCHOT: COMO FAREMOS PARA DESAPARECER?.....	67
5 RECORTE E COLAGEM, INTERTEXTUALIDADE E SILÊNCIO.....	75
5.1 GEORGES PEREC.....	84
6 COMPARATISMO E VANGUARDAS.....	88
7 VILA-MATAS E ITALO CALVINO: CRÍTICA E FICÇÃO.....	98
7.1 GILLES DELEUZE, MARCEL DUCHAMP E OS PERSONAGENS CONCEITUAIS.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125

INTRODUÇÃO

Era um fim de tarde, dia de inverno em Porto Alegre, alguns poucos anos atrás. O amigo que andava comigo carregava na mochila *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas, comprado dias antes. A leitura não havia fluído, o autor não soube apresentar os indícios necessários para cativar o leitor. Vínhamos conversando sobre ele, escritor novo, desconhecido, nas últimas semanas. Nesses passeios intermináveis que preenchiam minhas férias naquela época. Decidi propor o seguinte, já que a conversa margeava a música, invadia o cinema e voltava para a literatura: eu te dou esse disco que tu tanto falas, e em troca fico com o *Bartleby e companhia*. Feito. O disco escolhido foi *Teresa Cristina e grupo semente*. O livro continua comigo, o primeiro de tantos outros, a semente que se transformou em Dissertação.

Voltei para o Rio de Janeiro, para a Publicidade e Propaganda, para os *spots*, para os *splashes*, para os *slogans*, para o Fla-Flu, para o RJ TV, para o Rebouças e para o Piraquê. Entre uma coisa e outra, lia *Bartleby e companhia*. Anotava algumas frases epigramáticas, procurava no Google os autores citados, procurava fotos de Vila-Matas no Google, e ia, pouco a pouco, me familiarizando com tudo isso. Precisei me acostumar com essa literatura que só precisava da Literatura para se manter, que se sustentava tranquilamente sobre as citações, as ficções e os autores. Foi uma descoberta que só se desdobra desde então, algo que me parecia proibido, vetado, e, principalmente, conforme meu pensamento estudantil determinado da época, sem *demanda*, sem *nicho mercadológico estabelecido*. Quem poderia gostar de uma literatura assim, voltada para si própria? Quem, além de mim?

Meses depois comprei *O mal de Montano*, na livraria do Unibanco Arteplex. Em seguida achei *A viagem vertical* em um sebo. Estava de posse de todos os títulos de Vila-Matas lançados no Brasil. Em São Paulo, na Livraria Portuguesa, encontrei outros três títulos: *Suicídios exemplares*, *História abreviada da literatura portátil* e *Longe de Veracruz*. Não comprei nenhum deles, estavam muito caros. Minha idéia era encomendar em espanhol os títulos que ainda não tinha, sem saber que era tantos e sem saber que alguns já não estavam mais disponíveis. Esse projeto ainda não foi concluído.

Essa leitura inicial de Vila-Matas acompanhou o último semestre da faculdade, os resultados finais da iniciação científica, a formatura, o estágio que se tornou emprego, a rotatividade vertiginosa do mercado publicitário e todo o resto. O último ano da faculdade foi também o ano das minhas primeiras incursões acadêmicas, com a iniciação científica. O

projeto do qual eu fazia parte tinha uma visada mais filosófica e sociológica, fugindo da prática publicitária e do carrossel das idéias geniais. Esse desvio foi fundamental para que eu olhasse outros horizontes, outros livros, autores, idéias e possibilidades de atuação. A pesquisa envolvia Jean Baudrillard e Guy Debord em uma busca errática pelas razões semiológicas para o ato do consumo.

A partir disso a pulga da pesquisa acadêmica já estava atrás da minha orelha. No inverno de 2006 abandonei os *slogans* e voltei para Porto Alegre, onde comecei a estudar para os processos seletivos de Mestrado que em breve ocorreriam na Capital. O que eu queria era continuar estudando, e quando disse isso para meu orientador da iniciação científica, professor Bernardo Conde, lá na apresentação final do projeto, ele me respondeu: “Ora, faça um Mestrado”. O Mestrado, portanto, era meu norte. Eu não tinha a menor idéia do que aconteceria depois, de quantas cartas de recomendação, páginas, referências bibliográficas, históricos, metodologias ou passagens de ônibus precisaria para alcançar o tal Mestrado. O que aprendi, aprendi no processo.

Inscrivi-me em todos os processos seletivos disponíveis nas redondezas. E em todas as áreas que me interessavam: Artes, Letras e Comunicação. Foram seis inscrições, se não me falha a memória. Seis projetos, seis provas, quase seis entrevistas. Ainda não sei se tamanha disposição decorria de um profundo desconhecimento do que pretendia para minha vida daquele ponto em diante, ou se advinha de uma florescente e empolgante vontade de, intelectualmente, abraçar o mundo. Encantava-me ler, nas orelhas dos livros, as biografias dos autores que pesquisava, e descobrir que eram três faculdades aqui, dois mestrados simultâneos ali, pós-doutorado na Alemanha acolá e assim por diante.

E no fim disso tudo, fui escolhido pela Literatura Comparada. Ainda não sabia, no momento da aprovação, mas saberia muito bem suas características e definições, de tantas e tantas vezes que fui questionado, por amigos, parentes e desconhecidos, “O que é Literatura Comparada?”, ou ainda, “Literatura Comparada? Serve para comparar?”, ou ainda, “Que legal, e como funciona?”, *ad infinitum*.

Com a Literatura Comparada aprendi a questionar pressupostos, a relacionar conceitos, depurei minha leitura dos textos e das disciplinas, atento às arbitrariedades de divisão, seleção e hierarquização; aprendi que as identidades são móveis e fabricadas, que as margens e os limiares são esboços em construção, tendo em mente que tudo isso está inserido em um contexto complexo de diferença, alteridade e reivindicação, onde os locais de enunciação são disputados, onde o discurso não só manifesta embates como determina e suscita embates; observei a produtividade da mescla e do hibridismo, do contato com a

Psicanálise, com o Cinema, com a Filosofia, que reforçaram, por contraste, os interstícios próprios da Literatura, seus processos únicos e insubstituíveis, uma vez que Literatura é gasto, dispêndio e dispersão, nunca economia e retenção; aprendi que a *melhor* distância entre dois pontos nunca é a linha reta, e que as melhores descobertas são feitas nas elipses do sentido, e que o sentido é sustentado pelo sem-sentido, pelo não-sentido, pelo seu suplemento, que não espera o sentido; e aprendi, por fim, que não há fim no aprender, que o conhecimento se volta sobre suas próprias dobras, paradoxos e irresoluções, que não há lugar do conhecimento: ele faz o lugar, ele se faz lugar, e que o estabelecido de hoje será o combustível da contestação de amanhã.

O primeiro ano do Mestrado em Literatura Comparada foi o amadurecimento de uma novidade: fiz todos os créditos e mais um pouco, curioso com relação a todas as disciplinas oferecidas. O projeto inicial, realizado para o processo seletivo, trazia o escritor brasileiro Bernardo Carvalho para dialogar com *Bartleby e companhia*. Saiu Carvalho e entrou mais Vila-Matas, muito mais: o foco recaiu sobre *O mal de Montano* e dissemina-se sobre grande parte da obra de Vila-Matas, incluindo, é claro, *Bartleby e companhia*.

O primeiro ano foi também o ano em que minhas encomendas chegaram: fui, aos poucos, reunindo os títulos de Vila-Matas que ainda não possuía e, ainda mais importante que isso, os li intensamente. O primeiro semestre trouxe uma disciplina e uma interlocução fundamentais para que eu esteja aqui, hoje, escrevendo essa Introdução: a disciplina *Poéticas da modernidade* com a professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt. Encontrei, finalmente, alguém que compartilhava da leitura de Vila-Matas. Com a professora Rita obtive novos títulos de Vila-Matas, novas idéias, novos pontos de vista, novas obras de apoio, novos autores, novas atribuições errôneas e novos anacronismos deliberados. O que culminou na disciplina *Seminário de Autor: Enrique Vila-Matas* no semestre seguinte.

Enquanto aprofundava minhas leituras tanto de Vila-Matas quanto de todo o aparato crítico que me foi apresentado nas disciplinas, pude observar a profunda conexão entre esses dois lugares de leituras. Fui me dando conta, paulatinamente, de que meu objeto de curiosidade intelectual, ainda difuso e não totalmente abarcado pela minha inteligência, dado o volume de sua produção, não só se encaixava perfeitamente em certos tópicos críticos e teóricos como os *iluminava*. Inúmeros foram esses tópicos iluminados, e que estão presentes ao longo desta Dissertação, fruto de uma continuada relação com esse texto múltiplo e atravessado de potencialidades, um texto que não é nem crítica, nem ficção, não está lá, nem cá.

Às vezes diretamente, às vezes muito sutilmente, encontrava em Vila-Matas considerações sobre a morte do autor, sobre a construção da escritura na leitura, a abertura do texto para outros textos, a desconstrução do cânone e da tradição, a indeterminação dos gêneros literários e a leitura como produtividade. Fui percebendo em Vila-Matas um progressivo abandono de noções estanques como fonte e influência, e não só isso: a realização de uma poética que se inseria no interior desses conceitos e dessa discussão para implodi-la. Qual não foi minha surpresa, acadêmico novato, ao perceber tal confluência de interesses, ao perceber que meu *objeto ficcional* dizia o mesmo que meu *objeto teórico*, só que em palavras mais interessantes e com ferramentas ficcionais que davam uma volta a mais no parafuso da reflexão. Ao contrário das pesquisas tradicionais, que torcem seu autor, seu romance, seus contos, em direção ao aparato crítico que pareça viável, o autor que escolhi para a minha pesquisa *indicava*, por vezes *diretamente*, o caminho teórico a seguir. O pulo do gato residia nas circunvoluções que Vila-Matas realiza, intertextualmente, no interior desses pressupostos. Porque, em Vila-Matas, *o texto contém seu próprio modo de decifração*.

Com *O mal de Montano* em mãos, e com todas essas idéias na cabeça, compareci a uma das últimas aulas da disciplina *Intertextualidade e Interdisciplinaridade*. Apresentaria meu seminário final para a turma e para a professora Maria Luiza Berwanger da Silva. Tinha preparado o esboço inicial de minha investigação das relações intertextuais entre Maurice Blanchot e Enrique Vila-Matas. Minha intenção secreta era realizar um ótimo trabalho, uma ótima apresentação, repleta de bons *insights*, deixando de lado a linha reta já mencionada anteriormente e enveredando por uma trilha o mais intocada possível, e queria fazer tudo isso para justificar, aos olhos da professora, meu pedido de orientação. Não havia dúvida, a professora Maria Luiza Berwanger da Silva tinha que ser minha orientadora. Os textos que ela nos havia apresentado, as idéias que havia exposto, as aberturas que nos permitia entrever nos textos, que levavam generosamente aos conceitos debatidos, tudo isso apresentado com elegância, virtuosismo e, principalmente, verdadeiro *prazer* com a escritura, descortinaram para mim um universo intelectual ainda desconhecido.

Graças a *O mal de Montano* e suas inúmeras qualidades, tudo saiu conforme planejado: entrei pelo ano de 2008 já solidamente orientado. Esse foi um ano de consolidação, de retomada de tudo que trabalhei ao longo do ano anterior e posterior seleção daquilo que me parecia relevante para minha pesquisa, para meus objetivos. Nesse ínterim, não só continuava com as encomendas dos títulos anteriores de Vila-Matas, da década de 80 e 90, como ficava atento para seus novos lançamentos e para seus artigos publicados na internet, além de todos os sites, blogs e resenhas que surgiam sobre sua obra.

Testava minhas considerações sobre essa obra em congressos, seminários e encontros de literatura, além de expandir esse universo seguindo as indicações do próprio Vila-Matas: os autores que ele lia e que citava eu também passei a ler e citar, em uma associação intertextual que permanece ainda hoje e que pretendo cultivar. Uma pequena amostra: já de saída encontrei Jorge Luis Borges, e a leitura que faz dele o argentino Alan Pauls, usada por Vila-Matas em uma passagem de *O mal de Montano*, passagem esta que analiso nesta Dissertação; de Alan Pauls, escritor argentino contemporâneo, parto para um grande contingente de latino-americanos (de nascimento ou de filiação, ou ambos) interligados no tempo, no espaço e nas páginas de Vila-Matas: Rodrigo Fresán, J. Rodolfo Wilcock, Fogwill, Juan José Saer, Witold Gombrowicz e Roberto Bolaño, com quem compartilha um universo onde a literatura conjuga todos os verbos, como em Robert Walser, Samuel Beckett e Franz Kafka, que Vila-Matas lê diretamente e mediante seus comentadores, como Elias Canetti e Roberto Calasso, este último italiano como Cláudio Magris, que completa, com Sergio Pitol e W. G. Sebald, uma trindade fundamental para Vila-Matas, pois os três compuseram livros híbridos, historiográficos, autobiográficos, ensaísticos e sempre ficcionais. E do hibridismo da crítica com a ficção Vila-Matas retira seus críticos prediletos: Maurice Blanchot, Paul Valéry, Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Roland Barthes, Valéry Larbaud e os artistas que lê como críticos: Fernando Pessoa, Marcel Duchamp, novamente Kafka e Walser. Em algum lugar entre essas duas categorias, um entre-lugar que bem poderia reuni-los todos, acrescento Ricardo Piglia e Gilles Deleuze. Também não posso deixar de comentar a intensa filiação geográfica que professa Vila-Matas, lendo mapas e lugares através dos textos: a apropriação que faz dos Açores e da idéia da *saudade*, presente em seu contato com Lobo Antunes, Antonio Tabucchi, Saramago, Miguel Torga e Pessoa; a cidade de Paris, a quem Vila-Matas escreveu o livro *París no se acaba nunca*, e que relaciona com a vanguarda e com a vertigem do pensamento, com a inovação e com o desvio: Barthes, Perec, Marguerite Duras, Rimbaud, Mallarmé; e o México mítico, desértico e misterioso de Sergio Pitol, Augusto Monterroso, Juan Villoro, Juan Rulfo e B. Traven.

A obra de Vila-Matas, como eu não demorei a perceber, disparava-se em muitas direções, e essa dinâmica era o ponto que mais me instigava em sua leitura. Para minha pesquisa precisei harmonizar dois pontos: a necessidade de delimitar um tema e um espaço de ação investigativa para mim, sem com isso tolher a configuração rizomática, produtiva e de contágio que apresentam os livros de Vila-Matas. Decidi, portanto, ocupar um espaço no interior desse hibridismo, recolhendo amostras em todos os campos que me fossem

permitidos, sem, contudo, perder de vista minha curiosidade primordial: a metamorfose do texto crítico quando incorporado à ficção de Vila-Matas via abertura intertextual.

Tudo começou com *Bartleby e companhia* e continuou, logo em seguida, com *O mal de Montano*. A partir da leitura desse livro, e irradiando a reflexão para o restante da obra, escrita antes, *mas lida depois*, atentei para o cruzamento de vozes autorais e registros ficcionais que formam o narrador *vilamatiano*, o autor multifacetado: uma poética intertextual que assume seu parasitismo em chave irônica, pois só em aparência há revelação factual das “fontes”, *o texto transforma tudo em ficção*. Vila-Matas não se relaciona apenas com os autores, ele se relaciona também com a própria intertextualidade, problematizando o processo e seus produtos, analisando seu mecanismo de filiação no momento em que é posto em prática. Uma literatura que pensa os próprios limites enquanto os opera. E isso Vila-Matas realiza em duas camadas: a literatura em amplo sentido, *a literatura dos outros*, e a literatura próxima, a sua literatura, seus livros encadeados, suas obras como respostas a idéias que habitam o interior de sua poética, um movimento de *autoreferencialidade*, enfim.

O mal de Montano como um ponto de convergência para temas abordados anteriormente, repositório de obsessões literárias, derradeiro clímax de citações. Um procedimento que novamente opera em duas camadas: retomada, resolução e paroxismo de um projeto pessoal e investigação dos caminhos contemporâneos da literatura; continuação de uma poética intertextual pessoal e também contribuição para a reflexão sobre a morte, a renovação, a dissolução e o destino da literatura, dos gêneros e da palavra na era da imagem. Um teste que envolve tanto forma quanto conteúdo, uma lição lúcida de que essas categorias se correspondem mutuamente: definir uma é definir a outra. Lição de uma literatura que não é feita de histórias lineares, que afaçam o estabelecido, mas que é feita de si, história sobre a construção de uma história, história sobre a possibilidade de se contar histórias, ficção sobre a textualidade que molda todas as relações humanas, história sobre o desenvolvimento, conclusão e prosseguimento infinito de uma história. Um livro sobre a construção de um livro, um livro sobre a colocação deste livro ao lado de outros livros, no labirinto da literatura; porque *O mal de Montano* olha continuamente para fora, para além, para sua desapareição no interior de outros textos que ainda não vieram, de um livro por vir, de palavras que refletirão aquelas palavras que ele, o livro, transporta. Um refletir que distorce, produz, desloca: um espelhamento idiossincrático tal qual esse que apresento nesta Dissertação.

De forma que, ao longo de 2008, fui compondo os textos, as anotações, rabiscos, esquemas, artigos, poemas em prosa e ensaios que, agora bem mais comportados, condensados e organizados, dão materialidade a esse trabalho. Ao longo de 2008 fui também

descobrimo novos títulos antigos de Vila-Matas: consegui, finalmente, pousar minhas mãos sobre o seu primeiro livro (que é o segundo, como veremos mais adiante), *La asesina ilustrada*, e outros tão difíceis de conseguir, como *Impostura* e *Extraña forma de vida*. Por conta disso, dessa intensa e ainda não concluída busca e peregrinação, inicio esta Dissertação com um relatório de campo: um breve capítulo onde ofereço informações bibliográficas, resumos e indicações complementares sobre cada um dos livros de ficção lançados por Vila-Matas.

Desde *La asesina ilustrada* até *Dietario voluble*, que nos alcança, em 2009, como o último lançamento de Vila-Matas, percorro sua obra com a intenção de deixar estabelecido um panorama, uma cartografia, evidenciando os temas recorrentes, as formas utilizadas, as mudanças de rota, as reincidências, e também aqueles momentos que minha leitura classificou como escorregões. Para aqueles que conhecem a obra de Vila-Matas, será a oportunidade de refrescar a memória e, quem sabe, corrigir algum desvio na cronologia. Para os que ainda não se encontram familiarizados com a dita obra, esse início evocativo de trabalho será fundamental para a assimilação dos principais títulos e suas tramas, bem como para um conhecimento prévio dos procedimentos de Vila-Matas. Há consolo também para os fracos de memória ou para aqueles que, por alguma insondável razão, pularem o primeiro capítulo: em cada uma das investigações subseqüentes retomo brevemente as tramas e certos pontos específicos dos livros analisados; isso porque deliberadamente procuro a independência de cada uma das partes desta Dissertação, cultivando, desta forma, certa *liberdade crítica* que me parece produtiva e que engrandece, quando observamos o produto final, as relações internas do trabalho, arduamente tecidas por este candidato a Mestre.

A Dissertação segue com uma análise de *Bartleby e companhia* como primeiro estatuto de uma escritura do desvio e da doença, seguido de perto por sua resposta, desdobramento e duplo: *O mal de Montano*. O primeiro como agente da falta, o segundo como agente do excesso: a partir desse diálogo que ultrapassa a dialética para atingir o paradoxo, Vila-Matas inscreve, na escritura, uma missão de ruptura. O caminho até essas considerações está repleto de citações, autores e apropriações: a via do desvio, como apresenta Vila-Matas em *Bartleby* e *Montano*, passa pela intimidade com a tradição e com o cânone, pela leitura e pela releitura, condição indispensável para, a partir daí, treinar o olhar para as lacunas e instaurar, finalmente, o desvio. É importante ressaltar o contato entre os dois pólos de uma teoria da literatura desenvolvida por Vila-Matas: da falta ao excesso a escritura percorre todos os espaços, e somente na seleção realizada pela leitura-escritura é possível deslocar e descolar sentido.

A seleção empreendida por Vila-Matas é referida como *parasitismo*, ato ou efeito de apropriar-se do discurso alheio, e no interior desse procedimento ficcionalizar a multiplicidade de vozes que se manifesta. De dentro do desvio parto para analisar aquilo que o determina, que o torna possível: a vertigem das citações, a problematização do processo e dos produtos, do referido e do referir-se. O terceiro capítulo aprofunda a relação de Vila-Matas com Jorge Luis Borges, e dissecar também as duas camadas que Vila-Matas confere a essa relação, ou seja, ilustro com Borges a *postura* geral de Vila-Matas para com a literatura, uma *impostura* que teve origem justamente em sua leitura do escritor argentino. Disso decorre toda uma vertente da literatura como mínimo, menor, silêncio, sombra, negatividade, e as figuras do subalterno, do escriba, do bibliotecário, do bartleby, do doente de literatura, do cego: dispersão do sujeito e emergência da escritura, multiplicação e indistinção dos sujeitos nos fragmentos que compõem a intertextualidade, de Borges para Kafka, Montaigne, Robert Walser e Blanchot.

O quarto capítulo traz consigo, nas malhas de suas letras, o dia em que me preparei para o seminário final da disciplina de *Intertextualidade e Interdisciplinaridade*, o dia em que apresentei o primeiro esboço da relação intertextual entre Maurice Blanchot e Enrique Vila-Matas. Tudo isso decorre da epígrafe escolhida por Vila-Matas, “Como faremos para desaparecer?”, questionamento de Blanchot desenvolvido em *O livro por vir*, que é visto e revisto em toda sua potencialidade de questão, de profecia e de esgotamento das formas. Início aqui a análise do cruzamento de crítica e ficção que tanto me interessa em Vila-Matas.

O foco deste quarto capítulo é a análise de como Vila-Matas procede em uma intertextualidade com Blanchot que se dissemina na própria construção, no arranjo do romance: nas partes que se contradizem, na combinação dos gêneros. A pergunta que começa a ser respondida aqui é a seguinte: afinal de contas, para quem serve essa literatura que só sabe falar de si mesma, de que serve esse contínuo processo de auto-reflexão, o que alcança esse contingente de textos que forçam a visão do leitor para algo que está ali, mas que é escamoteado no momento mesmo de sua emergência? Evidencia-se aqui também o duplo contato na reflexão de Vila-Matas: a escritura que se reconhece como tal e que reconhece também a intertextualidade que lhe constitui, na consciência dos textos que escolhe para si, e dos textos que escolhem essa escritura para eles, em um *mise en abyme* não-retornável.

Depois desta investigação intertextual, é chegado o momento da Dissertação voltar-se sobre si própria, voltar-se sobre seus pressupostos e procurar um novo percurso, uma análise de seus processos *enquanto eles ocorrem*. E isso ocorre, evidentemente, com a releitura da obra de Vila-Matas, e ocorre exatamente sob a forma de uma releitura: os mesmos textos

acometidos de uma repetição produtora, de uma leitura que agora evidenciará pontos que foram anteriormente negligenciados. Para que ocorra uma releitura, é imprescindível uma leitura, e dessa leitura (leia-se aqui os primeiros capítulos) a emergência de determinadas análises. A releitura não apenas analisa as análises como agrega elementos não-vistos ao já existente.

O quinto capítulo, portanto, é uma reconstrução do terceiro, sem a presença de Borges ou de qualquer estudo de caso mais ostensivo ou majoritário. O parasitismo é agora descolado de sua lição borgeana e dilui-se no recorte e colagem da intertextualidade. Ou seja, trata-se de pensar uma mesma coisa sob um prisma espaço-temporal distinto: páginas se passaram, conhecemos Vila-Matas muito melhor do que outrora, estamos embebidos em suas lições, em seus jogos, em suas prestidigitações, o tempo passou, certa experiência da leitura foi instituída. De modo que posso dizer que Borges não está envolvido no correr do texto, mas está atravessado na tessitura da argumentação desse meu projeto: tento colocar em prática, na superfície de minha teoria-crítica, a idéia de que não se passa impune por uma leitura, da mesma forma que o *Quixote* não é o mesmo quando reescrito após a filosofia de William James e de Bertrand Russell, como afirmado no *Pierre Menard*.

Georges Perec, após esse retorno experimental, aparece como um *interlúdio*, um pequeno trecho dedicado especialmente às relações deste escritor francês com nosso escritor catalão, que cultivaram os dois relações com o discurso crítico em suas literaturas. E quero desmontar essa palavra, que me veio tão espontaneamente e que encerra em si, como veremos, uma idéia interessante: *interlúdio*, entre o *ludus*, no meio do jogo, do divertimento, abertura do lúdico. Perec realizou uma obra que anuncia o lúdico na literatura, que resgata o divertimento com as palavras, os diagramas e os acrósticos. Vila-Matas segue essa seara, há um forte apelo ritualístico em sua obra, que emerge do jogo e do lúdico. Eis um contato, breve, dado o tempo curto que é dado para a realização de uma Dissertação, que devo principalmente a leitura da obra de Giorgio Agamben. E Perec, portanto, vem arejar partes dessa casa que ainda não haviam sido mostradas, ou mostradas apenas em parte: sina da incompletude, acredito eu, que percorre todo trabalho intelectual.

O sexto capítulo é uma suma antecipada: traz as vanguardas críticas e artísticas do século XX e a utilização destas por parte de Vila-Matas, principalmente em *Montano*, *Bartleby*, *París no se acaba nunca* e *Historia abreviada de la literatura portátil*. Crítica e ficção são novamente mescladas, e o ingrediente novo que trago aqui é a nomeação do comparatismo, que traz em seu bojo o parasitismo de outrora, bem como o recorte e montagem do capítulo anterior. O duplo movimento de Vila-Matas é mais uma vez referido:

há resgate e há modificação criativa, há homenagem e há desvinculação, simultaneamente; ao resgatar a década de 20 ou a década de 70, Vila-Matas joga luzes sobre Benjamin, Duchamp, Barthes e Marguerite Duras, mas, ao fazê-lo, os modifica em seu mecanismo de recorte e rearranjo. Desloca as vanguardas, identificando-as como privilegiados pontos de abastecimento ficcional, não como bandeiras, movimentos ou conjunto de regras. Esse deslocamento da hierarquização, que opera no interior do discurso, é contemplado nesse capítulo.

A Dissertação caminha para seu final com um último reforço sobre a questão da crítica com a ficção, mas sob um novo viés: procuro na crítica literária de Vila-Matas as sementes que mais tarde germinariam em seus romances, e faço isso na companhia de um crítico-ficcionista que permaneceu com Vila-Matas durante todo o processo: Italo Calvino. O estilo de Calvino se confunde com o de Vila-Matas, na mescla da crítica com a ficção, no gosto pela história, pela narração concisa, no trânsito com as vanguardas, com o lúdico e com o experimentalismo. A intertextualidade com Calvino dá os retoques finais a uma poética do contato.

Esta Dissertação permanece firme no anseio por uma incompletude que a leve sempre para a renovação e nunca para o ponto final. Vila-Matas deu a lição de que o limite do fim é para sempre um espaço, há um abismo dentro do abismo que leva a outra margem, e assim por diante. Por isso a escolha de um segundo interlúdio para finalizar este trabalho: algo que está entre o fim e um fim mais além, alhures.

Resgato Gilles Deleuze, Marcel Duchamp, Jorge Luis Borges, Franz Kafka e Maurice Blanchot para o interlúdio do fim: talvez na companhia desses grandes homens eu não me sinta tão desamparado na iminência do término. Finalizo com uma conjunção de histórias e com novos papéis para aqueles que aparentemente já estavam nomeados, como Borges e Blanchot. Finalizo com mais um olhar sobre a Filosofia em seu contato com a Literatura, reunindo Deleuze e Blanchot no interior de *O mal de Montano*, em uma última construção interpretativa. E, ao finalizar a introdução deste trabalho, paradoxalmente evocando algo que está muitas páginas além, penso que o fim está sempre contido no início, e que dessa percepção indistinta partiram um dia Maurice Blanchot, Walter Benjamin, Enrique Vila-Matas e escreveram livros. E que dessa percepção indistinta parti eu, e resgatei Vila-Matas do fundo de uma mochila alheia, e o li e reli uma porção de vezes, e o trouxe até aqui, para esse começo do fim.

1 ENRIQUE VILA-MATAS: UM PASSEIO PRÉVIO

No puede existir forma más extraña de vida
que la del que escribe un libro.

Enrique Vila-Matas, *Extraña forma de vida*

Um caminho possível para medir, sempre de forma aproximada, a relevância de Enrique Vila-Matas na formação sempre inconclusa de um leitor, é o espaço que ocupa na construção das leituras desse leitor. Lendo Vila-Matas eu passei a ler mais, entrando em contato com autores, contextos, livros e idéias que talvez demorasse mais alguns anos para encontrar. Alguns nomes, já conhecidos (pisados e repisados pela crítica, pelo senso comum, pelas fórmulas de homogeneização), ganharam novas feições quando os li na leitura de Vila-Matas. Nesse campo destacam-se principalmente Franz Kafka e Marcel Duchamp.

Os livros do autor catalão incutem no leitor uma vontade investigativa: as seleções e citações que movimenta dão a impressão de inaugurar uma biblioteca fundamental que nunca se esgota e nunca se fecha, onde se pode entrar pela via da curiosidade intelectual, do garimpo intertextual e das noites e dias sobre os livros.

A partir disso, descobri a obra híbrida do alemão W.G. Sebald, que mescla registros históricos obscuros, memórias, autobiografia, ensaio de idéias e ficção com documentos visuais, como fotos tiradas pelo próprio autor, reproduções de documentos, fotos de navios, de exilados, reproduções de boletins burocráticos das mais diversas áreas. Histórias que transitam por diferentes registros, ao sabor do exílio e da derrocada crescente da memória e da experiência. Sebald morreu em 2002, em um acidente de carro.

Junto com Sebald vieram também os italianos Cláudio Magris e Antonio Tabucchi e o mexicano Sergio Pitol, com livros como *Danúbio*, *A dama de Porto Pim* e *El arte de la fuga*, respectivamente. Os três nomes são reunidos por Vila-Matas como responsáveis por um veio produtivo na ficção escrita nos últimos anos: livros que ultrapassam limites de gêneros e que investem mais no contato do que no afastamento, em uma multiplicidade de interesses que congrega diferentes saberes e disciplinas.

Esse sabor híbrido está presente em cada um dos livros de Enrique Vila-Matas publicados até hoje, e faz sentido, em sua poética intertextual, jogar luzes sobre outras obras e autores que suplementam esse projeto. Por isso, ao longo das próximas páginas, farei uma breve incursão sobre cada um dos livros de Vila-Matas, procurando evidenciar certas linhas-mestras de ação, pontos de contato entre uma obra e outra, experimentações, tentativas,

prelúcios, mudanças de rumo, referências fundamentais, bifurcações e aporias. Enfim, um diário contínuo e abreviado de minhas leituras da obra de Vila-Matas; pontos de interpretação que serão aprofundados nos capítulos seguintes deste trabalho.

O gancho é produtivo: o *diário* como forma narrativa clássica e recorrente é algo que Vila-Matas não perde a oportunidade de utilizar: o diário gigantesco de André Gide¹, os *Cahiers* de Paul Valéry, o *Diário* de Kafka, *O livro do desassossego*, o *Diário argentino* de Gombrowicz e muitos outros. Pelo menos quatro livros de Enrique Vila-Matas utilizam o diário como construção formal: *Bartleby & companhia*, um diário formado por notas sobre escritores que pararam de escrever; *O mal de Montano*, que conta com um capítulo nomeado “Diário de um homem enganado” e outro que se chama “Dicionário do tímido amor à vida”, que conta com verbetes de autores que escreveram diários; e, por fim, *Doctor Pasavento e Dietario voluble*, seu último livro, publicado em 2008, composto por entradas de seu diário pessoal e algumas notas literárias publicadas na imprensa catalã.

O primeiro livro² de Vila-Matas, *La asesina ilustrada*³, publicado em 1977, emula um diário de leituras de um livro que está dentro do livro. Conta a história de um manuscrito que mata todos que o lêem. O enredo é fragmentado, passando por um prólogo, notas de leitura, uma carta e um epílogo, escritos por diferentes personagens. É uma novela curta, de 88 páginas em sua edição mais recente.

O que a torna mais relevante é sua utilização posterior, pelo próprio Vila-Matas, em seu livro *París no se acaba nunca*, onde conta como escreveu esse primeiro livro quando morava em Paris na década de 70. *La asesina ilustrada* retoma um livro de Vladimir Nabokov, *Fogo pálido*, onde é dado um longo poema na primeira parte, intitulado justamente

¹ Vila-Matas comenta em *O mal de Montano*: “Talvez com exceção de *Paludes* – pequena obra genial que parece escrita por Queneau – o resto de sua obra é, hoje em dia, bastante ilegível; o leitor atual a vê como algo estranho, arcaico, distante. O diário, por sua vez, sem chegar a rivalizar com as obras-primas de Proust e outros contemporâneos deste, é hoje um cume literário, um dos grandes diários de escritor que existem, é um prazer lê-lo, sobretudo porque é moldado em um timbre ou tom de voz muito inteligente e porque apresenta, com todas as suas luzes e sombras, e mais além de umas e outras (...) a fascinante complexidade que se pode passar na alma de um homem quando está buscando um *fin* para a busca, para a agitação do espírito.” In: VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 112. Observa-se a propensão quase inexorável de Vila-Matas de remeter uma citação para outra, ou seja, de Gide para Queneau e assim sucessivamente. Notar também a inserção sutil do tema da *busca* e de um *fin* para a busca, basilares para *O mal de Montano*, como se verá ao longo desta pesquisa.

² O primeiro livro de Vila-Matas, na realidade, chama-se *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (Barcelona, Tusquets, 1973), escrito no norte da África, quando o autor cumpria o serviço militar obrigatório. Contudo, nunca foi reeditado e as menções ao livro são praticamente inexistentes. Tudo que consegui descobrir é que o livro é composto por uma única frase ininterrupta, algo semelhante ao que acontece em Raduan Nassar, Thomas Bernhard e certas passagens de Proust. Como nas memórias ficcionais de *París no se acaba nunca* Vila-Matas elege *Asesina* como seu primeiro livro, seguirei com o autor na numeração.

³ VILA-MATAS, Enrique. *La asesina ilustrada*. Barcelona: Tusquets, 1977. (Reedição: Madrid: Lengua de Trapo, 1996).

“Fogo pálido”. O restante do livro apresenta uma interpretação minuciosa (a leitura de um personagem que se leva a sério, mas é retratado em chave irônica) do poema. O capítulo “La asesina ilustrada” do livro de Vila-Matas é um conjunto breve de poemas em prosa, que são comentados nas outras partes da novela.

La asesina ilustrada contém elementos que serão desdobrados mais adiante por Vila-Matas: o papel do leitor e da leitura, a escritura como ferramenta de leitura, a fragmentação das formas e a utilização das técnicas e dos temas da literatura policial. Observa-se, neste primeiro livro, um pouco de pressa na resolução dos conflitos e um tom excessivamente oblíquo na exposição da trama, um recurso que procura valorizar a idéia geral do livro e não desgastá-la com a explicação excessiva.

Em 1978, Vila-Matas escreve seu segundo livro, *Al sur de los párpados*⁴, obra que seguiu o mesmo caminho de *Mujer en el espejo...*, e não foi mais reeditada, tampouco resenhada ou comentada. O autor o tem como um livro pedante, uma vez que trata da formação de um escritor, suas leituras, idas e vindas e experimentações romanescas, em um momento em que o escritor fingia uma formação concluída.

Em 1982 sai seu primeiro livro de contos: *Nunca voy al cine*⁵. No conto que dá título ao livro aparece pela primeira vez na obra de Vila-Matas a personagem Rita Malú, escritora inexistente recorrente em seus livros, viajante, excêntrica, rica e vanguardista, receptáculo das idéias ficcionais de Vila-Matas e seu alter-ego. O livro apresenta contos que alternam o registro ficcional com comentários sobre escritores e obras, em um início de hibridismo ainda tímido, em que é possível identificar contos metaficcionais e outros mais diretos, ainda que contenham, em suas tramas, traços de fantástico e de surrealismo.

*Impostura*⁶, a novela que sai em 1984, é baseada em eventos reais: um homem sem memória vai parar em um sanatório, cujo diretor coloca um anúncio no jornal com a foto do homem, na esperança de alguém manifestar-se como parente do desmemoriado. Duas mulheres aparecem, uma rica, outra pobre. A primeira diz que se trata de seu marido, iminente figura política. A segunda diz que também é seu marido, um bandido que fugiu meses antes. A partir disso, Vila-Matas constrói uma novela sobre a mobilidade da identidade, sobre as atribuições errôneas e sobre a narratividade que invade a vida, iniciando um discurso irônico que marcaria sua produção posterior.

⁴ VILA-MATAS, Enrique. *Al sur de los párpados*. Madrid: Fundamentos, 1980.

⁵ Idem. *Nunca voy al cine*. Barcelona: Laertes, 1982.

⁶ Idem. *Impostura*. Barcelona: Anagrama, 1984.

Nesse ponto pode-se inaugurar a reflexão sobre as figuras subalternas, que vivem nas sombras dos grandes textos, das grandes instituições, que Vila-Matas enxerga na obra de Franz Kafka, Robert Walser, em *Bartleby*, em Pierre Menard, no *Quixote*, no silêncio de figuras como Samuel Beckett e James Joyce. O desmemoriado de *Impostura* se une a um dos funcionários do sanatório, que colabora com sua restituição à família mais abastada, e que se torna, mais tarde, seu empregado.

No ano seguinte, é publicado o livro basilar de Enrique Vila-Matas: *Historia abreviada de la literatura portátil*⁷. Um livro breve, como tem sido seu costume até então. Como ocorre em *Impostura*, Vila-Matas busca informações históricas e biografias para construir sua ficção. Porém, sua *Historia abreviada* é voltada para as artes, para a história das idéias e das vanguardas do início do século XX, resgatando figuras intelectuais de diversos campos.

Vila-Matas cria a conjura portátil, um grupo de artistas que seguem determinadas diretrizes (como a sexualidade extrema, o cultivo de uma obra breve que caiba em uma maleta e permita deslocamento rápido, a ausência de filhos, ou seja, serem *máquinas solteiras*) e que chamam a si mesmos de *shandys*. Das artes plásticas, Vila-Matas apreende, entre outros, Marcel Duchamp e Francis Picabia. Da literatura, Robert Walser, Bruno Schulz, Francis Scott Fitzgerald. Rita Malú aparece novamente. Reforçam o grupo Walter Benjamin, Aleister Crowley, Paul Morand, Valéry Larbaud, entre muitos outros.

A idéia do nome *shandy* veio de Laurence Sterne, autor de *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Vila-Matas relembra seu fascínio por Sterne, e relembra a conjura que criou a partir de Sterne, em uma passagem de seu romance *Doctor Pasavento*:

No puedo olvidarme de que en otros días el cometa *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*.⁸

A distinção ainda possível em *Nunca voy al cine*, por exemplo, aqui já não existe mais. A inventividade de Vila-Matas está em seu recorte e colagem e na medida correta de recheio das lacunas. Sutilmente vai agregando detalhes apócrifos e anacronismos deliberados em

⁷ VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

⁸ Idem. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 45.

citações e relatos de viagens, reunindo textualmente figuras que nunca se encontraram. Vila-Matas soube observar a inventividade que já percorria, naturalmente, as vidas e os escritos de pessoas que percorrem os mesmos espaços em um mesmo trecho do tempo: o entre-guerras. *Historia abreviada de la literatura portátil* é uma novela concisa, que ao mesmo tempo se dispara em muitas direções, suscitando uma variedade de leituras e reflexões e um modelo de produção ficcional.

Em 1988 Vila-Matas publica mais uma novela: *Una casa para siempre*⁹, o relato breve da vida de um ventríloquo. O livro contém as memórias desse homem e se funda sobre um momento específico: quando ele se dá conta de que perdeu a voz que dava aos seus bonecos, de que só possui uma voz e que já não pode trabalhar. Vila-Matas, com a história do ventríloquo, trata questões como a impostura, a despersonalização e a apropriação do discurso alheio como busca pela voz própria, que está sempre alhures. Assim como em *Impostura*, um homem deixa para trás uma vida e a reconstrói por meio da escrita. Depois de muito vagar pelo mundo, o protagonista de *Una casa para siempre* pára e começa a escrever suas memórias, encontrando, finalmente, uma casa para si.

Trata-se de um narrador extremamente não-confiável, que ficcionaliza e escamoteia partes da sua vida, se não a vida inteira. Além da multiplicação de vozes que tematiza, Vila-Matas novamente retorna para a narrativa *noir*, de fundo policial, uma vez que o ventríloquo alega ter cometido um crime: assassinado o homem que roubou sua mulher anos antes.

*Suicidios ejemplares*¹⁰ sai três anos depois, em 1991. Trata-se de um volume de contos interligados por uma idéia: o momento em que uma pessoa decide tirar a própria vida. Os contos, porém, surpreendem ao tratar essa idéia de formas distintas, das abordagens mais diretas às mais sutis. Pessoas que somente alimentam, durante anos, a intenção de tirar a própria vida. Personagens que subitamente encontram a morte, guiados até lá por suas próprias escolhas, conscientes ou não. O suicídio torna-se, dessa forma, um desvio perceptivo prévio, que dá norte às histórias. Isso ocorre porque o leitor percorre os contos procurando a indicação do suicídio, que se camufla, que adquire outras feições.

“El arte de desaparecer”, um dos contos de *Suicidios ejemplares*, conta a história de um professor de educação física que acaba de se aposentar. Sua principal ocupação, no entanto, é escrever. Escreveu sete romances, todos guardados em um baú, dentro de sua casa. Orgulha-se do fato de nunca ter publicado, de não ser conhecido, de habitar o silêncio e a indistinção. Tudo muda quando recebe a homenagem da escola em que trabalhava e quando

⁹ VILA-MATAS, Enrique. *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 1988.

¹⁰ Idem. *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 1991.

escreve a introdução para um livro com fotos de esportistas. O escritor secreto, Anatol é seu nome, assim reflete: “Me paso días, meses, años rechazando cualquier tipo de protagonismo y, cuando de repente me convierto em el personaje principal de la función, me muero de gusto”¹¹.

Anatol é descoberto por um editor, que o convence a mostrar um dos manuscritos. Quando conversam ao telefone e o editor lhe diz que o livro é excelente, será publicado e espera outras obras de Anatol, este lhe responde que o baú é seu, que tem plenos direitos sobre suas obras, uma vez que o autor vai desaparecer. Antes que o editor possa responder qualquer coisa, Anatol desliga. Pega um barco e some. Suicida-se metaforicamente ao desaparecer de uma vida diferente que se anunciava.

Anatol é apresentado com outra particularidade: força um sotaque para parecer estrangeiro em seu próprio país, e nos livros que escreveu criticamente ferozmente essa terra. Alguns críticos já comentaram que Enrique Vila-Matas é o mais latino-americano dos escritores espanhóis, o que se une ao comentário de que é muito mais lido e vendido por aqui do que em seu país. Algumas passagens de seus livros comentam a pobreza da literatura espanhola de visada realista e/ou histórica, com certos comentários diretos ao escritor Arturo Pérez Reverte, por exemplo (também alvo de críticas por parte do escritor chileno Roberto Bolaño e o argentino Rodrigo Fresán). De forma que não posso deixar de ver em Anatol uma representação ficcional desse contexto de problematização do pertencimento.

Em 1993 Vila-Matas publica outro livro de contos: *Hijos sin hijos*¹². São contos esparsos que elaboram a idéia das *máquinas solteiras* já esboçada na *Historia abreviada*. Filhos sem filhos são os personagens que perambulam pelo mundo sem raízes e sem descendência. Todas as histórias se passam na Espanha e estão identificadas, no título, com a cidade em que transcorrem. Uma tentativa de Vila-Matas de mesclar, na escritura, o nível pessoal com o nível histórico, formando um painel da Espanha mediante aproximações detidas sobre vidas pessoais.

Vila-Matas utiliza, ao longo do livro, citações e imagens de Kafka, Walter Benjamin e Fernando Pessoa, principalmente quando se trata de refletir a angústia que opera nos personagens por conta de deslocamentos forçados e exílios. São contos em sua maioria rotineiros, que fogem da característica metadiscursiva observada nos melhores trabalhos de Vila-Matas. Fazem parte do que chamo de um *plano de contraste* com seus livros mais relevantes para a pesquisa.

¹¹ VILA-MATAS. *Suicidios ejemplares*. p. 66.

¹² Idem. *Hijos sin hijos*. Barcelona: Anagrama, 1993.

O livro seguinte, *Lejos de Veracruz*¹³, publicado em 1995, é uma homenagem ao México e ao escritor mexicano Sergio Pitol. É um romance que narra, em primeira pessoa, a viagem que um escritor faz ao México, depois de sofrer reviravoltas familiares na Espanha. Esse romance possui, como já destacado em outros livros de Vila-Matas, um tom de narrativa policial, além de recorrentes referências à literatura mexicana, sobretudo com Pitol e Juan Rulfo. Há uma sobreposição de planos narrativos por duas vias, a identitária e a geográfica: a primeira por conta do irmão do protagonista, também escritor, a segunda por conta do constante embate entre a vida na Espanha e a vida no México.

*Extraña forma de vida*¹⁴ aparece em 1997, sendo o livro mais declaradamente *policialesco* de Vila-Matas. Aqui, o protagonista é novamente um escritor, que tem a missão de preparar uma conferência sobre as relações entre espionagem e literatura. A novela transcorre toda na mesa de trabalho do escritor, durante a preparação dessa palestra, em que ele desfaz e refaz sua vida no papel, imaginando como seria se tivesse fugido com sua amante ao invés de permanecer casado. O título da novela foi retirado de um fado da cantora portuguesa Amália Rodrigues, o que atesta, mais uma vez, o contato de Vila-Matas com certos aspectos da cultura portuguesa (sendo Fernando Pessoa o ponto mais recorrente).

Extraña forma de vida é narrada por um escritor realista, envolvido na escrita de uma trilogia, e Vila-Matas deixa claro, ao longo do livro, o progressivo conflito desse escritor com um jeito distinto de pensar a literatura: considera-la em sua invasão da vida, em seus descaminhos inesperados, representados pelas reações inesperadas de seu filho e, principalmente, pela figura do espião, que nunca controla aquilo que observa. A literatura é, na conclusão não-realista de Vila-Matas, essa presa que está sempre próxima, mas que nunca se deixa capturar.

Em 1999, com *El viaje vertical*¹⁵, inicia-se o ciclo principal da produção de Vila-Matas, que abarcará ainda *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* e *Doctor Pasavento*.

El viaje vertical é um romance convencional que conta a vida de Federico Mayol, um nacionalista catalão de 77 anos que, ao ser abandonado pela mulher, resolve viajar para fora da Espanha. Vila-Matas explora, em chave irônica, certos pressupostos da vida catalã e espanhola, regras, ditos e posicionamentos, investigando o pertencimento nacional, que já foi mencionado com relação ao personagem Anatol, de um dos contos de *Suicidios ejemplares*.

¹³ VILA-MATAS, Enrique. *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 1995.

¹⁴ Idem. *Extraña forma de vida*. Barcelona: Anagrama, 1997.

¹⁵ Idem. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Mayol é preconceituoso, fechado e intolerante, ainda que por vezes ingênuo, com um ar de incompreensão daqueles que foram deixados para trás pelo tempo. Três fatores iniciam uma mudança em sua vida: a partida da mulher, a revolta de um dos filhos e seu deslocamento geográfico. Há também uma inversão do célebre romance de formação, uma vez que, aos 77 anos de idade, Mayol inicia um percurso, tanto externo quanto interno, que o levará longe e não o trará de volta.

Depois de três livros pouco interessantes (*Hijos sin hijos*, *Lejos de Veracruz* e *Extraña forma de vida*), Vila-Matas inicia uma retomada bastante produtiva. Após *El viaje vertical*, sai, em 2000, *Bartleby y compañía*¹⁶.

Eis novamente um livro que trabalha o gênero diário, com a introdução de uma intensa atividade experimental e metaficcional, já que parte da idéia de realizar um inventário dos escritores que abandonaram a escrita, os artistas do Não, os *bartlebys*. O livro é narrado por um corcunda solitário, que tira uma licença de seu trabalho e começa a escrever o que chama de notas de rodapé de um texto que não existe, notas que formam justamente *Bartleby y compañía*. O narrador identifica-se com o tópico, uma vez que publicou um livro em sua juventude e, desde então, não escreveu mais nada.

O livro é composto de 86 notas, que funcionam como pequenos capítulos independentes, dedicados a comentar autores e obras que são identificadas com a poética do Não. É o início de uma preocupação ética e estética que vai percorrer também os livros seguintes de Vila-Matas, uma reflexão detida sobre os caminhos da literatura contemporânea e sua utilidade ou relevância, a intertextualidade e as identidades. A seguinte passagem ilustra esse ponto:

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.¹⁷

Em 2002, Vila-Matas publica o duplo de *Bartleby y compañía*: *El mal de Montano*¹⁸. Enquanto o primeiro tratava da falta, este trata do excesso. Ambos transitam por uma concepção da literatura como doença, contágio, perturbação da ordem vigente,

¹⁶ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

¹⁷ Idem. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 11.

¹⁸ Idem. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

experimentação e transformação. A literatura como um corpo que é atravessado por outros corpos: sem fixidez de nomes e pressupostos.

El mal de Montano é um romance extenso e fragmentado, cujo narrador é um escritor que se desloca no tempo, no espaço e em suas identidades ficcionais. Cada uma das partes do romance contradiz e reforça, simultaneamente, a parte anterior, construindo uma trama acumulativa de procedimentos. Trata-se do livro mais experimental de Vila-Matas, em que o autor realiza um hibridismo de formas e gêneros, testando os limites de sua história enquanto ela se desenrola, botando de lado as certezas no momento em que elas se fixam. O livro abarca o diário, a conferência, o relato de viagem, o conto, a novela, o ensaio, a prosa poética, a narrativa fantástica, o realismo mágico e o romance. Essa mescla serve de veículo para uma apropriação literal do literário, como diz o narrador: “decidi que em meu diário romanceado eu encarnaria de imediato – para salvá-la da extinção – a própria literatura, nunca tão gravemente ameaçada quanto no princípio deste século”¹⁹.

O romance está dividido em cinco partes: “O mal de Montano”, a primeira, que tem a forma de uma novela, e onde se revelam duas doenças, de um filho e de um pai, o primeiro acometido pela falta (tornou-se um ágrafo trágico), o segundo pelo excesso (só consegue pensar em literatura); “Dicionário do tímido amor à vida”, onde Rosário Gironde, o narrador, revela que seu filho não existe e que “O mal de Montano” é uma criação sua; “Teoria de Budapeste”, a terceira parte, insere a narrativa em uma conferência, que está sendo proferida por Gironde em Budapeste, sobre o diário pessoal como forma narrativa, onde ele insere as relações estabelecidas anteriormente como ficções; “Diário de um homem enganado” novamente estabelece uma releitura de todo o romance, inserindo incertezas quanto aos personagens e as viagens, botando em prática (em um diário) aquilo que foi proferido na conferência; e “A salvação do espírito”, última parte do livro, mais breve e metafísica, quase poética, quando o protagonista encontra com o fantasma do escritor Robert Musil na beira de um abismo, preparando terreno para o livro de Vila-Matas que sairia pouco tempo depois, *Exploradores del abismo*.

A epígrafe do livro vem de Blanchot (“Como faremos para desaparecer?”) e, como abordado ao longo deste trabalho, configura-se como o tema aglutinador de todas as incertezas, recuos e investidas fragmentadas que Vila-Matas realiza em *El mal de Montano*. Essa pergunta acompanha o percurso que Vila-Matas traça ao redor da renovação da literatura, e daquilo que acredita ser uma exposição do literário a forças alheias e nefastas:

¹⁹ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 231.

“penso colocar bombas mentais em todas as casas de todos esses canalhas que estão destruindo a literatura, de todos esses homens de negócios que editam livros, de todos esses diretores de departamento, líderes do mercado, equilibristas do marketing, graduados em economia”²⁰.

O livro seguinte, *París no se acaba nunca*²¹, é de 2003. É uma revisão irônica dos dias de aprendizado literário vividos por Vila-Matas em Paris, durante a década de 1970. Conta como escreveu seu primeiro livro, *La asesina ilustrada*, em uma água-furtada alugada da escritora Marguerite Duras, e de como tinha desejos de ser como Ernest Hemingway e seguir seus passos em Paris, relatados em seu livro *Paris é uma festa*. Motivado por uma visita recente à cidade, Vila-Matas redige uma conferência em pequenos capítulos, dirigida a uma audiência invisível, onde mescla ensaio, ficção e autobiografia para contar suas andanças por Paris e seus encontros com figuras como Roland Barthes, Philippe Sollers, Georges Perec, Samuel Beckett e outros.

Sobre *París no se acaba nunca*, o escritor Bernardo Carvalho publicou uma resenha que apreende muito bem tanto a estratégia específica do livro quanto os objetivos gerais da obra de Vila-Matas. Eis um trecho:

Sobre um tempo que se perdeu e um lugar que acabou (...), escrito por um homem que substituiu a nostalgia pela ironia – não apenas para se distanciar de qualquer mistificação do passado, mas para garantir esse distanciamento também em relação ao que se anuncia para o futuro (...). Vila-Matas faz um relato autobiográfico que pode ser ficcional e que obedece a um movimento simultâneo de mistificação e desmistificação. É um livro que lamenta e ri ao mesmo tempo a morte de uma época e de uma idéia de literatura. Com escárnio fleumático, o autor mostra que já não faz parte dela, embora tenha sido formado por ela e continue a saudá-la. (...) Mas, ao contrário da busca pela originalidade e da novidade que tanto marcou essa literatura, Vila-Matas escreve temeroso diante da novidade eventual, do que está por vir. Vive num tempo em que o que se anuncia parece sempre pior. Escreve com o pé no freio. E esse freio é a ironia. (...) Os textos de Vila-Matas são, assim, uma forma de se fazer presente pela distância, de não perder de vista a literatura do passado, sem ter que se submeter a uma celebração mistificadora dela. Uma forma de encontrar o estilo, recusando o estilo, de aprender ao mesmo tempo em que ri das cartilhas e das igrejas. Uma forma de participar da renovação da literatura sem se identificar com essa renovação. (...) O livro ironiza a idéia de “verdade” na literatura – nos próprios textos e nas biografias, na experiência e no aprendizado dos autores e nas lições e regras que se tiram deles. Ambíguo, zombando ao mesmo tempo em que admira, para Vila-Matas o que conta na literatura é a ficção – e isso não a desmerece, ao contrário, é a essência da sua força, pois a literatura é a exaltação da invenção e da criação.²²

Em 2005 publica-se o romance mais extenso de Vila-Matas, *Doctor Pasavento*²³, dedicado ao tema da desapareição. Trata-se de um desdobramento de *Montano*, que era, por sua vez, uma resposta a *Bartleby y compañía*. Enquanto *Montano* aborda a desapareição da

²⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 246.

²¹ Idem. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.

²² CARVALHO, Bernardo – “Aprendiz da ironia”. Folha de São Paulo, 17 fev. 2004.

²³ VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Anagrama: Barcelona, 2005.

literatura na trilha de Blanchot, com um protagonista-escritor que procura incorporar em si a literatura, e assim protegê-la, *Pasavento* acompanha os passos seguintes desse personagem, já possuído pela literatura e em busca de sua própria desapareição. O romance está dividido em quatro partes: “La desaparición del sujeto”, “El que se da por desaparecido”, “El mito de la desaparición” e “Escribir para ausentarse”.

Ao contrário de *Montano*, que representa a desapareição da literatura e do narrador mediante o hibridismo dos gêneros e de suas formas, *Pasavento* transcorre como um romance contínuo, onde o protagonista-narrador muda seu nome e ocupação à medida que se desloca, procurando sempre se manter incógnito atrás de seus pseudônimos. As máscaras são postas em ação tendo sempre em mente a personificação de um escritor e seu estilo: de Montaigne a Robert Walser, Franz Kafka, Agatha Christie, Joseph Roth e Emmanuel Bove.

Os dois últimos são figuras importantes para o livro, formando uma linha de ação que percorre toda a narrativa. Joseph Roth é mencionado no início de *Pasavento*, quando Vila-Matas cita seu livro *Fuga sem fim*, como uma espécie de ilustração possível para o narrador, que pretende fugir, desaparecer. Roth escreveu livros que retratam a decadência da aristocracia do Leste Europeu após a Primeira Guerra Mundial. Entrelaça figuras solitárias e deslocadas com o destino das nações e os grandes acontecimentos históricos. Seus personagens são sempre subalternos frente o tempo, o progresso, as máquinas, ressentidos daquilo que se perdeu e que eles nem chegaram a conhecer.

Emmanuel Bove surge no fim do livro, com um universo ficcional bastante semelhante: homens pobres e desolados que transitam pela vida indo de sombra em sombra. O livro mencionado por Vila-Matas é *Meus amigos*²⁴, uma novela narrada por um ex-combatente francês da Primeira Guerra, que carrega uma mutilação de guerra na mão esquerda. Só lhe resta a mão direita, a mão que usa para escrever.

Vila-Matas resgata e coloca em evidência dois autores que produziram durante o mesmo período, falaram sobre as mesmas angústias, de personagens tão semelhantes. Um contato que ainda não havia sido estabelecido, e que por si só não é ostensivo, bastando para isso que estejam reunidos sob as mesmas capas. Joseph Roth, austríaco, nasceu em 1894 e morreu em 1939. Emmanuel Bove, francês, nasceu em 1898 e morreu em 1945. Contemporâneos de tantos outros escritores importantes para Vila-Matas, como Borges, Nabokov, Walter Benjamin, Marcel Duchamp, James Joyce e todos os membros da conjura portátil, por exemplo. Um espaço de tempo, o entre-guerras, que alimentou também

²⁴ BOVE, Emmanuel. *Meus amigos*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Hemingway, tão referido em *París no se acaba nunca*. Um tempo de euforia, e também de perda da inocência, de lembrança da morte, de documentos da barbárie e da cultura, como escreveu Walter Benjamin, a figura central desse momento. Os personagens e as narrativas de Bove e Roth, e principalmente o olhar de Vila-Matas, passam pela percepção de Benjamin de um tempo de esvaziamento e desesperança. Passam pela noção de um mundo irremediavelmente em fragmentos.

O que Vila-Matas agrega nesse contexto, e em tantos outros, como se verá ao longo deste trabalho, é sua capacidade de mapear, de inventariar, de estabelecer nexos e ligações, contatos que são sempre textuais, aproximações levadas pela escritura. Algo consciente e deliberado, exaustivamente burilado ao longo de sua obra, e exemplificado pelo seguinte trecho inicial de *Suicidios ejemplares*:

Hace unos años comenzaron a aparecer unos graffitis misteriosos en los muros de la ciudad nueva de Fez, en Marruecos. Se descubrió que los trazaba un vagabundo, un campesino emigrado que no se había integrado en la vida urbana y que para orientarse debía marcar itinerarios de su próprio mapa secreto, superponiéndolos a la topografía de la ciudad moderna que le era extraña y hostil. Mi idea, al iniciar este libro contra la vida extraña y hostil, es intentar orientarme en el laberinto del suicidio a base de marcar el itinerario de mi próprio mapa secreto y literário.²⁵

Toda obra de Vila-Matas é composta por esses mapas pessoais, essas articulações de escritura que fazem de sua poética uma poética intertextual. Em *Doctor Pasavento* há um exemplo claro: convidado por seu editor francês a divulgar a tradução de seu livro em Paris, o narrador fica hospedado em um hotel na rue Vaneau. Curioso por conta de algumas coincidências vai descobrindo, ao longo da narrativa, pontos de contato entre escritores e a rua onde está. O mapa traçado é o seguinte: na rue Vaneau morou, durante vinte e cinco anos e até sua morte, o escritor André Gide, que, em 1928, alugou um cômodo para Emmanuel Bove, seu companheiro de xadrez; no número 31, morou Antoine de Saint-Exupéry, também escritor; no número 9, Julien Green, que é, junto com Gide, dono do recorde de diário mais longo da literatura francesa (Gide: 62 anos (1889-1951), Green: 70 anos (1926-1996)); e no número 38 havia morado Karl Marx e sua família, em 1843.

Não é demais ressaltar o mapa exaustivo que realiza Vila-Matas dos escritores que abandonaram a escrita, em *Bartleby y compañía*. Ou o mapa apócrifo que realiza das vanguardas e do pensamento crítico do entre-guerras, em *Historia abreviada de la literatura portátil*. E seu mapa pessoal irônico e metaficcional de Paris e seu início como escritor, realizado em *París no se acaba nunca*.

²⁵ VILA-MATAS. *Suicidios ejemplares*. p. 7.

Em 2007, Vila-Matas publica *Exploradores del abismo*²⁶, reunião de contos esparsos que mostra a emergência de certo impasse no andamento de sua obra. *Exploradores del abismo* traz um conto que ilustra a consciência que Vila-Matas tem do embate que ocorre dentro de sua obra, uma luta entre duas vertentes: uma de natureza metaficcional, outra de natureza mais cotidiana. O conto se chama “La gota gorda” e, nele, o narrador diz que resolveu voltar a escrever contos, depois de um longo tempo escrevendo romances. Isso lhe traz algumas dificuldades, uma vez que seu tempo narrativo é do romance, diz ele, e quando se põe a escrever um conto, perde-se em devaneios.

E para voltar aos contos, é necessário ocupar-se das histórias das pessoas comuns, relatos cheios de sangue, suor e lágrimas, elementos tão em falta nos seus livros, segundo os críticos, diz o narrador. Exatamente como acontece com os livros de Vila-Matas, os romances do narrador de “La gota gorda” são criticados por alguns pelo excesso de experimentalismos e por uma inexistente preocupação com as agruras do mundo real. O narrador, diante da tentativa, diz que “desde el primer momento me sentí muy incómodo con las vísceras, el sudor, el olor, las vulgares frases y las lágrimas de mis personajes”²⁷.

O escritor também professa sua admiração por Raymond Carver e seus personagens cotidianos, tão bem enquadrados e observados pelo ficcionista americano. Contudo, o que Vila-Matas realiza neste conto é uma breve explanação irônica da falta de perspectiva de uma literatura que pensa demais em retratar o exterior, deixando de lado, para isso, a reflexão sobre seus processos e mecanismos. A literatura como um laboratório onde pobres cobaias repetem estupidamente os erros de sempre, indo e voltando em uma galeria cinza sem fim. Sobre Carver, Vila-Matas conclui: “Reconozco que es uno de los genios del cuento”²⁸, como se esse “reconozco” estivesse dizendo “eis um autor que fez muito bem naquilo que se propôs, ainda que isso não me impeça de almejar algo distinto e de criticar o que penso ser insuficiente”.

Exploradores del abismo, porém, é um livro irregular justamente por insistir nesse embate entre as duas vertentes. Reúne contos “cotidianos” e contos “metaficcionais”, que não se complementam e somente colaboram para uma confusão generalizada no livro. Dada sua intensa produção e seus lançamentos quase que anuais, parece evidente certa falta de critério ou maturação para com o acabamento de *Exploradores*.

²⁶ VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007.

²⁷ *Ibid.* p. 32.

²⁸ *Ibid.* p. 32.

A vertente mais produtiva é, sem dúvida, o trabalho metaficcional, o que se confirma com a leitura de “Porque ella no lo pidió”, conto longo que ocupa mais de 60 páginas do livro. Trata-se de uma das peças ficcionais mais criativas de Vila-Matas, onde ele consegue envolver tanto o seu trabalho quanto o de outros escritores e artistas, em um emaranhado textual que mescla ficção, realidade, artes visuais e literatura.

Vila-Matas resgata sua personagem Rita Malú para criar uma história paralela com a vida da artista plástica francesa Sophie Calle, célebre por suas intervenções que mesclam biografismo e invenção. Tudo nasce de um livro do escritor americano Paul Auster, *Leviatã*²⁹, que, inspirado em Sophie (na vida da artista), cria um personagem. Ao saber disso, Sophie Calle propõe que Auster escreva uma história para ela viver, uma vez que ele já escreveu algo baseado em sua vida. A partir desse pedido feito a Auster (e não atendido), Vila-Matas cria sua história, uma ficção a ser vivida pela artista, que não lhe pediu nada.

Este conto também retoma alguns pontos de *O mal de Montano*, o que mostra a recorrência de certas idéias e lugares ao longo da obra de Vila-Matas. Em “Porque ella no lo pidió”, Rita Malú (transformada em detetive) é contratada para achar um escritor que desapareceu depois de publicar seu último livro: “El escritor había publicado no hacía mucho una novela, la quinta de su carrera literária. En ella había escenificado su propia desaparición. O, dicho de otro modo, se había esfumado dentro del texto”³⁰. Desaparecimento no interior do texto, referências cruzadas e experimentalismo ficcional: ingredientes que encontramos tanto em *Montano* quanto em *Pasavento*, sem mencionar a viagem que Rita Malú realiza para a ilha do Pico, nos Açores, presente nos dois títulos citados e também em *El viaje vertical* (região também comungada intertextualmente com o escritor italiano Antonio Tabucchi).

A desapareição é tema também de “La gloria solitaria”, conto que fecha o livro. Nele Vila-Matas traça um de seus mapas característicos, reunindo Miles Davis, Don DeLillo, Glenn Gould, Thomas Bernhard, Kafka e Robert Walser em uma trama textual que faz um elogio à discrição, ao silêncio e à emergência da escritura em face ao desaparecimento do sujeito. A arte decorre do isolamento, e esse é o fio que leva Vila-Matas de um artista ao outro: “Solitarios de sí mismos y tenaces exploradores del vacío (...) esconderse era el destino de todos esos amantes de la gloria solitaria”³¹. Esse grupo reunido por Vila-Matas confere sentido final ao projeto de *Exploradores del abismo*, escritores que imprimiram uma marcha

²⁹ AUSTER, Paul. *Leviatã*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Auster inclui inclusive um agradecimento, em letras miúdas, na página da ficha catalográfica do livro: “O autor dirige agradecimentos especiais a Sophie Calle pela autorização para misturar fato e ficção.”

³⁰ VILA-MATAS. *Exploradores del abismo*. p. 220.

³¹ *Ibid.* p. 283.

renovada no andamento da literatura. Abismo já anunciado no fim de *O mal de Montano* e durante todo o percurso de *Doctor Pasavento*.

*Dietario voluble*³², o livro mais recente de Vila-Matas, foi publicado em 2008. Trata-se de um diário de leitura que abarca três anos, de 2005 a 2008. São notas de leituras mescladas com memórias pessoais e comentários diversos sobre o contexto contemporâneo, organizadas ao longo dos meses. Vila-Matas reuniu nesse livro alguns artigos já publicados na imprensa, retirados de seu caderno pessoal de notas, notas inéditas e pequenos ensaios realizados para completar a edição.

Dietario voluble, da mesma forma que *París* e *Exploradores*, conta com uma estrutura mais aberta, como se composto por retalhos, sem a sistematização ou a presença de uma idéia aglutinadora por trás dos textos, como observamos em *Bartleby*, *Montano* e *Pasavento*. *París* surgiu como um livro de memórias às avessas, sem maiores preocupações com o ir e vir temporal, mesclando a Paris de Hemingway nos anos 1920 com a Paris de Vila-Matas jovem na década de 70 e o Vila-Matas conferencista dos anos 2000. *Exploradores*, como dito anteriormente, se dispara por dois trajetos e não conclui nenhum deles.

Vejo nisso um sinal de enfraquecimento do projeto de Vila-Matas, já que seus livros mais recentes não apenas não se alinham em qualidade e engenhosidade com os anteriores, como repetem e banalizam certos momentos produtivos. Um impasse que o próprio Vila-Matas parece estar consciente, a julgar pelo que escreve na seguinte nota de *Dietario voluble*:

Comenzar es muy fácil. Pero lo malo viene después, cuando hay que seguir dando la talla. Al principio, uno comienza, llega, busca la protección de un grupo generacional y se come el mundo. Lo difícil viene después, cuando hay que seguir comiéndose el mundo. Lo más difícil es mantenerse, y ya no digamos acabar.³³

Dietario voluble traz algo novo no que diz respeito às leituras de Vila-Matas: são inúmeras as referências, ao longo das notas, a livros de estréia de escritores recentes, bem como menções a filmes, diretores, e outros escritores contemporâneos, mais novos que Vila-Matas. Em seus romances, Vila-Matas parece privilegiar autores com os quais já estabeleceu uma leitura mais detida, ou que talvez já tenha uma consciência do conjunto, como Kafka, Walser, Pessoa, Melville. Em seu diário, abre espaço para considerações sobre lançamentos recentes de autores ainda não largamente conhecidos, o que parece indicar que seu caminho de ficcionista responde a uma outra ordem de leitura, ou seja, *releituras*.

³² VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.

³³ *Ibid.* p. 115.

Que estranha forma de vida é essa, de um escritor que constrói sua poética a partir de suas leituras e releituras, criativas e desviantes? Até agora são esses os títulos que formam essa construção ficcional que flerta com os espelhos e com os equívocos. A partir daqui, inicio uma expedição pelo cerne dessa estranheza, que percorre a leitura, a ficção e a crítica, em uma panóplia estética de vozes compartilhadas.

2 A ESCRITURA COMO DESVIO

La doble vertente de la escritura:
práctica secreta de una actividad feliz e imprescindible
y al mismo tiempo práctica literalmente siniestra,
con un fondo angustioso, del que no se libra nadie.

Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*

Em pelo menos dois de seus livros, Enrique Vila-Matas aproxima a literatura da doença: *Bartleby e companhia* e *O mal de Montano*. O uso da doença é metafórico, nas duas obras, e abrange o extremo da falta e o extremo do excesso. A doença do Não (e os artistas do Não) é o exemplo de Bartleby e de todos os escritores que abandonaram o ofício, enquanto o mal que ataca Montano é o excesso, a irremediável simbiose entre realidade e ficção. Vila-Matas cria, então, uma dialética da doença, um diálogo entre seus pólos e um contexto onde a literatura é sempre um estado de exceção. Não há estabilidade, apenas a oscilação contínua de um estado ao outro.

O primeiro livro é um compêndio bem-humorado, leve e quase despreocupado (o *quase* é fundamental: instaura a ambigüidade sempre presente nos textos de Vila-Matas, no caso de *Bartleby e companhia* a intensa tragicidade que envolve o abandono da literatura) dos escritores que pararam de escrever. Vila-Matas apresenta um narrador que coleciona histórias de “ágrafos trágicos” e as apresenta em notas de rodapé que comentam um texto invisível. A doença, em *Bartleby e companhia*, é externa e está distante: habita a mente e a vontade dos escritores listados e serve como pretexto para Vila-Matas atingir o ápice de sua ficção disfarçada de crítica literária: a doença da desistência literária é a força centrípeta que possibilita a seleção e reunião realizadas por Vila-Matas (e por seu personagem-narrador).

Segundo Ricardo Piglia, “a crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras”³⁴. Essa definição ilustra o caminho que Vila-Matas trilhou entre um livro e outro: ao finalizar *Bartleby e companhia*, deu-se conta de que suas idéias para novos livros eram nulas (ou pelo menos imaginou a situação de um escritor que, ao escrever e refletir sobre a doença da falta em sua manifestação literária, sucumbe imediatamente ao mal que documentava). Diante desse drama, a doença sofreu uma metamorfose e apresentou seu outro lado, sua faceta do excesso, o mal de Montano.

³⁴ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 117.

Assim o narrador de *O mal de Montano* relata a situação: “No ano passado (...) fiquei tragicamente bloqueado como escritor, depois de publicar *Nada mais jamais*, meu livro sobre os escritores que renunciam a escrever”; o nome do livro é diferente, mas isso não impede o reconhecimento do contexto: “Passei muitos meses sem idéias para um novo livro, como se estivesse recebendo um castigo por ter escrito sobre os que deixam de escrever”³⁵. Essa confissão intermediada por um narrador inicia o conjunto de pistas que indicam a razão pela qual *O mal de Montano* é um livro tão diferente de *Bartleby e companhia* em sua recusa teleológica, mesmo compartilhando a reflexão sobre a literatura como uma espécie de doença e constituindo uma resposta e um contraponto ao primeiro livro.

Sua relação de continuidade é professada já no primeiro parágrafo de *O mal de Montano*: “Em fins do século 20, o jovem Montano, que acabava de publicar seu perigoso romance sobre o enigmático caso dos escritores que renunciam a escrever, foi apanhado nas redes de sua própria ficção, (...) e converteu-se num escritor totalmente bloqueado”³⁶.

Mais adiante, o narrador assumirá o mal para si e confessará que Montano não existe (“Há muito de autobiográfico em *O mal de Montano*, mas também muita invenção. (...) Montano não existe”³⁷), é apenas uma invenção sua, um personagem de sua novela, utilizado como meio de refletir sobre sua doença (“Vim a Nantes para ver se conseguia me esquecer um pouco de que sou doente de literatura”³⁸).

Vila-Matas é muito perspicaz ao abordar o excesso como uma das possibilidades da literatura como doença e desvio, uma vez que há, em *O mal de Montano*, um excesso de vozes, de tramas, pois cada seção do livro expande, nega e reforça a seção anterior. Partimos do escritor real Enrique Vila-Matas, que finaliza um livro sobre escritores que deixaram de escrever e que experimenta, por alguns meses, o mal que antes era externo.

Ele transfere esse drama para a ficção, transformando a falta em excesso e deslocando sua biografia para seus escritos ficcionais, sempre calcados em suas leituras, uma vez que Enrique Vila-Matas é um autor intertextual por definição e filiação. A partir disso, temos uma expansão da definição de crítica dada por Ricardo Piglia: Vila-Matas lê sua vida pelo prisma de suas leituras, instaurando uma crítica ficcional autobiográfica.

O excesso é fértil, pois Vila-Matas atribui seu drama a Montano, o filho do narrador de *O mal de Montano*, que mais adiante se revelará, o narrador, um escritor sem filhos, autor

³⁵ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 109.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ *Ibid.*, p. 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

de uma novela chamada *O mal de Montano* (a primeira parte do romance *O mal de Montano*, assinado por Vila-Matas), novela essa escrita com a intenção de escapar do fantasma da falta de inspiração, o medo de tornar-se um Bartleby. O narrador empreende uma jornada sem fim até o fundo de sua doença e, em última instância, até o fundo da literatura, explorando uma sucessão de identidades até não ser mais ninguém.

Em *Doctor Pasavento*, Vila-Matas afirma: “escribir es hacerse pasar por otro”³⁹, e em *O mal de Montano* esse outro está sempre um passo além. A reflexão que se anuncia, nesses movimentos de ir e vir da escritura e da identidade é a de que não importa tanto o encontro, alcançar o outro e, finalmente, apropriar-se dele ou fazer-se conhecer. Importa mais o processo, o caminho, a busca por esse rastro da diferença que estimula a criação literária. Nas palavras de Gilles Deleuze: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se (...). É um processo, (...) é inseparável do devir” e “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”⁴⁰.

A aproximação mais direta que Vila-Matas faz da literatura e da doença é utilizando a voz de Antonio Lobo Antunes, escritor português (também utilizado como personagem em *Doctor Pasavento*). A citação não é creditada nem contextualizada, de modo que pode ser tanto uma apropriação como uma invenção: “Escrever é como se drogar, começa-se por puro prazer, e acaba-se organizando a vida como os drogados, em torno do vício. E esta é minha vida. Até quando sofro o vivo como um desdobramento: o homem está sofrendo, e o escritor está pensando em como aproveitar esse sofrimento para seu trabalho”⁴¹.

É fundamental perceber que o movimento de construção de uma ficção baseada na leitura (uma relação direta, de causalidade), como assinalou Piglia e reforçou Vila-Matas, está sempre presente e em expansão. A ampliação do domínio da doença é também a ampliação da leitura. Uma nota de rodapé em *Estâncias*, último livro de Giorgio Agamben publicado no Brasil, ilustra a questão. Ele cita uma carta de São Jerônimo: “Há aqueles que, devido à umidade das celas, aos imoderados jejuns, ao tédio da solidão e à exagerada leitura (...) acabam na melancolia e precisam mais dos calmantes de Hipócrates que de nossos conselhos”⁴².

A melancolia, nesse contexto de São Jerônimo, é o desequilíbrio dos humores que circulam pelo corpo, na concepção medieval: sangue (ar), cólera (fogo), fleuma (água) e melancolia (terra). A melancolia (segundo Agamben, também chamada de *bilis negra*),

³⁹ VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 371.

⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11 e 13.

⁴¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 199.

⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 37.

quando em desequilíbrio (excesso), gera a prostração e o desespero. Curiosamente, atinge sobretudo artistas: pintores, escritores, filósofos (“e o humor negro, como doença específica do tipo humano contemplativo”⁴³).

O trabalho de Agamben, em *Estâncias*, é de cunho histórico, genealógico e filológico. Ele traça o caminho cronológico dos termos e conceitos utilizados até hoje, mas empregados atualmente de forma transformada e/ou equivocada. Segundo ele, o disfarce imposto a certos conceitos é extremamente revelador: “o mal-entendido e a minimização de um fenômeno, longe de significar que isso nos é remoto e estranho, pelo contrário, são indícios de uma proximidade tão intolerável a ponto de a devermos camuflar e reprimir”⁴⁴.

Deste modo, é interessante observar a forma com que Vila-Matas se insere nessa linha temporal de uso da doença como construção metafórica e, sobretudo, da aproximação com a idéia da literatura e da inspiração artística como um estado de perturbação, exceção e/ou possessão, que remonta a Aristóteles e vai até Roland Barthes⁴⁵, por exemplo.

Agamben assinala que esse trajeto é religioso em suas origens e teve início com os escritos teológicos dos Pais da Igreja sobre os pecados capitais (que um dia já foram oito). A melancolia artística faz parte do pecado da acídia, cujo pecador é o acidioso, que incorre em uma mistura de tédio, preguiça, indolência, indiferença e inércia. Na perspectiva patrística, o acidioso é aquele que abandona o caminho da busca por Deus, que prefere não mais trilhá-lo, encerrando-se em uma inércia auto-indulgente.

Entretanto, como aponta Agamben: “O fato de o acidioso retrair-se diante do seu fim divino não equivale, realmente, a que ele consiga esquecê-lo ou que deixe de o desejar”⁴⁶. A perspectiva da angústia aumenta, pois o acidioso, aquele que é acometido pelo mal da negação, precisa conviver continuamente com a lembrança do desejo antigo (atingir seu fim divino, seu objeto) e com a ascensão do novo desejo: a estagnação, uma vez que o objeto desejado permanece próximo, presente, ainda que em forma de negação.

⁴³ AGAMBEN. *Estâncias.*, p. 37.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ Em Roland Barthes também encontramos a reflexão sobre a literatura em seu contato com a doença, em termos metafóricos de perturbação da ordem vigente, da função de desvio de que se vale o escritor. A seguinte passagem está no ensaio “Escritores e escreventes”, do livro *Crítica e verdade*: “Em resumo, de um ponto de vista antropológico, o escritor-escrevente é um excluído integrado por sua própria exclusão, um herdeiro longínquo do Maldito: sua função na sociedade global não está talvez muito longe daquela que Claude Lévi-Strauss atribui ao Feiticeiro: função de complementaridade, já que o feiticeiro e o intelectual fixam de certo modo uma doença necessária à economia coletiva da saúde. E naturalmente, não é espantoso que tal conflito (tal contrato, se se quiser) se trave no nível da linguagem; pois a linguagem é este paradoxo: a institucionalização da subjetividade” In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 38-39.

⁴⁶ AGAMBEN. *Estâncias.* p. 28.

Essa argumentação, que conta séculos de idade, cabe perfeitamente para definir os artistas do Não em *Bartleby e companhia*: abandonaram o caminho para a literatura, mas continuam a desejar seu objeto primordial, que é o próprio literário. Em termos práticos, essa negação da escrita não representa um cancelamento do desejo (desejam sempre a literatura), *mas afasta irremediavelmente de si o objeto desejado*. “Trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e, ao mesmo tempo, deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo”⁴⁷.

Vila-Matas inicia *Bartleby e companhia* com uma definição: “Todos nós conhecemos os bartlebys, seres em que habita uma profunda negação do mundo”⁴⁸. O “mundo” aqui referido é enganosamente generalista. Enquanto a leitura do romance se desenvolve, fica cada vez mais claro que o “mundo” em questão é a literatura, que a “realidade” é uma instância menor, um pano de fundo escurecido e homogeneizado. Os bartlebys, como os *shandys* e os exploradores do abismo, habitam uma fenda desse mundo: ainda que permaneçam em silêncio, são testemunhas da potencialidade desse caminho para o “fim divino”, que se instaura na palavra e no ato da escritura.

Há muitos modos de ser um artista do Não (alguns dos nomes selecionados por Vila-Matas não são nem tão silenciosos assim, possuem mais uma *postura bartleby*, ou ainda uma *impostura bartleby* – como o próprio Melville, criador de Bartleby, ou Borges, Beckett e Kafka, que não necessariamente abriram mão da escrita, mas a realizaram sob o signo da negação e do silêncio), mas todos compartilham o caminho da negação, o caminho que um dia trilhavam e que leva à literatura. Seguindo a investigação de Agamben, pode-se observar que a doença ficcionalizada por Vila-Matas já percorre os caminhos do imaginário ocidental há muitos séculos, e configura-se uma manifestação contemporânea, uma reinvenção de elementos metafóricos já bastante antigos.

A junção mais produtiva se dá quando imaginamos o “fim divino” de que fala Agamben como um “fim literário”, no caso dos bartlebys. A perspectiva nova é a idéia de que o caminho é obliterado pela negação, mas o objeto desejado permanece: a literatura segue negada, mas é sempre referida, nomeada, absorvida, para que possa manifestar-se fortemente no outro lado da negação, o que vemos a afirmação obsessiva de *O mal de Montano*.

As observações realizadas por Agamben sobre o desenvolvimento das idéias religiosas sobre a acídia e o caminho da negação são tão pertinentes que poderiam figurar inclusive em

⁴⁷ AGAMBEN. *Estâncias*. p. 29.

⁴⁸ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Baptista Vianna. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 9.

uma próxima edição⁴⁹ de *Bartleby e companhia*: “Já que o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência”⁵⁰. Cada movimento de afastamento só torna mais evidente o vínculo que o artista cultiva com o objeto, ou seja, cada reação do bartleby só atesta sua inexorável ligação com o literário.

Existe certa confluência de pensamentos entre Vila-Matas e Agamben, que o primeiro já sinalizou brevemente, em uma das notas de *Bartleby e companhia*: “Giorgio Agamben – ligados aos escritores do Não por seu livro *Bartleby o della contingenza* (Macerata, 1993) – pensa que estamos nos tornando pobres e, concretamente, em *Idea della prosa* (Milão, 1985), faz esse lúcido diagnóstico...”⁵¹. Outro caminho acaba de ser traçado a partir da análise do livro *Estâncias* e das questões sobre a negação, o que indica um reservatório intertextual generoso unindo dois autores que pensam, sobretudo, a contemporaneidade, na ficção e na crítica.

É possível, até certo ponto, extrair de Agamben uma base para a construção de uma teoria da intertextualidade que passe pela consideração do escritor como um doente de literatura. São breves iluminações, presentes em *Estâncias*, que possibilitam inclusive a articulação com a antropofagia de Oswald de Andrade. Agamben parte da psicanálise, da “correlação que Freud estabelece entre a melancolia e a ‘fase oral ou canibalesca da evolução da libido’, em que o eu aspira a incorporar o próprio objeto devorando-o”⁵².

O caminho já foi delineado: a negação leva o escritor a tornar-se um bartleby; entretanto, o caminho é obstruído, mas o desejo permanece. Floresce, então, o mal de Montano, a obsessão de tornar-se o objeto, de converter-se em literatura, com o procedimento de absorver a maior quantidade possível de referências e cultivar em si o maior número possível de vozes de outros escritores, como Vila-Matas faz ao longo tanto de *Bartleby e companhia* quanto de *O mal de Montano*. A leitura, por uma relação metafórica, ocupa o lugar do ato de devorar.

Agamben prossegue, relatando “a obstinação especial com que a psiquiatria legal do século XIX classifica como formas de melancolia os casos de canibalismo que enchem de

⁴⁹ Em seu livro de artigos para a imprensa, *Desde la ciudad nerviosa*, Vila-Matas conta que seus amigos e conhecidos o avisam continuamente da existência e descoberta de outros bartlebys, não reunidos por ele em seu livro. Em nosso contexto nacional, poderíamos sugerir para Vila-Matas nomes como Raduan Nassar, esse sim um ágrafo trágico, e Dalton Trevisan, que opera também sob o signo do anonimato e do silêncio.

⁵⁰ AGAMBEN. *Estâncias*. p. 32.

⁵¹ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 175.

⁵² AGAMBEN. *Estâncias*. p. 46.

horror as crônicas criminais da época.” Ele finaliza sua reflexão com a articulação final entre a melancolia (a doença dos artistas, semente da doença da literatura) e o canibalismo:

A ambigüidade da relação melancólica com o objeto era assim comparada com o ato de comer canibalesco que destrói e, ao mesmo tempo, incorpora o objeto da libido; e por trás dos “ogros melancólicos” dos arquivos legais do século XIX, volta a estender-se a sombra sinistra do deus que devora seus filhos, o Cronos-Saturno cuja associação tradicional com a melancolia encontra aqui mais um fundamento para a identificação com a refeição homofágica do deposto monarca da idade de ouro.⁵³

De forma que a intertextualidade também pode ser entendida como um movimento de reforço da doença da literatura: o artista melancólico, doente de literatura, em relação estreita com seu objeto, procura apropriar-se dele cada vez mais, sondando sua geografia e incorporando visões alheias e tornando-as suas, em um movimento de reconstrução e reinvenção.

Vila-Matas observa, em *O mal de Montano*, que a questão da doença em articulação com a literatura permeia a obra de muitos autores, sobretudo em seus diários, um gênero literário onde a vida autoral (biografia) se mistura muito com o projeto literário de um escritor. A doença é o grande tema dos diários de escritores do século XX, afirma Vila-Matas, baseado em um artigo de Alan Pauls sobre o gênero.

A relação estabelecida entre doença e literatura nos diários, pelo menos em um primeiro momento, não é metafórica: toma mais a função de um relatório diário sobre a evolução das doenças (físicas ou mentais) das quais sofrem os escritores. Tuberculose, impotência, fobias em geral. Os incômodos males do cotidiano formam o substrato dos relatos íntimos feitos por escritores modernos.

Curiosamente, o estudioso mencionado por Vila-Matas, Alan Pauls, é também romancista, e em seus dois principais trabalhos de ficção, os protagonistas são acometidos por doenças de pele, de origem psicossomática. Ou seja, um mal físico eclode por razões mentais, por preocupações decorrentes do trabalho intelectual. O primeiro dos protagonistas (do livro *Wasabi*, de 1996) é um escritor argentino (como Pauls) que recebe uma bolsa de uma universidade francesa e convive com uma repentina anomalia física: “Antes era suave, um simples carocinho (...); de uns dias para cá, tornara-se um pouco áspero: a pele parecia ter adquirido uma rugosidade de escama”⁵⁴.

O segundo protagonista, o tradutor Rímini de *El pasado*, de 2003, sofre, entre muitas outras coisas, de herpes: “Estamos decididos, Rímini: vamos a ir con el herpes hasta el

⁵³ AGAMBEN. *Estâncias*. p. 46-47.

⁵⁴ PAULS, Alan. *Wasabi*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1996, p. 7.

final”⁵⁵, escreve sua namorada em uma carta. Os escritores, entretanto, não buscam com seus diários apenas o relato puro e simples de suas enfermidades: desejam purgá-las por meio da reflexão, da atenção obsessiva, fazer com que sumam por meio do conhecimento da situação, obtido pela constante verbalização. A literatura aparece, desse modo, também como cura ou saúde.

Diz o narrador de *O mal de Montano*: “o diário me ajudou a sobreviver” e “é bem sabido que não há melhor forma de livrar-se de uma obsessão do que escrever sobre ela”⁵⁶. A literatura trabalha na dialética da doença, equilibrando cura e malefício nas mesmas ferramentas. O procedimento psicanalítico parte da mesma premissa: utilizar o discurso, em toda sua potencialidade, frestas e desvios de sentido, para conhece a obsessão e entender os sintomas.

Esse é o espaço primordial da literatura na cultura, ao longo dos séculos: reduzir as zonas de conforto, acrescentar produtividade e questionamento em contextos estagnados. Essa oscilação entre cura e doença é uma metáfora do procedimento literário de revisão formal e reconstrução temática, que circula pelas tradições literárias como ondas. A aproximação não é gratuita, indica o *modus operandi* da literatura (quando ela se propõe a revisar o *status quo*, evidentemente): doença para tempos de ordem infértil e assepsia coercitiva, saúde para tempos de padrões em queda e uma permanente permutação entre eles, uma vez que essas categorias nunca foram e jamais serão estanques. Circulam além dos binarismos.

A poética intertextual de Vila-Matas transita além dos binarismos e reforça essa estratégia de não-fixidez continuamente. Pode-se observar esse contexto na apropriação que Vila-Matas realiza do pensamento crítica pós-estruturalista, na forma de memórias em *Bartleby* e *París*, e na forma de procedimento em *Montano* e *Pasavento*. A constante metamorfose de identidades narrativas, a disseminação do cânone em suas citações, a problemática dos sujeitos subalternos a partir de Kafka, Borges e Robert Walser, são indícios desse contato. Um conto breve, incluído no livro *Exploradores del abismo* (e que participa da vertente metaficcional), ilustra a atenção de Vila-Matas para a questão da estrutura e de sua centralidade dispersa e ausente:

Y viene hoy perfectamente al caso aquel viaje fascinante que emprende el personaje central de *El hechizado*, el relato de Francisco Ayala que Borges consideraba uno de los cuentos más memorables de la literatura hispánica. La estructura de la narración de Ayala está pensada para conducirnos por un intrincado laberinto burocrático y corrupto hasta el mismísimo vacío de poder de la época. La historia, situada en tiempos de Carlos II el Hechizado, narra cómo un modesto súbdito inicia desde la periferia andina un viaje con la ilusión íntima y última de

⁵⁵ PAULS, Alan. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 78.

⁵⁶ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 109 e 117.

acercarse a la capital del império y al centro mismo del poder y, a ser posible, ver al rey de España. Pasa por cien circunstancias y atraviesa el más embrollado y burocrático laberinto hasta llegar a Madrid, donde en el Palacio Real soborna a una enana y logra que le abran la puerta de la cámara del monarca y allí ve, sentado en su trono, a un triste hechizado imbecil, un tiparraco con um encaje de Malinas humedecido por las babas infatigables que fluyen de sus labios y con unos ropajes que, debido a la incontinenia que le aqueja, despiden un fuerte, insoportable hedor a orines. Allí, en el núcleo puro y duro del hueco imperio, termina el sueño y viaje del súbdito andino, sin duda con la imborrable revelación de que todo estado es una pura aparência y ficción que responde a una estructura falsa, armada en torno a un centro abismalmente ausente.⁵⁷

É possível que a semelhança com a trama de *O castelo*, de Kafka, tenha contribuído para Vila-Matas levar a cabo seu comentário e seu recorte da obra de Ayala.

O caminho da doença é uma trilha alternativa que tangencia a história da literatura. A apropriação metafórica da doença pela ficção deixou rastros, e essas pistas contribuem para uma cartografia dos recuos e avanços que a literatura realizou em suas reflexões sobre si mesma. Reside nessa relação entre ficção e perturbação a marca deixada pelo momento em que a literatura encontrou um espelho, e pôde finalmente voltar-se para si. Esse esforço de autoconhecimento nunca cessou, e a obra de Vila-Matas oferece essa porta dupla de entrada: a perturbação e o espelho.

Ao apropriar-se da idéia da doença (e incluo aqui também o seu oposto), a ficção envia uma mensagem cifrada e indireta, que parece dizer: “há algo de errado por aqui; dentro, fora ou em ambos: há algo estranho, perturbador, intrigante, que merece ser investigado e desenvolvido”. A literatura que coloca em funcionamento as imagens da perturbação realiza um passo contestatório, ou ao menos semeia um elemento de potencial revisão, ainda que involuntário. Como no Dostoiévski de *Memórias do subsolo*: “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado”⁵⁸.

Vila-Matas observa, em *O mal de Montano*, que ao narrar o cotidiano de sua doença, o escritor não pretende um decalque daquilo que pensa ser sua personalidade, ou da auto-imagem que deseja oferecer ao mundo externo. A evolução da doença é utilizada pelo escritor como transporte de sua própria modificação. O subtexto da doença é a transformação artística pela qual passa o escritor. A perturbação é sempre o limiar entre uma coisa e outra.

Os escritores, ao longo do século XX (como afirma Pauls em seu ensaio, absorvido no texto de Vila-Matas), utilizaram os diários íntimos com esse fim, e “os levaram a cabo para saber *em que se estavam transformando*, qual era a direção imprevisível à qual os estava

⁵⁷ VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores del abismo*. p. 207-208.

⁵⁸ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 15.

arrastando a catástrofe.” Trata-se da “descrição, crua, clínica, de uma mutação.” E completa Vila-Matas: “Estamos, pois, ante a dimensão clínica da escrita”⁵⁹.

Crítica e clínica, de Gilles Deleuze, é um trabalho que apresenta a união desses pontos levantados: a dialética da doença literária, a condição da literatura como perturbação (da ordem ou do caos), a articulação paulatina do discurso clínico em discurso de transformação e o estudo de exemplos textuais que contemplam a já referida “trilha alternativa” do desvio na história literária. Deleuze contempla a oscilação conceitual quando escreve que

a literatura é delírio (...), seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde.⁶⁰

Os dois pólos mencionados configuram a questão permanente: aceitação ou ruptura? Deleuze contempla aqui a doença como a imagem de um contexto opressor: é a manifestação de uma raça pretensamente pura e dominante, de um conjunto fechado de regras e ditames e uma malha crescente de censuras. Na argumentação de Deleuze, a doença também está presente, representando pobreza imaginativa e despertando a literatura como dispositivo de combate. Partindo disso, ele considera que “o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo”⁶¹.

Sendo o delírio (a doença) o estado geral das coisas, e tendo a literatura como prerrogativa básica o esforço de evocar renovação, é evidente que o fim último da literatura, como aponta Deleuze, é a criação de uma saúde, ou seja, marcar no bloco inteiriço do senso comum dominante os sulcos da diferença. Vila-Matas contempla essa possibilidade argumentativa quando escreve, em *Bartleby e companhia*, que “a literatura, por mais que nos apaixone negá-la, permite resgatar do esquecimento tudo isso sobre o que o olhar contemporâneo, cada dia mais imoral, pretende deslizar com a mais absoluta indiferença”⁶².

O mal de Montano, por sua vez, pode ser considerado como um extenso delírio, representado e encenado via ficção, que procura curar-se ao longo do trajeto, ao mesmo tempo em que, curiosamente, questiona a validade dessa cura. Ou seja, se o estado de delírio é a experiência daquele que está doente de literatura, e se esse estado o faz pensar melhor, em contato com as altas esferas do pensamento, qual a vantagem em curar-se? Se curar-se

⁵⁹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 145.

⁶⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*. p. 15.

⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

⁶² VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 34.

significa abandonar um estado literário das coisas, a cura não significa nada para esse escritor-narrador de Vila-Matas. Mais vale o cultivo da doença a uma homogeneização dos sentidos, pretendida pela cura, pelo senso comum.

Sobre a interrupção da doença, o narrador reflete: “Isso me convém? Creio que não, porque voltaria para onde estava no princípio (...). De modo que seguramente é melhor a doença que o remédio”⁶³. Para que seu romance tenha continuidade, é fundamental que o narrador permaneça doente de literatura, pois é nesse estado que alimenta suas reflexões e que se mantém em movimento. A saúde, nesse caso, é a estagnação, o abandono de um projeto maior.

Mais adiante, o narrador torna a questão ainda mais clara: “Pergunto-me por que serei tão estúpido e passo tanto tempo acreditando que deveria erradicar meu mal de Montano quando este é a única coisa valiosa e realmente confortável que tenho”⁶⁴. E nisso há o eco de Kafka e seus aforismos, as anotações de seu diário, que Vila-Matas utiliza amiúde em seus livros. É de Kafka a idéia de construir um contexto de vida que se curve à literatura, um modo de vida utilitário: um trabalho burocrático (como *Bartleby*) que tome apenas metade do dia, silêncio e um local austero para a escrita, sem distrações. Tudo que existe leva à literatura, e as relações de Kafka com as outras pessoas deveria ter um elemento literário para prosseguirem.

Segundo Ricardo Piglia, Kafka precisa das palavras invadindo cada espaço de sua vida, tudo deve ser filtrado pelo literário. Sobre a relação de Kafka com Felice Bauer, Piglia anota: “Em 1912, primeiro ano daquela relação epistolar, Kafka escreve quase trezentas cartas. Duas, três e até quatro cartas por dia. Só palavras escritas”⁶⁵. A literatura é a vida de Kafka, e a conquista passa pela leitura de suas palavras: “Kafka descobre uma nova maneira de ler: a literatura dá forma à experiência vivida, constrói-a como tal e a antecipa”⁶⁶.

Essa é uma análise realizada a partir dos diários de Kafka e de suas cartas pessoais, de forma que é possível admitir a veracidade dessa mescla entre literatura e vida. Vila-Matas nos oferece, por enquanto, apenas material ficcional, e ainda que contenha muitos dados autobiográficos, há sempre um narrador intermediando o processo.

Rosario Gironde, o narrador que aparece na segunda parte de *O mal de Montano* (o mesmo que nos relata ser Montano uma invenção para sua novela *O mal de Montano*, primeira parte de seu romance *O mal de Montano*, que se constrói enquanto lemos), é

⁶³ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 146.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁵ PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

kafkiano em sua apropriação do literário pela vida: seu desejo e projeto são “converter-me na memória completa da história da literatura, ser eu mesmo a literatura, encarná-la em minha modesta pessoa, para assim tentar preservá-la de sua extinção”⁶⁷.

Girondo age nesse sentido ao escrever *O mal de Montano*, seu grande romance, multifacetado e plural. Girondo é o próprio livro, e quando ele se refere à sua modesta pessoa, está fazendo menção ao projeto que se desenvolve, *O mal de Montano*. Relembrando Agamben, ocorre aqui uma mútua obliteração, seguida de um mútuo florescimento: o objeto literário é absorvido pelo desejante, o sujeito narrador, que também desaparece e triunfa quando encarna a literatura. Vila-Matas está consciente desse paradoxo quando cristaliza em uma figura textual, Girondo, tanto o geral como o particular do projeto Montano.

Uma vez que esse narrador desaparece no fim do livro e é diluído em seu próprio projeto (quando finalmente encarna a literatura com *O mal de Montano*), o momento em que professa qualquer intenção além desse contexto, foge de seus limites. Nesse lapso é possível entrever algo próximo de uma manifestação do próprio Vila-Matas no corpo do texto. A vontade do narrador, em determinado momento da narrativa, é “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 deve encontrar a minha, na realidade, já a estou encontrando”⁶⁸.

Ricardo Piglia observa que, em certa corrente literária, “a tensão entre objeto real e objeto imaginário não existe, tudo é real, tudo está aqui. (...) a arte é uma forma sintética do universo”⁶⁹. O romance de Vila-Matas (e de Girondo) é uma imagem que reproduz a forma real de uma obsessão, de uma doença do excesso. A voz do autor se manifesta nesse interstício que projeta uma intenção que abarca algo além dos limites de *O mal de Montano*. A literatura está e não está, e *O mal de Montano* é a forma sintética desse conceito.

Uma outra relação que Vila-Matas estabelece ao longo de seu texto, em *O mal de Montano*, é com Walter Benjamin, e esse contato se dá em dois pontos: a doença relacionada com a literatura e a literatura como antídoto contra um contexto “cada dia mais imoral”, como define Vila-Matas. Benjamin entra em *O mal de Montano* ainda na primeira parte, a novela sobre o pai e o filho (Montano) doentes de literatura. Diz o filho Montano ao pai: “Estou pensando – disse ele, num tom sensato e muito reflexivo – que Walter Benjamin especulou sobre as possíveis relações existentes entre a arte de contar histórias e a cura de doenças”⁷⁰.

⁶⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 192.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁹ PIGLIA. *O último leitor*. p. 13.

⁷⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 26.

O filho prossegue e relata que “veio à memória de Walter Benjamin uma cena íntima: a do filho que, quando fica doente, a mãe o manda deitar-se (...) e começa a lhe contar histórias.” Ao lembrar disso, Walter Benjamin questiona “se a narração realmente não seria a atmosfera propícia e a condição mais favorável para muitas curas”⁷¹. De forma que se inaugura aqui um diálogo intertextual, que considera a idéia de uma atmosfera propícia para a saúde quando instaurado um espaço narrativo.

Esse contato decorre da recorrência, observada por Vila-Matas, com que a doença aparece nos escritos de Benjamin, por vezes metaforizada e interligada às reflexões sobre a literatura e a cultura de forma mais ampla. Por exemplo: no ensaio “A imagem de Proust”, Benjamin promove uma aproximação entre a sintaxe de Proust e a asma, doença que o acometeu durante toda a vida. Mais do que uma perturbação física, Benjamin vê aí uma oportunidade que Proust utilizou para burilar sua arte, transformando em potência criadora aquilo que à primeira vista configurava-se como empecilho (mesmo procedimento de reversão que Vila-Matas emprega tanto em *Bartleby e companhia* quanto em *O mal de Montano*). Escreve Walter Benjamin:

Os médicos ficaram impotentes diante dessa doença. O mesmo não ocorreu com o romancista, que a colocou deliberadamente a seu serviço. (...) A asma entrou em sua arte, se é que ela não é responsável por essa arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso de suas reminiscências.⁷²

O ponto central deste trecho é a idéia da doença como causadora e responsável pela arte de Proust, exatamente a idéia que percorre *O mal de Montano*: a literatura como uma doença que reflete sobre si própria, e uma escritura doente de si, consciente de seus processos, permanentemente incluída em seus mecanismos, pensando seu fim em si e seu recomeço sempre além, no interior do texto seguinte, do texto por vir.

Para Benjamin, a narração propicia um apagamento temporário do sujeito e a emergência de um campo textual terapêutico, de potencialidade e multiplicidade, que é capaz de fazer retornar um sujeito mais consciente e reflexivo. Ele assim anota, no ensaio “O narrador”: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”⁷³. Deste modo, a literatura opera no sujeito por acumulação, por referencialidade, onde um texto remete sempre a outro texto.

⁷¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 27.

⁷² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 205.

Vila-Matas cria ali, na página 27 de *O mal de Montano*, um espaço narrativo para a cura de dois homens doentes de literatura: o pai doente do excesso e o filho doente da falta. Ao compartilharem essa reflexão de Benjamin, ambos procuram uma nova perspectiva sobre o mal que os aflige. Até que o filho, pensativo e levemente otimista por conta da história que contou, diz: “da mesma maneira imperceptível como começou, a doença um dia se acabará”⁷⁴.

A cena seguinte reforça a doença do pai e parece reiterar o início de mudança pela qual passa o filho. Montano (o filho), ao começar a falar de sua mãe, se descontrola, emitindo um discurso sem rédeas e muito amargurado, ainda que muito pessoal e inventivo. Sabemos isso por conta das considerações de Gironde (o pai), que analisa o discurso do filho como se fosse um texto literário, formado no ar e em tempo real.

Ou seja, o filho inicia uma retomada literária: passa a usar a palavra de forma mais livre, elege o tema da mãe e desenvolve um discurso. O pai, por sua vez, segue absorvido de tal forma pela literatura que enxerga a retomada de seu filho como o texto literário que ele efetivamente é, na leitura corrente de *O mal de Montano*. A leitura de Gironde do texto do filho é a seguinte: “Esse estilo emocionado, (...) consiste em detestar a linha reta e vagar, margear, seguir elipses e labirintos, retroceder, andar em círculos”⁷⁵.

Eis uma típica jornada experimental, que se lança em muitas direções, testando limites e significações. É também uma definição de literatura contemporânea, uma vez que condiz perfeitamente com aquilo que escreve Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, ao comentar a multiplicidade: em certa faceta da literatura contemporânea “cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de duas descrições e divagações se tornarem infinitas”⁷⁶.

Cada aproximação intertextual que a obra de Vila-Matas nos oferece reforça sua poética de ficcionalização do aparato crítico contemporâneo. Tanto na forma quanto no conteúdo, Vila-Matas consegue inserir um sistema de referências críticas e ficcionais em permanente diálogo. A implosão de limites e o hibridismo de formas são questões já bastante palmilhadas no contexto acadêmico, e a obra de Vila-Matas se apresenta como um produtivo novo viés. A escritura como desvio volta-se sempre para a abertura do texto para um outro texto, desfazendo pressupostos de significação e de hierarquização.

⁷⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 27.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁶ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 122.

Vila-Matas está ciente de que *O mal de Montano* é, também, um trabalho sobre o individualismo, sobre o escritor como um sujeito que se isola do exterior para escrever e refletir sobre os rumos da literatura. Todos os personagens importantes em *O mal de Montano* vão desaparecendo: o filho do narrador só existe na primeira parte, a mulher e o melhor amigo são referidos até o momento em que Gironde diz para sua platéia: “Vocês devem estar pensando que já é hora de lhes dizer que nem Rosa nem o Monsieur existem, pois não há ninguém na primeira fila”⁷⁷. Ocorre uma gradual libertação do narrador, uma implosão dos referentes da trama, como um organismo acometido pela doença, que vai desligando suas funções pouco a pouco.

Rosário Gironde está cada vez mais isolado, construindo seu romance (síntese da literatura) na solidão e na doença. Ao falar para uma platéia em Budapeste, naquilo que chamou uma “conferência-teatro”, ele reforça sua semelhança física com o ator Christopher Lee, que interpretou Drácula no cinema, assinalando que “Drácula é – junto de Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusóé – um dos mitos que fundaram a consciência do homem contemporâneo”⁷⁸.

Provavelmente, Vila-Matas faz aqui uma referência velada ao livro do crítico Ian Watt, *Mitos do individualismo moderno*, onde ele sinaliza justamente, e na mesma ordem, Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusóé como fundadores da moderna tendência ao individualismo.

Diz Watt em sua introdução: “me entusiasmei saber que Fausto, Dom Quixote e Dom Juan não era nem clássicos nem bíblicos, mas criações modernas” e que esses três mitos “caracterizam-se igualmente pelas energias positivas e individualistas do Renascimento; cada um deles quer seguir o seu próprio caminho, e não o dos outros.” E sobre Crusóé, “pode ser visto como um articulado porta-voz das novas atitudes econômicas, religiosas e sociais, as que vieram logo após a Contra-Reforma”⁷⁹.

De modo que *O mal de Montano* está alinhado a mais uma importante corrente do pensamento crítico contemporâneo, a questão da individualidade moderna e seus mitos, e como isso se articula com a literatura e mais especificamente com o gênero romance (cuja transformação é o objetivo de Vila-Matas/Rosario Gironde, como exposto anteriormente). Walter Benjamin é a conexão do contexto medieval de Watt com a contemporaneidade de

⁷⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 224.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁹ WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 14-15.

Vila-Matas, uma vez que afirma, em seu ensaio “O narrador”, que “A origem do romance é o indivíduo isolado”⁸⁰.

É possível dizer que o egotismo é a precondição da moderna liberdade intelectual e espiritual. O que conta são os projetos pessoais, as neuroses íntimas e as perturbações individuais: como em *O mal de Montano*, onde o narrador desloca personagens, geografias e referências para conferir sentido ao seu estado particular de doente de literatura. Esse é o seu caminho, não o caminho dos outros. Diante da profusão de estímulos do mundo contemporâneo, cabe ao artista refletir sobre a validade daqueles que escolhe para formar sua própria cartografia. “O romancista segrega-se”⁸¹.

Benjamin, ainda em “O narrador”, cita Paul Valéry: “já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”, e Benjamin completa, “Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa”⁸². Ele se refere à narrativa oral transformada pela *short story*, que se desenvolvia na época, mas é possível estender o paralelo à produção de Vila-Matas, especialmente *Historia abreviada de la literatura portátil* e *O mal de Montano*.

Historia abreviada é, como o próprio título indica, uma abreviação. Nesse sentido, condiz com seu tempo, o tempo em que se passa a narrativa de Vila-Matas, os anos 20, com o capitalismo se desenvolvendo e a experiência se esvaindo: era o momento de lançar-se em outra direção, uma individualidade extrema, visando a auto-preservação. E aqui Benjamin também (junto com Duchamp) é o norte, quando ele diz ser fundamental o nascimento de uma nova barbárie, que construiria o mundo a partir de uma outra matriz. A partir do ensaio “Experiência e pobreza”, de Benjamin (e das maletas de Duchamp), Vila-Matas pôde construir suas máquinas solteiras, seus shandys.

Logo, em Vila-Matas, a dialética é anunciada, mesmo que não busque uma síntese, e torna-se, por fim, paradoxo: ainda que empenhado em desenvolver ficcionalmente a reflexão sobre o individualismo moderno (que estimula o pensamento crítico e a liberdade de expressão) ele faz a junção também com o inerente desejo humano de congregar com seus semelhantes, de fazer parte e ser aceito por um grupo, que confere uma identidade ao sujeito e a reforça. Há sempre uma conjura, uma irmandade, um grupo em seus livros, à semelhança do Clube da Serpente da *Rayuela* de Cortazar. São os bartlebys, os shandys, os suicidas (de *Suicidios ejemplares*), os exploradores do abismo e os filhos sem filhos (de *Hijos sin hijos*,

⁸⁰ “O narrador” In: BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 201.

⁸¹ *Ibid.*, p. 201.

⁸² *Ibid.*, p. 206.

um desdobramento das máquinas solteiras de *Historia abreviada* e também dos individualistas celibatários de livros como *Bartleby e companhia* e *Doctor Pasavento*).

O mal de Montano também investe na abreviação, na supressão do tempo e do espaço, uma vez que a intenção é concentrar toda a literatura em uma única figura, ou seja, um romance que seja o repositório de todos os outros gêneros. Algo semelhante foi empreendido por Joyce no *Ulisses*. Acredito que sejam projetos completamente distintos, pois Vila-Matas trabalha com um indivíduo e suas idéias, todos em desenvolvimento, de passagem, em uma escala reduzida. O trabalho de Joyce é muito mais extenso, complexo e prático, em certa medida, já que se configura quase como um manual ficcional dos gêneros literários.

Começando com o ensaio “O narrador”, passando por “Experiência e pobreza” e desembocando nos estudos sobre Kafka e Proust, Walter Benjamin mostra o desenvolvimento do romance em face da derrocada da narrativa oral e da poesia épica. Segundo Benjamin, a narrativa oral clássica trabalhava com finais abertos, sem necessariamente oferecer explicações ou interpretações. Isso decorria da consciência de pertencimento que havia nos ouvintes, interessados na transmissão de um conselho, de uma experiência, que viria reforçar a base comum da tradição em que todos confiavam. O sentido final era dado pelo contexto do pertencimento coletivo, de bases sólidas.

O romance clássico, que Benjamin afirma ter atingido seu auge com a ascensão da burguesia, por outro lado, prima pela resolução. O leitor segue o caminho de um herói e contempla no romance um mundo em miniatura, organizado e regrado. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin na introdução ao livro de Benjamin: “ele (o leitor) espera com impaciência pela morte do herói (...) para poder provar para si que este último não viveu em vão e portanto, reflexivamente, ele, leitor, tampouco”⁸³.

Walter Benjamin escolheu Kafka e Proust como exemplos para a moderna reconstrução do romance: um retorno à incompletude. O singular é que esse retorno não ocorre por conta de uma revalorização equivalente da tradição e do pertencimento, muito pelo contrário. O sentido é aleatório e difuso no romance contemporâneo, e sua incompletude é um reflexo de uma existência que se apresenta sem sentido aparente. A obra contemporânea, nesse sentido, é aberta, como *O mal de Montano*. “Trata-se de um processo sempre pendente”⁸⁴, escreve Benjamin sobre Kafka.

Proust, em Benjamin, faz a literatura retornar ao tema do infinito, que se une à incompletude na imagem do escritor solitário que conta apenas com sua imaginação. Mais do

⁸³ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 14.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

que a memória, receptáculo comum a todos os homens, o escritor tem o aparato ficcional em si, que lhe permite a criação, a evocação ficcional do tempo passado. Por isso que o tempo em Proust é sempre uma busca (*Em busca do tempo perdido*), nunca algo isolado ou em exposição permanente. Ele se transforma, estando o tempo passado também no tempo presente, uma lição que Benjamin aplica tanto à literatura quanto à história.

A tese seis de Benjamin sobre a história diz o seguinte: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência”⁸⁵. Essa é a noção que percorre a ficção ao longo do século XX, a noção de que não há nada preparado, definido e interpretado de antemão e que a Verdade perdeu sua inicial maiúscula, dispersando-se em muitas possibilidades de verdade. As reminiscências são cambiantes e podem ser revistas, uma vez que todo fato histórico é uma versão entre muitas possíveis⁸⁶.

Tanto em *Bartleby e companhia* quando em *O mal de Montano*, por exemplo, os dados reunidos foram filtrados (e são apresentados) pelo prisma da doença, que nada mais é que uma versão, uma reminiscência evocada da história da literatura. Com essa seleção em mente, Vila-Matas consegue formar ao menos duas versões distintas da história literária: aquela que se alinha com a falta e aquela que se alinha com o excesso, tudo dependendo da forma com que o autor articula historicamente o passado. Provavelmente, o exemplo mais bem acabado da apropriação das teses de Benjamin realizada por Vila-Matas seja *Historia abreviada*, uma ficção que se pretende (ironicamente) uma crônica histórica dos anos 20. Em Vila-Matas a teoria literária é a doença da história da literatura.

E ao fundo de tudo isso está a afirmação de Benjamin: “A obra de Kafka representa uma doença da tradição”⁸⁷, querendo dizer, com isso, que Kafka trabalhava no interior da tradição para desafiar-la, usando seus elementos como base para criar parábolas e metáforas tão esteticamente poderosas que, em determinado momento, abandonaram sua base inicial. A doença cresce no seio do conhecido e depois se expande, desenvolve regras próprias e floresce. A ficção de Kafka é como essas partículas autônomas de criação, a transformação radical do conhecido.

Este é precisamente o movimento que realiza Vila-Matas em sua ficção, que é profundamente envolvida pela prática de Kafka e Benjamin. Vila-Matas situa-se no interior da

⁸⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 224.

⁸⁶ No último capítulo deste trabalho, ao relacionar os *ritornelos* de Deleuze com as figuras de Marcel Duchamp e Jorge Luis Borges, apresento esta reminiscência de que fala Benjamin como a instauração de um *anacronismo*, termo que já está presente na análise que empreendo de *Historia abreviada de la literatura portátil* no capítulo seis deste trabalho.

⁸⁷ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 16.

tradição para, desse ponto privilegiado, transformá-la mais produtivamente. Entretanto, ao contrário de Kafka, seus rastros ficam sempre evidentes, suas apropriações da tradição estão sempre expostas, citadas. E justamente por conta dessa profusão de referências que a base inicial se perde.

Ao fim da terceira parte de *O mal de Montano*, Vila-Matas define esse grupo de escritores que se associam ao extremo com a literatura, habitando cada brecha, em busca de uma renovação. Eles são

um bando de velhos imaginativos, de monstros despertos, embora quase todos já com tosse, quase todos encurvados, quase todos toxicômanos, quase todos solteiros, quase todos sem filhos, quase todos em sanatórios estranhos, quase todos cegos, quase todos imitadores e farsantes; todos, absolutamente todos, enganados.⁸⁸

Rosario Gironde inicia sua lista dizendo que não imaginava sair tão velho e tão perigoso dessa sua aventura literária (escrever as diversas partes de *O mal de Montano*), e ainda por cima associado a um bando de velhos imaginativos. A surpresa do narrador é só uma ferramenta retórica, já que sua intenção sempre foi colocar-se ao lado dos grandes renovadores do literário, todos os doentes como ele que ao longo do tempo foram sustentando a literatura sobre seus ombros obsessivos.

A lista de Vila-Matas não é arbitrária, e esse trecho de seu romance é fundamental para apreender a sutileza de seu projeto de filiação literária. Todos os escritores mais importantes para ele, citados tanto em *Bartleby e companhia* quanto em *O mal de Montano* (como em todos os outros), estão na lista: Borges, cego, imitador, farsante, sem filhos, solteiro e encurvado; Rimbaud, o monstro toxicômano desperto, uma máquina solteira; Robert Walser, Hölderlin, Musil e Kafka, todos confinados em sanatórios estranhos, quase todos com tosse; os cegos John Milton, James Joyce e Borges; o encurvado Valéry Larbaud; Walter Benjamin, John Cheever, André Gide, Paul Valéry, Marcel Proust, Macedonio Fernández, Thomas Mann, W. G. Sebald, e muitos outros.

O narrador retoma todas essas vozes e afirma que “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”⁸⁹. É disso que trata a multiplicação de vozes e referências que realiza Vila-Matas: a tentativa de evocar a dissolução do mundo contemporâneo, apresentando o caos por um outro viés, o literário, força inerente ao humano: “Os distintos

⁸⁸ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 247.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 227.

personagens que fui tinham em comum o fato de serem doentes de literatura, de necessitarem se aferrar à literatura para sobreviver”⁹⁰.

Susan Sontag, intelectual norte-americana com trabalhos em áreas como a fotografia, o teatro e a ensaística, publicou um trabalho intitulado justamente *A doença como metáfora*, onde analisa alguns casos de como o contexto literário fez uso da doença. Sontag analisa duas doenças: a tuberculose e o câncer. Seu trabalho é sobretudo histórico, e reforça a importância de se reconhecer as doenças como eventos reais: “a doença não é uma metáfora e a maneira mais honesta de encará-la – e a mais saudável de ficar doente – é aquela que esteja mais depurada de pensamentos metafóricos”⁹¹.

A diferença fundamental entre a abordagem de Sontag e a de Vila-Matas, derivada da “doença da tradição” que é a obra de Kafka, é que a primeira versa sobre duas doenças reais que foram transpostas para a literatura, sem conexão direta com os males que a doença causa nos indivíduos reais. A doença em Vila-Matas e Kafka nasce e permanece como imagem literária, como modo de apropriação do literário. Sontag argumenta contra a banalização e simplificação do sofrimento que a doença acarreta.

Algumas considerações de Sontag, entretanto, podem ser úteis para a análise do paradoxo da doença e do desvio em Vila-Matas, uma vez que o material de pesquisa para *A doença como metáfora* é o literário. Ao comentar a evolução da tuberculose como uma doença daqueles que, no período romântico, sentiam muito profundamente, Sontag observa que a tuberculose torna-se então uma doença ligada ao amor. Cita uma passagem de *A montanha mágica*, de Thomas Mann: “Os sintomas da doença nada mais são que uma manifestação disfarçada do poder do amor; e toda doença é apenas o amor transformado”⁹².

A doença do literário, seja em sua forma da falta (*Bartleby e companhia*) ou do excesso (*O mal de Montano*), conforme desenvolvida por Vila-Matas, é, sem dúvida, um amor pelo literário transformado. Nessa perspectiva, a falta e a negação de *Bartleby e companhia* configuram o abandono do objeto desejado (a literatura), um estado de angústia que vive o escritor. O excesso é o passo seguinte, quando, pelo caminho da negação ostensiva, o sujeito esquece de si e integra-se no objeto desejado, torna-se literatura. Esse caminho argumentativo foi iluminado, até aqui, por *Estâncias*, de Agamben, *Doença como metáfora*, de Sontag, e *O mal de Montano*.

⁹⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 245.

⁹¹ SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p. 7-8.

⁹² *Ibid.*, p. 30.

Alguns bartlebys silenciam porque resolveram abraçar projetos que vão além de suas capacidades, talvez além inclusive da capacidade de qualquer um de nós. Vila-Matas parece diagnosticar isso em Mallarmé, por exemplo, e seu projeto interminável do *Livro*, em Paul Valéry, com sua *Comédia Intelectual* (uma resposta a Balzac) nunca realizada e em Musil, com seu *O homem sem qualidades*, que nunca encontrou um ponto final. A seguinte consideração de Sontag parece trilhar o mesmo caminho: “A tuberculose é celebrada como a doença de vítimas inatas, de gente sensível e passiva, de pessoas que não são suficientemente amantes da vida para sobreviver”⁹³.

Talvez não seja o caso de Kafka ter abraçado um projeto maior que suas forças (ainda que *O processo* e *O castelo* não tenham propriamente fim), mas a tuberculose foi um fato, e tirou sua vida em 1924, num sanatório na cidade de Kierling. “Não creio que haja doente de literatura maior do que Kafka”⁹⁴, revela Gironde em *O mal de Montano*. O narrador doente de literatura se identifica tanto com Kafka, e anseia tanto o contato com ele, que relata suas reminiscências com cores nitidamente kafkianas.

Vila-Matas realiza no verbete de Kafka a representação de uma possessão: Rosario Gironde narra sua vida pregressa (novamente o passado, a reminiscência e a história) como um conto de Kafka. Está furioso com sua mãe por ela ter emprestado um livro seu sem permissão, e durante a noite imagina que seus pais estão falando dele, do péssimo filho que é:

E depois, de noite, meus pais falando em voz baixa na cama, no quarto contíguo ao meu. O sussurro enigmático dessas vozes. A quase completa certeza de que estão falando de mim (...). A orelha pregada na porta e a impossibilidade de ouvir uma única palavra, apenas os murmúrios terríveis, indecifráveis. Penso em abrir a porta de repente e dizer a meu pai: “Aperte-a, agarre a carne que está à mão, a carne de sua esposa irá acalmá-lo, pare de falar de seu filho estrangeiro.” Mas não, não abro a porta do quarto de meus pais.⁹⁵

Vila-Matas produz uma reinvenção a partir da intertextualidade com Kafka. Alinhado com ele pelo viés da doença do literário e de sua devoção e imersão na literatura, Vila-Matas faz a história em *O mal de Montano* emergir do interior do texto de Kafka, agora reconfigurado, em um hibridismo textual. Ao comentar, mais adiante, o conto de Kafka sobre a muralha da China, o narrador esclarece retrospectivamente a relação com o escritor: “Relato que evoca, no fundo, a própria obra de Kafka, já que esta tem também algo de muralha, (...) apresenta ocos e fissuras, vazios que outros grupos procuram ocupar”⁹⁶.

⁹³ SONTAG. *A doença como metáfora*. p. 34.

⁹⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 163.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 272.

Esses grupos que procuram ocupar as fissuras da obra de Kafka são os novos doentes de literatura que surgem, como Vila-Matas, conscientes dessa trilha alternativa do literário. São como os novos bárbaros de que fala Walter Benjamin, empenhados “a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”, no exemplo de grandes criadores, como Kafka, “homens implacáveis que operaram a partir de uma tabula rasa”⁹⁷. De forma que, nessa articulação final, é possível observar a doença do literário emergindo do diálogo de Vila-Matas com Kafka e Benjamin, na fresta de uma rede intertextual que está sempre se transformando, colhendo novas referências e expandindo os limites do literário.

⁹⁷ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 116.

3 VILA-MATAS E BORGES: PARASITISMO LITERÁRIO

La escritura se origina en la lectura,
se escribe porque otros antes que nosotros han escrito
y se lee porque otros antes que nosotros han leído.

Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*

Partindo do cenário já delineado, do contato produtivo com outros textos como base para o desvio da escritura, em um paradoxo da falta e do excesso em Enrique Vila-Matas, abro espaço para uma análise detida sobre um dos responsáveis por essa visada vilamatiana: Jorge Luis Borges.

Vila-Matas é aqui compreendido como representante de uma literatura de fronteiras, de um estilo de escrita que pensa as fronteiras, mescla seus limites e territórios e, principalmente, que expande e ultrapassa essas bordas. O sentido de fronteira que surge quando se pensa sua obra é amplo: desde a acepção mais imediata de vizinhança geográfica até às marcas de pertencimento dos vários gêneros literários. Em sua literatura, ele não apenas transita por vários países e cidades, observando e assimilando particularidades dos idiomas, dos nativos, das ruas e dos monumentos (como o faz Borges, por exemplo, em *História universal da infâmia*), também faz o mesmo com os gêneros literários: passa do ensaio para o autobiográfico, cortando caminho pelo romance, pelo conto, pela poesia.

Seus livros estão repletos de referências a outros escritores, outros livros e outras histórias. Vila-Matas vai construindo suas tramas com o auxílio constante de outras tramas, formando um mosaico de citações e apropriações, diluindo a figura do autor na prática da escrita, enquanto revela a mecânica da criação literária. E não apenas a figura do autor de seu livro (ele mesmo, Enrique Vila-Matas) é diluída, pois ele envolve muitos outros nesse processo de rarefação das identidades. Ao modificar o contexto de produção e recepção, e levar isso ao extremo utilizando dezenas de nomes e histórias alheias (dezenas de contextos, portanto), ele produz um evento único, isolado, paradoxalmente anônimo.

Tendo isso em mente, já é possível constatar que a leitura da obra de Vila-Matas é instigante justamente pela possibilidade que oferece ao leitor de executar ligações, contatos e comparações, uma obra que remete constantemente à leitura. O universo de Vila-Matas é o universo de um autor que é sobretudo um leitor. Sua ficção é um laboratório da leitura, é sobre a experiência da absorção e da modificação daquilo que se lê. Certamente não se trata de um leitor comum, já que vai além e torna-se ele próprio produtor de textos; entretanto, é

uma produção que sempre retorna ao ponto de partida, onde tudo começa, para qualquer um que se instala no contexto literário, no universo comum das referências.

Dos muitos escritores que Vila-Matas utiliza em seus livros, nenhum é mais próximo desse universo de apropriação da leitura do que Borges. Isso ocorre porque Borges criou um ramo específico desse processo de apropriação, ao levar para o centro da ficção a leitura de outros textos, a realização literária que se funda no comentário. Borges, sem dúvida alguma, influenciou um número interminável de escritores do século XX, sobretudo os de língua espanhola, e nesse grupo de aprendizes está certamente Enrique Vila-Matas. Essa relação entre eles me parece tão forte que, em determinados momentos, ao ler uma crítica sobre Borges, a identificação com o universo de Vila-Matas é tão evidente que, se os nomes fossem trocados, nenhuma palavra ficaria em excesso ou em falta. E raciocinando como fez o argentino em seu ensaio *Kafka y sus precursores*, que mostra a nova leitura possível do passado pelo presente, alguns pontos da obra de Borges ganham novos relevos para os contemporâneos leitores que percorreram o universo de Vila-Matas.

O horizonte da leitura é infinito, em ambos os autores. Como exemplifica o próprio Vila-Matas, em *Bartleby e companhia*, pela boca de um de seus personagens: “entre meus autores preferidos estão Robert Walser e Ronald Firbank, e todos os autores preferidos por Walser e por Firbank, e todos os autores que estes, por sua vez, preferiam”⁹⁸. Seu personagem é um escritor que fala de suas leituras e de suas preferências, como faz Vila-Matas continuamente. Para conhecer um autor, é preciso não apenas ler seus livros e conhecer suas idéias; é necessário ir atrás de suas preferências, empreender um trabalho intelectual detetivesco, colher pistas, deduzir: a literatura é um trabalho investigativo que nunca termina, uma leitura leva a outra, e esse caráter de suspensão é a grande magia do ler e do escrever. Nada mais borgeano do que o infinito, a leitura como um labirinto, onde cada autor apresenta outros autores, cada um deles responsável por outro termo da matemática desse labirinto literário: “afirmo que a Biblioteca é interminável”⁹⁹, diz o narrador de *A biblioteca de Babel*, nas *Ficções* de Borges. A leitura, assim como a escritura, é um *work in progress*.

Em *O mal de Montano*, Vila-Matas apresenta uma reunião de leituras sobre Borges que exemplifica esse contexto da apropriação, e, além disso, apresenta um interessante painel de sobreposições literárias. O trecho em questão¹⁰⁰ mostra o protagonista de Vila-Matas entrando em contato com um livro sobre Borges. Encontra o livro na casa de Rodrigo Fresán,

⁹⁸ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 28.

⁹⁹ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1982, p. 62.

¹⁰⁰ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 120.

um escritor real, amigo de Vila-Matas e também de seu protagonista. E o livro encontrado foi escrito também por um autor real, o argentino Alan Pauls: trata-se de *El factor Borges*, livro de 2000, dedicado inteiramente à análise da obra de Borges. As informações do real servem para que o ficcional apareça com mais destaque, nas entrelinhas. “Devo à conjugação de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar. (...) Bioy Casares jantara comigo naquela noite (...). Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava”¹⁰¹, é o que escreve Borges, o narrador, inserindo seu amigo Bioy Casares, um escritor real, em sua história.

É exatamente o que faz Vila-Matas, mistura os contextos e em cima disso constrói a narração de *O mal de Montano*. Por que a mistura de realidade com ficção? Por muitas razões, evidentemente. Uma delas é o processo conhecido de contato entre os gêneros. O nome real, o relato de uma experiência que se deu no terreno do real, é próprio da resenha jornalística, do ensaio, da autobiografia. A ficção fica mais rica quando não respeita esses limites, e isso está evidente na obra de Borges e de Vila-Matas. Uma outra razão, ainda mais pertinente, é que não há separação entre uma coisa e outra para ambos os escritores: a vida, para Borges, é a literatura, a ficção; para Vila-Matas é tudo isso, é também os livros, os outros escritores. Real e ficcional estão intimamente conectados em seus universos, é o canal por onde eles se expressam. A vida é alimentada pela ficção, e os livros modulam o olhar que o escritor lança para a vida.

O narrador encontra o livro de Alan Pauls na casa de Rodrigo Fresán, um livro sobre Borges. Expressa admiração pela qualidade do estudo e chama atenção para um capítulo em especial, o sétimo, intitulado *Segunda mano*. O narrador então passa algumas páginas resenhando o livro de Pauls, comentando especialmente sobre esse capítulo, exatamente a parte que Pauls dedica para a análise do *parasitismo*¹⁰² de Borges, denunciado pelo crítico

¹⁰¹ BORGES. *Ficções*. p. 1.

¹⁰² O termo “parasitismo” traz consigo reflexões teóricas do movimento da Desconstrução, de Jacques Derrida e, sobretudo, de Hillis Miller e seu artigo “The critic as host”, inserido no livro *Deconstruction and Criticism*, de 1979. São posicionamentos que não podem ser ignorados, principalmente quando falamos de apropriações, contextos de leitura, sobreposições e interpenetrações. A Desconstrução, na argumentação de Miller, é um procedimento de expansão dos sentidos e dos contextos, que mostra o plural que existe por trás da essência única, pura e imutável propagada pela filosofia até então. Toda escritura é uma abertura para outros textos, sem que exista um centro, uma verdade, o que necessariamente atinge pontos fundamentais, como tradição e influência. Por conta de sua aguda percepção literária, Borges antecipou todas essas questões e construiu sua ficção em cima dessas mesmas idéias. O objetivo dessa nota é jogar breves luzes sobre um ponto que pretendo trabalhar mais adiante, em outro trabalho: a relação de Borges com a Desconstrução e a antecipação que ele realizou, ilustrando essa hipótese com os textos do próprio Borges, em ficção e ensaio, bem como a atualização do mesmo procedimento por Vila-Matas. Uma via que já foi insinuada brevemente pelo crítico e escritor Ricardo Piglia em uma entrevista: “Borges había planteado problemas y modos de leer que después la crítica contemporánea descubrió. Todo lo que Borges había estado haciendo en aquel momento entró después en la escena de la discusión académica. Lo que hoy dice Derrida de una manera un poco esotérica sobre el contexto, sobre el margen, sobre los límites, es lo mismo que dice Borges de una manera más elegante y más clara.” In: PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 169.

argentino Ramón Doll na década de 30. A questão ultrapassa a crítica no momento em que Borges utiliza um juízo negativo, o de que não passava de um plagiador, e o transforma em centro de sua poética, de seu fazer literário. O narrador de Vila-Matas reflete: não seria ele próprio um escritor parasitário? não teria ele próprio partido da obra de outros para fazer a sua, tal como Borges? Ele diz que sim, que é certamente um escritor parasitário.

Quantas leituras existem nesse contexto? Primeiro, a leitura que Borges faz da literatura, do mundo, e que está presente em seus contos e ensaios, principalmente os ensaios de *Discusión*, livro que Borges publicou em 1932 e que é o principal alvo de Ramón Doll, o crítico argentino, responsável por uma segunda leitura, um olhar sobre a obra de Borges na ocasião de seu surgimento. Borges é responsável por uma terceira leitura: ele lê a crítica e a absorve, transforma o negativo em positivo, abraça o parasitismo, cerne de uma produção cujo clímax seria o conto *Pierre Menard, autor del Quijote*. Alan Pauls, quase setenta anos depois, analisa esses acontecimentos a partir de uma quarta leitura, o que resulta no livro *El factor Borges*, que é lido por Vila-Matas e por seu narrador, que, em sua leitura, a quinta (ou a sexta, se separarmos Vila-Matas de seu narrador) nesse cenário, apresenta para o leitor de seu livro a conclusão de que ele é também um escritor parasitário.

Pauls apresenta alguns trechos da crítica de Ramón Doll a Borges: “Esos artículos (...) pertenecen a ese género de literatura parasitaria que consiste en repetir mal cosas que otros han dicho bien”¹⁰³. O tom é sempre de ironia, acrescenta Pauls, pois a intenção do crítico era de desqualificar a obra iniciante de Borges, abafar essas tentativas heterodoxas de literatura desde o nascimento. E Vila-Matas, por outro lado, utiliza a construção de Doll, invertendo os termos: “Vou eu aqui repetir mal o que Alan Pauls disse bem? É claro que não, melhor reproduzir suas palavras”¹⁰⁴. O paralelo é evidente: é como se Vila-Matas, ao ler a advertência de Doll via Pauls, acrescentasse sua voz, recontextualizando a ironia, ou seja, a ironia de que não há aí exatamente uma voz a ser mantida.

Borges, em seu tempo, e agora Enrique Vila-Matas, abusava das coisas alheias, repetia e distorcia o que repetia, deixando certa crítica purista da época aturdida. O escritor catalão, nosso contemporâneo, leva ao extremo a reprodução sem moderação que executava Borges, ampliando não só as doses de reprodução como o número de fontes. Como aponta Pauls acerca de Borges, as referências externas estão de tal maneira explícitas nos contos e ensaios que se tornam invisíveis. E prossegue dando o exemplo do conto *A carta roubada*, de Poe,

¹⁰³ PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 103.

¹⁰⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 120.

onde o escandalosamente visível é deixado de lado, não é percebido¹⁰⁵. É um processo que pode ser observado nos romances de Vila-Matas, unidades coesas, ainda que fragmentadas: pela quantidade de referências visíveis eles se tornam, os romances, narrações auto-suficientes, universos à parte.

Essa galeria de referências visíveis é organizada, tanto em Borges quanto em Vila-Matas, por uma figura central, colocada ao mesmo tempo no centro, na medida que seleciona e organiza, mas também à margem, na medida que sua presença é somente um veículo. São figuras subordinadas aos textos que compilam: tradutores, exegetas, anotadores, intérpretes, bibliotecários, tão presentes nos contos de Borges. Também os escritores fracassados (ou às vezes nem tanto, como no livro *Doctor Pasavento*, onde o narrador de Vila-Matas é um escritor de sucesso que quer desaparecer, ser anônimo novamente) e os doentes de literatura dos livros de Vila-Matas. Ambos seguem o rastro de outras ficções, formando um eco condensado de outras histórias. Personagens obscuros e subalternos, como o narrador corcunda de *Bartleby e companhia* ou Menard vivendo na sombra de Cervantes¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, é um texto que propicia muitas reflexões, pois é múltiplo em sua simplicidade. Há algo de procedimento intertextual e vilamatiano na idéia de uma carta que está ao alcance de todos, mas permanece invisível e intocada, até o surgimento de uma visão distinta, uma leitura desviante, uma interpretação que procura as lacunas, e não o reforço das explicações estabelecidas. Pois é isso que apresenta a trama de *A carta roubada*: a Rainha vê um Ministro pegar sua carta comprometedor de baixo de seu nariz, por conta da presença do Rei, que não poderia ter sua atenção voltada para a carta; a Rainha aciona a polícia, que não encontra nada na casa do Ministro, apesar de utilizar todo seu aparato, todas suas técnicas de busca, de leitura; o Chefe de Polícia chama Dupin, o detetive de Poe (o leitor desviante, aquele que incorpora um método experimental), que em pouco tempo descobre a carta no bolso de um casaco, inocentemente pendurado na casa do Ministro. Dupin não pega a carta, simplesmente. O que o detetive faz é mais produtivo: substitui a carta por outra, idêntica em aparência, completamente distinta em conteúdo. Aplicando a mesma cena a Vila-Matas digo que ele, o autor, é o detetive que rastreia os índices deixados pela literatura e apropria-se deles, procurando decifrar um mistério que ele mesmo estabeleceu. O detetive que soluciona o crime que ele mesmo cometeu: visita a tradição, o cânone, as literaturas nacionais e sai de lá com os resíduos que ele próprio seleciona, determina sua própria leitura, seja ela a leitura das máquinas solteiras de *Historia abreviada*, a leitura dos artistas do Não, dos subalternos, dos exploradores do abismo ou dos suicidas exemplares. Vila-Matas retira os textos dos contextos estabelecidos e assumidos e instaura no lugar uma carta híbrida, de pertencimento duplo e irônico: não estou nem lá, nem aqui, estou sempre *estando*. Jacques Lacan debruçou-se sobre o conto de Poe em pelo menos duas oportunidades: no ensaio “Seminário sobre *A carta roubada*”, presente em uma coletânea de 1966, *Écrits*; e também no seminário “*A carta roubada*”, palestra oral estabelecida como texto no livro 2 de suas obras, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Lacan investe principalmente na indistinção dessa voz que nunca é presente, que é fantasmal e sempre fugidia, e que está contida e representada pela carta. A letra diz do desejo e é também aquilo que se deseja (aqui subentendida a palavra *lettre*, carta e letra em francês). Diz Lacan: “A carta é aqui sinônimo do sujeito inicial, radical. Trata-se do símbolo a deslocar-se em estado puro, no qual não se pode tocar sem se ficar imediatamente preso em seu jogo. Assim, o que o conto da carta roubada significa é que o destino ou a causalidade não é nada que se possa definir em função da existência.” In: LACAN, Jacques. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 247.

¹⁰⁶ Tanto Pierre Menard quanto Jorge Luis Borges são idéias literárias (mais até do que simples figuras) que percorrem, nomeados ou não, toda obra de Vila-Matas. Aparecem tanto em considerações críticas quanto em apontamentos do cotidiano. Essa mescla produz filiação produtiva e sempre fluida. O exemplo mais recente aparece no último livro de Vila-Matas, *Dietario voluble*: “Decido darme una vuelta por el Paseo de Sant Joan, tan ligado a mis años de infancia, y allí me encuentro casualmente, paseando también, a Jérôme Darrieux, antiguo director del Palais de Tóquio de París, comisario de arte que anda siempre por ahí con ojos de iluminado.

Alan Pauls, ao dissertar no início de seu livro sobre as características de Borges e seu projeto literário, diz que ele, ao desenvolver sua obra, “diseña la clase de escritor que se propone ser (...): un escritor 'modesto', opaco y abstinento, alguien que ha canjeado (...) la veleidat de ser original por la vocación de ser anónimo”¹⁰⁷. A vocação de ser anônimo, uma definição de Borges que cabe em seus personagens e nos de Vila-Matas. E cabe principalmente em um escritor real que Vila-Matas usa como personagem, e que cita continuamente: “Walser queria ser um zero à esquerda e o que mais desejava era ser esquecido. Tinha consciência de que todo escritor deve ser esquecido logo que acabe de escrever”¹⁰⁸.

Ele está falando de Robert Walser, escritor suíço que é presença constante em seus livros, justamente por conta desse seu desejo de permanecer anônimo, apagado, absorvido por uma obra. O homem deve sumir para que a obra apareça. Tal como no evento com Fresán e Pauls, há aqui uma sobreposição de leituras: a figura que Vila-Matas elegeu como representante de sua poética tem as mesmas características artísticas que Alan Pauls evidencia em Borges. Robert Walser, um autor obscuro e excêntrico, cuja imagem é usada para modelar os narradores de Vila-Matas, está ligado a Borges na subordinação à obra, ao texto, à literatura. Há nos três autores, Borges, Walser e Vila-Matas, a fuga da vaidade de querer ser original e a busca pelo anonimato.

Essa sobreposição de leituras encontra um ponto de confluência na obra de Vila-Matas, que põe em diálogo diferentes vozes em um todo que funciona, sendo esse todo a sua própria voz narrativa. Partindo somente do ponto de vista de Pauls, de que Borges, no início de sua carreira, já tinha em mente o tipo de escritor que queria ser, anônimo, à serviço da literatura, começaríamos e terminaríamos em Borges. Mas a partir do momento em que o narrador de Vila-Matas encontra esse livro e o absorve em sua própria história, o contexto referencial se expande. Engloba agora o universo de Vila-Matas e todas suas recorrências. Chegar ao texto de Pauls por meio desse universo faz com que as descrições sejam diferentes:

(...) El comisario me sorprende de pronto sacándose del bolsillo una lista de seres imaginarios por los que dice sentir cierta debilidad. Entre los muchos nombres retengo unos cuantos: Pierre Menard, que reescribió el *Quijote* y, al parecer, es pariente mío.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 111. Tão rápido quanto surge, Menard desaparece na seqüência de outros nomes. Mas ainda ressoa a proximidade que Vila-Matas determina para com ele, tratando-o como parente, ainda que de forma irônica e jocosa, evidente na expressão *al parecer*. Fica bastante evidente que Vila-Matas encara Menard como uma ferramenta irônica de Borges, no que se alinha com a reflexão de Juan José Saer: “Comparar a Borges con su criatura sería, más que una equivocación crítica, una verdadera ofensa: para Borges, Pierre Menard es, en el mejor de los casos, un frívolo, y, en el peor, un plagiario y un charlatán.” In: SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 34.

¹⁰⁷ PAULS. *El factor Borges*. p. 20.

¹⁰⁸ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 26.

é impossível não pensar que Vila-Matas poderia muito bem utilizar o trecho sobre o Borges "opaco y abstinente" para falar de Walser, já que a apropriação é a tônica de sua poética.

É por essa razão que a obra de Vila-Matas é um ponto de confluência das leituras: ao passar por ela, temos a percepção de que o texto de Pauls (ou de qualquer outro) não é só sobre Borges, mas que pode também ser sobre Walser e, principalmente, *escrito* por Vila-Matas. Em sua produção literária, ocorre continuamente a disseminação que vemos no *Pierre Menard* de Borges. Um texto ou passagem, ou mesmo as citações que ainda preservam as fontes, não são as mesmas nesse outro contexto. À luz de tudo que vinha sendo dito no livro sobre contaminação literária, doenças literárias, loucura ou desequilíbrio causado pelos livros, a aparição de Pauls em *O mal de Montano* cria um contexto totalmente distinto de um potencial contexto de leitura individual de sua obra. Ler *El factor Borges* de Alan Pauls é uma coisa, ler a seleção do mesmo livro feita por Vila-Matas é outra coisa totalmente distinta.

Há uma passagem de *Bartleby e companhia* que ilustra esse jogo de recontextualizações. Fala sobre um escritor italiano que nunca escreveu, de nome Bobi Bazlen, um judeu de Trieste que leu muito e mais tarde tornou-se editor. Assim relata Vila-Matas: “havia lido todos os livros em todas as línguas (...) embora tivesse uma consciência literária muito exigente (ou talvez mais precisamente por isso), em vez de escrever, preferiu intervir diretamente na vida das pessoas”¹⁰⁹. Essa referência está no livro de Vila-Matas para comentar um outro livro: *O estádio de Wimbledon*, do também italiano Daniele Del Giudice, que conta a história da busca por Bobi Bazlen empreendida pelo narrador. Procura responder a pergunta: por que Bazlen não escreveu?

Essa pergunta é relevante no contexto do livro de Vila-Matas, pois é repetida continuamente na análise do silêncio de muitos outros escritores. Lembrando que o fio condutor de *Bartleby e companhia* é justamente tratar dos escritores que abandonaram o ofício, que escolheram o caminho do silêncio: “chega a ser um mal endêmico das literaturas contemporâneas essa pulsão negativa ou atração pelo nada que faz com que certos autores literários jamais cheguem, aparentemente, a sê-lo”¹¹⁰. O autor consegue unir nesse motivo do silêncio duas coisas que são fundadoras de sua obra: a vontade de comentar, resenhar, expor outros livros e outros autores e também a necessidade de refletir sobre o ofício literário.

Abro um pequeno parêntese para refletir sobre esse motivo do silêncio em Vila-Matas, e depois retornar para Del Giudice e Bobi Bazlen. Os escritores que desistiram do ofício são denominados os artistas do Não, que como Bartleby, o personagem de Melville, preferem não

¹⁰⁹ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 30-31.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

fazer mais literatura. Há em Vila-Matas a curiosidade sobre o que teria sido produzido se estes escritores continuassem a escrever. Rulfo, Salinger, Rimbaud e tantos outros, obscuros e inventados, povoam essa negatividade que desafia as explicações. É uma atividade de catarse, todo o livro é o exercício de um temor: não ter mais nada para escrever, dissolver-se como escritor.

Enquanto *Bartleby e companhia* transita pela falta, *O mal de Montano* ataca o outro lado, o do excesso. É uma obra posterior, um contraponto a *Bartleby*, e que também exercita um temor de Vila-Matas: o de adoecer de literatura, uma mente que só pensa em livros, em autores, em citações e que por fim sucumbe na loucura. Sua ficção é também uma resposta para os extremos da atividade literária, uma ilustração irônica daquilo que pode acontecer a alguém que pensa demais sobre livros.

Retomo esses pontos, já expostos no capítulo anterior, para dizer que o silêncio literário é próximo também do anonimato literário, outro forte ponto de apoio da poética de Vila-Matas. É possível fazer literatura também no silêncio, e o que ele faz em *Bartleby e companhia* é justamente evidenciar esse lado esquecido, essa parte obscura do fazer literário, essa condição rarefeita da linguagem que também comunica. Ele toma as palavras de Marguerite Duras: "Escrever também é não falar. É calar-se", ou seja, um escritor, mesmo em silêncio, continua escrevendo sua obra, continua comunicando, porque joga luzes sobre o que foi feito anteriormente, sobre suas origens. Toda obra, até a que é feita no silêncio, diz algo sobre o artista, faz dele aquilo que ele é. Vila-Matas, em outra nota, utiliza as palavras de Jaime Gil de Biedma: "minha poesia consistiu - sem que eu soubesse - em uma tentativa de inventar uma identidade para mim; inventada, e assumida"¹¹¹.

Reforçando a reflexão sobre o silêncio literário, trago algumas idéias de Maurice Blanchot sobre o assunto, o autor referido na epígrafe de abertura de *O mal de Montano*: "Como faremos para desaparecer?". Em *A parte do fogo*, livro de 1949, com edição brasileira de 1997, ele diz o seguinte: "O silêncio faz parte da linguagem (...) deve seu sentido à proximidade da linguagem, cuja ausência ele demonstra. (...) Meu silêncio me faz participar inteiramente do sentido que lhe atribuo"¹¹². Em determinado momento, chega a afirmar que o objetivo de toda comunicação é atingir o silêncio, que é a situação inicial de tudo que é dito, como uma pulsão de morte da linguagem, que anseia pelo estado primordial de preexistência. A literatura acontece na negação desse destino, no auto-engano dos escritores, que procuram sempre justificar sua obra pela presença dos outros, lutando contra a individualidade radical

¹¹¹ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 25 e 43.

¹¹² BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 66.

inerente a sua obra. A literatura é feita do ir e vir desses opostos: “o silêncio está longe de ser o oposto da língua; pelo contrário, só há linguagem no silêncio”¹¹³.

Voltando para o italiano Bobi Bazlen, um dos exemplos de artista do Não, e para a investigação que faz Daniele Del Giudice. Com a publicação do livro *O estádio de Wimbledon*, acrescentou-se a ele um prefácio, assinado pelo escritor italiano Italo Calvino. O prefácio virou texto de orelha na edição em português. Há uma passagem que diz o seguinte: “lhe interessa (ao narrador) as razões pelas quais aquele homem, de consciência literária tão exigente - e talvez por isso mesmo -, em vez de escrever, prefere influir diretamente na vida das pessoas”¹¹⁴. Descontando as transformações sofridas pelos textos ao longo das traduções, ainda assim fica evidente que Vila-Matas não só leu o texto de Calvino sobre Del Giudice como também apropriou-se dele.

Há poucas modificações de um texto para outro, e seu raciocínio ao longo do capítulo (ou "nota") dedicado aos escritores italianos, segue as indicações tanto do prefácio de Calvino quanto dos comentários que faz Del Giudice ao longo de seu livro. O ponto de Vila-Matas é mostrar que, assim como fez Del Giudice, é possível escrever um livro sobre a investigação do não-escrever, exercer ações afirmativas sobre a negatividade, e fazê-lo de forma nova, "com uma volta a mais no parafuso." Há sempre a sombra de um outro projeto, ou ainda o respaldo de alguma outra coisa que é externa, a obra ou o silêncio de alguém.

Em uma pequena nota, o narrador apresenta todo um resumo das principais questões abordadas neste trabalho. Mais do que apropriar-se do texto de Calvino, ele o faz para representar formalmente que a decisão de escrever pode ocorrer dentro de qualquer parte do processo literário, principalmente durante a leitura. E conclui a nota dizendo que “tudo permanece, mas muda, pois o de sempre se repete, perecível, no novo, que passa rapidíssimo”¹¹⁵. Uma definição não apenas da construção desse trecho, mas também do trecho sobre Pauls e de todo o livro em geral: a repetição diferencial que acontece no jogo de referências criado por Vila-Matas.

Há um outro ponto de contato com Borges, esse um pouco mais pessoal: uma certa implicância com as origens espanholas e as coisas pesadas atreladas a elas. Pauls cita uma entrevista de Borges, onde ele diagnostica a falta de horizonte intelectual que traz a origem: “Cuando se es de familia criolla, o puramente española, entonces, por lo general, no se es intelectual” E ele continua, aprofundando a questão ao falar de sua própria família: “Lo veo

¹¹³ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 70.

¹¹⁴ DEL GIUDICE, Daniele. *O estádio de Wimbledon*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Globo, 1989.

¹¹⁵ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 33.

en la familia de mi madre, los Azevedo, son de una ignorancia inconcebible”¹¹⁶. E Vila-Matas, mesmo sendo de origem catalã, nunca foi muito incisivo em seus comentários ou críticas, sendo inclusive um autor que escreve em espanhol, não em catalão.

Em *A viagem vertical*, ao construir seu protagonista Mayol, nacionalista catalão ferrenho, talvez Vila-Matas tenha atingido o máximo que se permite em termos de considerações político-nacionalistas. E mesmo aí se trata de um pano de fundo, algo acessório, para que possa delinear melhor as características do personagem. Já no campo da literatura pura e simples, Vila-Matas escreve, em *Bartleby*: “Tenho tido sorte, não tenho tratado pessoalmente com quase nenhum escritor. Sei que são vaidosos, mesquinhos, intrigantes, egocêntricos, intratáveis. E se são espanhóis, ainda por cima são invejosos e medrosos”¹¹⁷.

É difícil tratar desse tipo de questão sem cair em generalidades, pois é evidente que tanto Borges quanto Vila-Matas pertencem a lugares específicos, a nacionalidades determinadas. Mesmo que suas literaturas estejam marcadas por elementos que extrapolam as fronteiras, eles falam de lugares específicos. Borges ficou famoso por seus contos eruditos, isentos de questões locais, mas pensou igualmente a identidade argentina, com livros como *Evaristo Carriego* ou *El idioma de los argentinos*. É claro que todos esses esforços, aparentemente distintos dos contos "universais", respondem a uma mesma "vontade de saber". São pontos relevantes para que Borges possa desenvolver sua idéia de passado, de clássico e de linguagem, que serão reintroduzidos em sua obra por outro viés.

Sobre a questão do clássico, como se forma e o que seria, Borges faz considerações interessantes, que permitem um diálogo tanto com a questão do pertencimento local quanto com a atualização borgeana realizada por Enrique Vila-Matas. No ensaio *Sobre los clásicos*, de *Otras inquisiciones*, Borges diz que “clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones (...) han decidido leer como si en sus páginas todo fuera (...) profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término”¹¹⁸. O clássico se forma a partir de uma integração das leituras de diferentes indivíduos dentro de uma coletividade, eleições pessoais que se combinam e transformam um livro em clássico.

Borges argumenta a favor do contexto quando diz que, para os alemães, o *Fausto* de Goethe é um grande clássico, enquanto em outros lugares não passa de uma forma distinta do tédio, assim como a obra de Milton e de Rabelais. Um autor, mesmo que trate de temas

¹¹⁶ PAULS. *El factor Borges*. p. 29.

¹¹⁷ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 168.

¹¹⁸ BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 190.

universais, precisa fazer com que sua voz seja ouvida por uma coletividade específica, para que tenha futuramente chance de sobreviver. Ao tocar temas relevantes dentro de determinado imaginário específico, uma obra pode ganhar espaço nesse imaginário e perpetuar-se por gerações: “Clásico (...) es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad”¹¹⁹.

É no momento da leitura que o clássico se forma, e Borges está sempre atento para o leitor que entra em contato com os textos, que convive com eles. Ele deve ser surpreendido e cativado, como ele próprio o foi pelos autores que elegeu como prediletos (Stevenson, Quincey, Chesterton, Berkeley...). No mesmo ensaio, diz que “los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector”¹²⁰. Quando uma forma de escrever é facilmente reconhecida pelo leitor, esse é um sinal de que esta forma está gasta. Não significa que não funcione, apenas está gasta, vazia de inovação. A leitura também é recontextualizada, os leitores também se aperfeiçoam. Por isso o perigo de apostar na eternidade de um autor ou obra.

Acredito que o trabalho de Vila-Matas esteja inserido nesse espaço de variação de que fala Borges. Não somente naquilo que executa, mas também em seu projeto, em seu pensamento artístico. Seus livros são variações que surpreendem os leitores, e que agem em dois níveis distintos: primeiro, o acontecimento por si só, uma literatura que não se contenta em repetir fórmulas; e segundo, a capacidade que tem de inovar sem causar estranheza negativa, pois trabalha com signos familiares. Ou seja, ao partir de referências conhecidas (obras e autores), Vila-Matas assegura identificação com o leitor ao mesmo tempo em que o surpreende, pois é seu manejo vertiginoso das referências que completa o quadro da mudança de paradigma literário.

Para finalizar esse capítulo, cito o fim do conto *Pierre Menard, autor do Quixote*: “Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte retardada e rudimentar da leitura (*el arte detenido y rudimentario de la lectura*): a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”¹²¹. Dizia Borges desse conto que era “como una especie de bisagra, un punto de inflexión extraordinariamente productivo para su obra”¹²². É principalmente a partir desse ponto da produção de Borges que Vila-Matas exerce sua ficção,

¹¹⁹ BORGES. *Otras inquisiciones*. p. 191.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹²¹ BORGES. *Ficciones*. p. 38.

¹²² PAULS. *El factor Borges*. p. 123.

investindo na pluralidade da leitura, na autonomia que a literatura proporciona. São universos construídos sob o signo das afinidades eletivas.

Para Borges (e leia-se também *para Vila-Matas*), fazer ficção é transportar de seu contexto um material já existente e encaixá-lo em um contexto novo, mapear segundo desígnios ficcionais, cartografar os textos, a tradição, o cânone e seus interstícios. A fórmula é simples e econômica, evita desgastes e permite a concisão característica dos escritos de Borges. E nisso está incluído praticamente tudo de mais importante em sua poética: o parasitismo, a subordinação, o ato da leitura, a mistura de níveis hierárquicos, o abalo das categorias, das classificações e das identidades. É uma literatura que só funciona em movimento, só faz sentido quando ameaça a própria integridade, pois trabalha na disseminação de sentidos. O narrador de Borges nunca tem nada de próprio, já que não inventa, só transmite e propaga. Sua função é receber de alguém uma história, seja lendo, seja escutando, acomodar-se à sombra de alguma outra voz e dali sair com um texto secundário, no mínimo. E, a partir daí, "falsear y tergiversar ajenas historias"¹²³, como diz Borges em *Historia universal de la infamia*.

A invenção de referências é outro ponto de contato entre Borges e Vila-Matas. Sobretudo em *Bartleby e companhia*, mas também em *Historia abreviada de la literatura portátil*, o espanhol inventa escritores, inventa obras, atribui acontecimentos a épocas e pessoas erradas, enfim, executa o anacronismo deliberado e as atribuições errôneas que aprendeu com Pierre Menard. Uma figura em especial aparece nos dois livros, inventada em ambos: uma "mulher fatal" e artista chamada Rita Malú, que teria escrito o livro *Noches bengalíes tristes*. Em *Bartleby e companhia*, além dessa invenção, há pelo menos outras duas, com direito a autor e obra: *Instituto Pierre Menard*, de Roberto Moretti, e *Inferno perfumado*, de Marcel Maniere. Evidente que Vila-Matas não pára a invenção só nos nomes, faz questão de criar também as sinopses, as críticas e as interpretações.

O criador de Pierre Menard não só cunhou as expressões "anacronismo deliberado" e "atribuições errôneas" como também as executou. Em *Historia universal de la infamia*, Borges acrescenta uma bibliografia no final do livro, com as obras que teria consultado. No meio das verdadeiras, há uma falsa: *Die Vernichtung der Rose*, de Alexander Schulz. Borges se apropria de outros textos e confessa sua apropriação ao acrescentar uma bibliografia em seu livro de ficção, uma lista de fontes que serve tanto como índice de erudição quanto como pedido de absolvição. Entretanto, sua confissão (sua "confissão") é ainda mais radical e

¹²³ PAULS. *El factor Borges*. p. 113.

perturbadora que o movimento inicial de servir-se de textos alheios. Ele surpreende a recepção em dois níveis: ao reconstruir um texto externo, num exercício interessante de erudição e, depois, ao desmontar essa boa impressão mostrando que a credibilidade construída é falsa. Ele constrói uma passagem falsa estreita dentro de um corredor monumental, onde o segundo contém o primeiro e é revelado por ele.

Quem revela a quem? Borges ilumina Vila-Matas ou é o inverso? São duas obras que, em suas particularidades, afirmam o mesmo: toda literatura é um jogo de contextos, e todo contexto literário é construído na leitura, a fonte e o reduto final da ficção. Borges é o maior realizador no que concerne a essa consciência da leitura: ao entrar em contato com os labirintos borgeanos, Vila-Matas pôde pensar mais profundamente seu lugar de escritor e realizar uma obra rica e original, que reflete as principais questões de nosso tempo, tornando sua leitura, portanto, fundamental.

4 VILA-MATAS E MAURICE BLANCHOT: COMO FAREMOS PARA DESAPARECER?

En mi juventud yo deseaba ser muchas personas
y ser de muchos lugares al mismo tiempo,
pues ser solo una persona me parecía muy poco.

Enrique Vila-Matas, *Recuerdos inventados*

O mal de Montano, como já anunciado, tem Maurice Blanchot como epígrafe inicial: "Como faremos para desaparecer?". Conta a história de um homem "doente de literatura", alguém que observa tudo sempre sob o ângulo da literatura, das citações, dos escritores e de suas vidas. Contudo, o livro é construído em cinco partes, sendo que a seguinte sempre nega a anterior. O conjunto dos capítulos é construído como um diário, mas, com essa base, o autor mescla os gêneros, priorizando-os alternadamente ao longo dos capítulos: novela, ensaio, crítica literária, relato autobiográfico, relato de viagem, conferência acadêmica, diário e romance.

Alinhado com outros exemplos da produção literária em âmbito mundial, *O mal de Montano* forma uma cadeia, um mecanismo orgânico de obras que trazem para a superfície um hibridismo que se tornou um veio ficcional à parte. *Danúbio*, do italiano Claudio Magris; *El arte de la fuga*, do mexicano Sergio Pitol; *Austerlitz* e outras obras do alemão W. G. Sebald; são livros que transitam pelo mesmo percurso e procuram dilatar as margens da literatura. Também o fazem, com outros métodos de ação, alguns autores norte-americanos que têm sido rotulados pela crítica como pós-modernos: Jonathan Safran Foer, David Foster Wallace, David Mitchell, entre outros.

O narrador de *O mal de Montano* tem como meta exacerbar o seu mal e encarnar em si, definitivamente, a literatura. Ao formar um todo coerente a partir da mescla vertiginosa de gêneros literários, ele busca o porto final da literatura, seu encaminhamento natural: o desaparecimento. Um vértice ficcional onde seu exercício de totalidade abraça o nada. Vila-Matas materializa na ficção esse procedimento teórico, ao produzir um romance inclassificável, que força os limites daquilo que se entende por literário. Depois da epígrafe, retoma Blanchot na página 77, quando ele teria dado a seguinte resposta para a pergunta "Para onde vai a literatura?": "A literatura vai para si mesma, para sua essência, que é o desaparecimento"¹²⁴.

¹²⁴ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 77.

Quando Blanchot, em *O livro por vir*, fala do "gozo covarde" de Ulisses, reforça a necessidade desse desaparecimento, que só acontece com a imersão total no "canto" da literatura. Ao contrário de Ulisses, que contempla, mas não abraça, o narrador de *O mal de Montano* contempla e abraça a literatura, *encarnando-a*. Esse espaço de entrega oferece o desaparecer. Como faremos para desaparecer? No exercício do gozo corajoso, assimilando e resignificando as referências.

Em Blanchot, o gênero romanesco deve "mudar constantemente de direção, ir como que ao acaso"¹²⁵, e vejo aqui a alternância constante e radical de *O mal de Montano*, que se move tanto para o desconhecido que desaparece, efetivamente, em um final inacabado. Tal como afirma Blanchot do capitão Ahab, de Melville, Montano "penetrou e desapareceu"¹²⁶. Vila-Matas, mais do que resgatar Blanchot e possíveis considerações sobre o futuro da literatura, se adianta e propõe uma nova classe de criação literária, *transgenérica*, repleta de anacronismo e reinvenção.

Ainda pensando no horizonte das obras citadas, é possível refletir sobre o seguinte ponto: a crítica literária molda-se aos discursos ficcionais de seu tempo, e também revisita textos do passado por meio do instrumental crítico desenvolvido no tempo presente. Retoma-se, aqui, a idéia de Borges sobre a leitura que modifica textos que são sempre os mesmos, como o *Dom Quixote*. Articular uma crítica literária contemporânea é estar em contato com os textos ficcionais da contemporaneidade, principalmente quando o foco da análise, como é o caso aqui, são especulações sobre o fim e/ou futuro da literatura e das formas literárias.

É possível dizer, desde já, que não há fim previsto para a literatura. Os meios de produção e publicação só aumentam, sobretudo com a popularização dos meios digitais. O fim da literatura, em Blanchot e Vila-Matas, é uma categoria epistemológica, uma facilidade filosófica, definida para que se possa refletir sobre a literatura no interior de seus próprios processos, no interior dos questionamentos que a literatura lança a si própria.

Também é possível dizer que esse fim, definido como hipótese de trabalho, é representado pelas mudanças formais que a literatura vai encarando com o correr das épocas. Obras como as citadas mais acima, de Pitol, Magris e Sebald, cristalizam essas mudanças e facilitam a observação. O que se depreende, de saída, é que a literatura contemporânea já nasce no hibridismo, faz dele um ambiente natal. Portanto, o hibridismo já não se configura como um achado crítico ou uma chave mágica para a abertura dos interstícios do texto: ele

¹²⁵ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 7.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 11.

está lá desde sempre, e certos escritores, entre eles Enrique Vila-Matas, já o tem incorporado, integrado ao estilo e aos temas.

É o que escreve Vila-Matas, ininterruptamente, em *O mal de Montano*. Articula múltiplas figuras para corroborar seus argumentos. Em determinado momento, utiliza o austríaco Robert Musil, que “achava que a diarística seria a única forma narrativa do futuro, pois contém em si todas as formas possíveis do discurso”¹²⁷. O que busca Vila-Matas, mais do que a exaltação da forma “diário”, é um discurso sobre o futuro da literatura. Não procura, com seu exemplo, seguir a trilha de Musil e enveredar pela diarística. Como é de praxe em sua ficção, Vila-Matas apropria-se erroneamente de citações e idéias alheias. “Erroneamente” querendo expressar aqui esse movimento de captar o lado escuro de um discurso, de uma frase de outrem. Fugindo do sentido mais evidente, Vila-Matas procura os desdobramentos pouco visados na história do pensamento. De forma que em uma frase de Musil sobre o ato de manter diários, Vila-Matas desenlaça uma reflexão sobre os gêneros literários do futuro. Mais do que *do* futuro, os gêneros literários *no* futuro, já que Vila-Matas expressa a consciência (retirada de Borges, como apresentado no capítulo anterior) de que os modos, os métodos e gêneros são fixos: o jogo da literatura ocorre na leitura, na apropriação e na reconfiguração.

Diz o narrador de *O mal de Montano*: “Não se conhecer nunca ou só um pouco e ser um parasita de outros escritores para acabar tendo um filete de literatura própria”¹²⁸. Não se conhecer implica aqui uma mobilidade que é uma das tônicas da literatura contemporânea. Uma mobilidade de interesses e sentidos para o texto, como no fluxo de um rio. *Danúbio*, de Claudio Magris, é justamente a história de um rio, o Danúbio, desde as brigas entre as cidades que proclamam serem a fonte do rio que corta parte da Europa, cruzando tantos países, até as histórias que florescem nas suas margens. Histórias humanas, mitos de formação histórica, brigas domésticas, grandes batalhas, grandes homens, esses e tantos outros elementos formam um livro tão complexo (e que engloba tantos gêneros) que explicações fáceis como “híbrido” perdem a força já de início. Antecipa e implode, dado seu poder estético e de articulação de referências, a própria crítica que suscita.

Vila-Matas joga luzes sobre um espaço literário muito específico, composto de uma literatura que antecipa e implode a própria crítica que suscita, pois encerra em si o apuro técnico e reflexivo que angariou para si, sobretudo desde as vanguardas do início do século XX. Essa dificuldade fabricada é frequentemente deixada de lado pela crítica, que oferece o discurso padrão, sempre mais acessível. Como já assegurava Blanchot, que o crítico “se livra

¹²⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 123.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 124.

apressadamente da simplicidade do livro, substituindo-a pela retidão de um julgamento ou pela afirmação benevolente de sua rica compreensão, é que a impaciência o empurra”¹²⁹.

A literatura contemporânea caminha simultaneamente por uma infinidade de rotas. Existem livros de grandes escritores, alguns ainda em atividade, que procuram ainda as totalidades, os grandes projetos, como *2666*, de Roberto Bolaño, ou ainda *As benevolentes*, de Jonathan Littell. Ambos são pormenorizados, exaustivos. Nessa mesma linha, dos romances vastos e complexos, existe a vertente que flerta com o experimentalismo e com a fragmentação da narrativa, investindo em uma vertigem dos sentidos. Nomes como Thomas Pynchon, David Foster Wallace e William Gaddis podem ser citados. A exaustão da linguagem e de sua capacidade de comunicar, uma vertente amplamente trabalhada por Samuel Beckett, pode ser encontrada no trabalho de Thomas Bernhard. O consumo e a cultura midiática são filões particularmente produtivos, com nomes como Chuck Palahniuk e Bret Easton Ellis. Uma narrativa irônica e corrosiva, que retrabalha o nihilismo, pode ser encontrada na literatura francesa contemporânea, onde se destacam nomes como Michel Houellebecq, Pierre Mérot, Martin Page e Florian Zeller.

A infinidade de rotas pode tornar complexo um possível pensamento sobre o destino da literatura. Por isso, Blanchot intitula um dos capítulos de seu livro com a pergunta “Para onde vai a literatura?”, e faz o seguinte questionamento, ao longo de sua argumentação: que elementos intrínsecos a própria literatura definiriam o espaço e limites dessa literatura, e de que forma as variáveis históricas interpolariam esse ajuste interno, reconfigurando-o? Diz Blanchot que, em um momento em que a história propõe a poética como uma manifestação subjetiva, aparecem dois artistas que estabelecem um procedimento moderno que desbrava outra via, uma vez que Cézanne e Mallarmé, os artistas em questão, procuram apagar os rastros do sujeito que cria e evidenciar assim a obra. O fim último é a “realização”, a afirmação do objeto estético mais do que a elevação de um estado de alma do autor¹³⁰.

Nesse momento de separação da indicação histórica para com os projetos artísticos de Cézanne e Mallarmé, Blanchot afirma que “o que conta absolutamente, doravante, é a realização do mundo, a seriedade da ação e a tarefa da liberdade real”¹³¹. Ao desligar a busca pelo absoluto, pelo sentido estanque, pela definição inescapável, do fazer literário, alcança-se

¹²⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 221.

¹³⁰ Uma breve citação de Georges Perec, em texto analisado mais adiante, suplementa a questão: “a obra era uma imagem da morte da arte, uma reflexão especular desse mundo condenado à repetição infinita de seus próprios modelos.” In: PEREC, Georges. *A coleção particular*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 24.

¹³¹ BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 285-286.

a liberdade real, onde o objeto estético multiplica suas relações com outros textos e outros espaços.

A multiplicação dessas relações não se encerra só nos textos, principalmente quando Vila-Matas exemplifica suas idéias com posicionamentos de liberdade artística retirados de Marcel Duchamp. Ao comentar a obra de Marcel Duchamp, Octavio Paz postula algo que vejo como análogo ao procedimento intertextual de Vila-Matas: “o fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais”¹³². Isso ilumina, em um movimento intertextual, de associação temática entre os críticos, a frase de Blanchot: “exaltação do gênio significa a degradação da arte.” A obra é apenas uma etapa do movimento artístico, e aquele que a contempla deve ter em mente que, mais do que fazer referência a um sujeito determinado, a obra está ali para dizer de si e retornar àquilo que Blanchot chamou de a “não-literatura”. Ao atingir esse ponto, a obra desaparece, junto com toda a literatura que, intertextualmente, levou junto consigo até ali. Desaparece renovando-se e retornando, reconfigurada.

Em outro momento de *O mal de Montano*, onde Vila-Matas novamente retoma Robert Musil, surgem considerações sobre a articulação do autor com a obra, principalmente no que diz respeito ao espaço que esse sujeito ocupa depois da obra pronta, e que marcas suas ali permanecem. Vila-Matas diz que Musil “se dissolveu no tecido de sua própria obra interminável”, e que ele, o narrador, precisa conseguir ser uma versão desse escritor, um gêmeo imbuído do mesmo projeto, onde “o realmente desejável talvez seja desaparecer dentro dele”¹³³. O narrador afirma também que não deseja para sua obra (seu diário musiliano) nem a infinitude, nem a mortalidade, que ele define como um “único fim”. Melhor seria, então, desaparecer em seu interior.

Questões são suscitadas por esse trecho, entre elas: primeiramente, a mortalidade de uma obra definida como seu cerceamento a um único fim, a uma única interpretação ou leitura. A atividade artística leva à liberdade, em última instância, e toda intenção ou limitação deve ser abandonada, para que a obra se multiplique e se relacione com outras. Em Vila-Matas, a obra é realizada no intuito de multiplicar-se em leituras, já que é de saída um “filete de literatura própria”, uma ficção intertextual, alimentada por outros textos, intrinsecamente (ou irremediavelmente) plural. Limitar essa disseminação é fadar a obra à finitude. Em Vila-

¹³² PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 64.

¹³³ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 180.

Matas, desaparecer no interior de seus livros é não só deixar a obra falar por si só, mas é também imiscuir-se nela, dizer de si ficcionalmente, *auto-ficcionalizar-se*.

A literatura se potencializa quando questiona as margens do dito “real”, expande seus temas e os espelhos que lança para dentro de seus próprios processos. Isso ocorre com Vila-Matas principalmente na articulação de *Bartleby e companhia* com *O mal de Montano*, sendo o segundo livro um resposta ao primeiro, com um narrador que, assim como Enrique Vila-Matas, passou pela experiência de escrever um livro sobre escritores ágrafos e disso saiu com severas seqüelas mentais. O movimento é ainda mais reforçado com *París no se acaba nunca*, que retoma a juventude do autor em chave irônica, relatando a década de 70 em Paris e a realização de seu primeiro romance, *La asesina ilustrada*. A leitura desse primeiro romance fica, desta forma, comprometida com a rememoração ficcional que Vila-Matas faz de si, uma vez que ele expõe aquilo que supostamente passa por sua cabeça na ocasião. Trata-se de um texto sobre sua vida (uma ficcionalização em cima de fatos que se pretendem reais) que exerce influência sobre um texto literário seu já estabelecido. Como se não fosse suficiente a mescla e implosão dos gêneros literários, a distinção, outrora tão confiável, entre vida e ficção também é suplantada.

Por outro lado, e aqui a articulação com Blanchot fica ainda mais produtiva, Vila-Matas sempre tematiza em seus livros a figura do subalterno, do parasita e daqueles que vivem à sombra de algo ou alguém. A figura do escritor suíço Robert Walser é lapidar como exemplo, já que ele é uma das referências mais recorrentes na obra de Vila-Matas. Foi utilizado como modelo para o narrador de *Bartleby*, o escritor corcunda que constrói suas notas sobre a vida de todos os outros escritores ágrafos que consegue encontrar. E Walser é também central na trama de *Doctor Pasavento*, onde um escritor vai abandonando progressivamente os nomes dos quais se apropria, durante a busca que realiza pelo sanatório onde Walser passou seus últimos anos de vida.

Afirma Blanchot, quando comenta o posicionamento estético tanto de Mallarmé quanto de Cézanne, que eles não “fazem pensar no artista como um indivíduo mais importante e mais visível do que os outros”¹³⁴. Pelo contrário: o foco do artista é a supressão do eu e a exaltação da obra. Esse é um percurso também realizado por Vila-Matas, mas por vias distintas. Por conta das circunstâncias contemporâneas de valorização do indivíduo e de suas identidades cambiantes, o olhar sobre o pessoal e o individual é inevitável. E, neste ponto, Vila-Matas reverte o senso comum e investe na performance da individualidade que se apaga,

¹³⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 287.

iluminando o individual e o sujeito ao mesmo tempo em que o suplanta. A literatura é a entidade que abafa essa existência, que toma o primeiro plano somente depois de processada a ironia vilamatiana de valorização do indivíduo subalterno.

Mais do que isso: Vila-Matas localiza esse indivíduo no interior da própria literatura, já que esse subalterno nada mais é do que um escritor, um copista, um bibliotecário. Trata-se de uma literatura que tematiza a própria literatura, e pratica aquilo que Blanchot define como o momento em que “o poeta se torna o inimigo amargo da figura do poeta”¹³⁵. Esse é o ataque do escritor contra seu próprio ofício, contra sua própria imagem, buscando forçosamente a renovação desse espaço. Blanchot afirma que essa postura é fundamental para a produtividade do artista: ele devia habitar um espaço fora de si e de seu ofício, e de lá continuamente reavaliar seu trabalho em andamento.

Essa disciplina permite ao escritor não repetir-se ou caducar, ou se fazê-lo, fazê-lo com consciência. Por isso, Vila-Matas investe sempre contra esse espaço confortável do autor estabelecido, com temas prontos e formas fáceis: sua literatura é cambiante, e cada livro, ao mesmo tempo em que procede logicamente do anterior, está aí também para eliminá-lo. Vila-Matas foge dessa delimitação de sentidos, que, como exposto anteriormente, representa a mortalidade de um texto. Não há nada que escape do espectro da literatura, ela absorve a tudo e todos, principalmente os escritores que, jactanciosos, afirmam dominá-la.

Por essa razão Vila-Matas escreve a seqüência *Bartleby* e *Montano*, onde a figura do escritor é desfeita e refeita incontáveis vezes, assim como em outros livros. São os rastros de sua busca, de sua investigação. Como diz Blanchot: “o que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela”¹³⁶. Nesse movimento que conduz à literatura, Vila-Matas articula uma poética calcada sobre outros textos e sobre a ironia que incide sobre o mito da individualidade criadora que se basta.

Seus narradores, escritores que geralmente sofrem ou de silêncio, ou de excesso, ou de incompreensão generalizada, oscilam entre o obtuso e o subalterno, e se tornam relevantes somente pelo contato constante que cultivam com os grandes textos da literatura mundial. Com essa galeria de subalternos, Vila-Matas afirma que não há comparação possível entre um homem e um grande livro. O narrador de *O mal de Montano* reflete: “posso dizer tranquilamente que, entre a vida e os livros, fico com estes, que me ajudam a entendê-la”, e completa: “A literatura me permitiu sempre compreender a vida. Mas precisamente por isso

¹³⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 288-289.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 291.

me deixa fora dela”¹³⁷. Um paradoxo tipicamente vilamatiano e literário: a compreensão da vida que não leva à vida, a literatura que busca a não-literatura e a busca que procura não achar, para poder sempre procurar.

¹³⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 144.

5 RECORTE E COLAGEM, INTERTEXTUALIDADE E SILÊNCIO

Tendo em mente esse horizonte da busca que se alimenta de sua incompletude, podemos pensar, como fiz no primeiro capítulo, em certos escritos de Giorgio Agamben que parecem talhados para iluminar a reflexão crítica sobre textos literários, realizando, durante o percurso, uma série de considerações multidisciplinares que reforçam e relativizam o lugar da literatura na contemporaneidade. Penso, principalmente, nos momentos em que suas idéias voltam-se para a linguagem e para a experiência da linguagem, bem como para o uso das palavras ao longo da história, e como certos significantes receberam significados distintos em épocas específicas (como o *senso comum*, a *experiência* e o *ego*).

Disso alcançamos Vila-Matas no ponto, também mencionado por Agamben, da obra literária que se lança na tradição como o decalque de uma outra obra que não está lá. Vila-Matas escreve livros que remetem a outros livros: seus, de outros e inexistentes. Escreve Agamben, em *Infância e história*: “Toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (...) de uma obra jamais escrita”¹³⁸, como *Bartleby e companhia*, um conjunto de notas de rodapé sobre um texto invisível. E também como *O mal de Montano*, que arroja cada uma de suas partes em um vazio literário sem fundo, trechos de escrita que oscilam pelo não-escrito: “o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar”¹³⁹.

Trabalhar nas lacunas da tradição e do discurso é reconhecer a relevância do silêncio no procedimento da escrita. Nesse espaço do Não, é possível, até certo ponto, observar a lógica da “experiência da linguagem” de que fala Agamben. A alternância Bartleby/Montano ficcionaliza uma questão filosófica que Agamben resgata de Kant e Heidegger e que apresenta contornos relevantes para a contemporaneidade: como a linguagem pode revelar sua fórmula quando escolhe o silêncio.

O mal de Montano trabalha nesse silêncio quando questiona e tematiza o fim da literatura, sua morte, desaparecimento e silêncio. Na intertextualidade com Blanchot, Vila-Matas testa os limites dessa experiência da escritura, que flerta com o próprio fim na intenção de reforçar-se, de (re)conhecer-se melhor. O exercício filosófico que realiza Vila-Matas é o de “uma antecipação da morte como idéia de uma totalidade consumada da experiência”¹⁴⁰, nas palavras de Agamben. Uma experiência necessariamente atrelada ao conhecimento e ao

¹³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 9.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

processo infinito do conhecimento, que se dá no âmbito da linguagem, uma vez que pressupõe sempre uma leitura e uma escritura, nunca o ato em si. Coaduna-se, assim, com a idéia de Agamben de que não se pode mais ter a experiência (e portanto a experiência da escritura), somente fazê-la, reproduzi-la.

E, para reproduzir essa experiência, é necessária a inserção em um determinado modo de dizer, principalmente quando se trata de uma experiência da escrita. Ao testar os limites da ficção, Vila-Matas encontra também os limites do discurso crítico, e nesse encontro testa as possibilidades de um modo de dizer que é extremamente contemporâneo. O hibridismo de crítica e ficção, em Vila-Matas, é, simultaneamente, uma apreensão do método estabelecido e uma reação a ele.

Para desdobrar essa questão, a categoria de “vontade de verdade”, de Foucault, mostra-se pertinente, dado seu potencial de abarcar diferentes facetas dos enunciados. Arelada a essa idéia de vontade de verdade está sempre a vontade de saber, que organiza os distintos discursos hierarquicamente: a verdade válida era aquela dita por quem detinha direitos sobre ela, e todo comentário sobre essa verdade, para ser válido, precisava condizer com uma estrutura prévia, aparentemente uma estrutura de refutação, mas que normalmente é erigida para reforçar a verdade inicial enquanto finge combatê-la.

Com uma leve digressão podemos esboçar alguns exemplos, de diferentes campos da cultura. Che Guevara e o movimento *punk*: a foto famosa do primeiro, inicialmente transformada em ícone da resistência da esquerda e do socialismo, hoje estampa camisetas, chaveiros e bolsas, vendidos em lojas de cadeias multinacionais. O mesmo ocorre com os signos do *punk*, assimilados e reproduzidos em larga escala, das passarelas para as lojas de departamento (os pregos nas pulseiras, os rasgos nas roupas, os lenços na cabeça, as calças justas, as botas de couro reforçado, os penteados audaciosos). O Grande Irmão, criação literária de George Orwell, é também um bom exemplo, uma vez que foi transformado em Big Brother televisivo.

Portanto, também na literatura encontramos esse movimento de assimilação daquilo que um dia foi disruptivo. O termo *kafkiano*¹⁴¹ nada mais é do que a banalização e uma

¹⁴¹ Italo Calvino faz a seguinte observação sobre o termo *kafkiano*, inserida no ensaio “Por que ler os clássicos”, do livro de mesmo nome: “Lendo Kafka, não posso deixar de comprovar ou de rechaçar a legitimidade do termo *kafkiano*, que costumamos ouvir a cada quinze minutos, aplicado dentro e fora de contexto.” In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11-12. Vila-Matas comenta a banalização do termo *kafkiano* em uma das notas de *Dietario voluble*: “Cuando todo el mundo, menos Kafka, se ha vuelto ya kafkiano, aparece en el horizonte una categoría de seres, los enfermos erróneos, que buscan distanciarse de la locura oficial y tener una enfermedad propia, defender su singularidad ante el estridente y vulgar kafkianismo general. En ese enfermizo y distinguido grupo la posesión de un secreto personal intransmisible se lee como una señal de estar en la senda de los afortunados. Son el revés del ciudadano kafkiano

redução da obra exigente de Kafka, o tipo de condensação que dá a ilusão do conhecimento rápido, como se a utilização do termo *kafkiano* fosse uma senha para um clube seletivo de dilettantes, onde aparência é tudo. Perceba que entramos progressivamente no terreno da escritura e do discurso crítico e ficcional. Em breve desembocaremos no hibridismo desses discursos e na forma com que Vila-Matas articula esse hibridismo.

Joyce, Céline, Eliot, Faulkner: nomes fundamentais da primeira metade do século XX, referências obrigatórias no presente. A primeira edição do *Ulyses*, pela *Shakespeare & Co*, tinha pouco mais de novecentos exemplares e demorou muitos anos para esgotar: era um livro muito grande e muito indigesto, estranho como *The waste land* de Eliot, *Voyage au bout de la nuit* de Céline, ou *The sound and the fury* de Faulkner. A fragmentação, a coloquialidade, a liberdade temática e formal dessas obras tornaram-se tópicos de aulas de criação literária, ainda que tenham sido justamente esses os pontos levantados pela crítica de suas épocas para classificar as obras como ilegíveis.

No mecanismo dessas reviravoltas habita uma lição sobre as constantes transformações da ordem do discurso, uma lição sobre história, esquecimento e anacronismo. Esse mecanismo é exposto por Borges, na leitura de Alan Pauls em *El factor Borges*. Pauls comenta que Michelet, historiador da Revolução Francesa, “decía que toda época sueña la siguiente”, ao que Borges argumenta: “todo siglo olvida y pierde al anterior”¹⁴². E também sobre Borges comenta Foucault em *A ordem do discurso*, a respeito do jogo entre comentário e discurso estabelecido: “Jogo, à moda de Borges, de um comentário que não será outra coisa senão a reaparição, palavra por palavra (mas desta vez solene e esperada), daquilo que ele comenta”¹⁴³.

O esquecimento do passado ou, ainda, a seleção cuidadosa daquilo que deve ser cultivado e lembrado, é um procedimento discursivo que operou e continua operando. Deste modo, a ficção é um laboratório desse procedimento, e também o lugar que cristaliza as fissuras desse mesmo procedimento: “os discursos deve ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem”¹⁴⁴. É impossível discernir, na maioria das vezes, o assimilado do alheio. E isso ocorre, evidentemente, também nos autores resgatados por Vila-Matas.

habitual, individuo sin misterio.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 266.

¹⁴² PAULS. *El factor Borges*. p. 15.

¹⁴³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 23.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

Robert Walser, escritor suíço lido e resgatado por Vila-Matas, é uma imagem dessa indistinção, uma imagem feita de ficção, biografia e fortuna crítica. Ou seja, Vila-Matas revisita Walser e lê sua ficção, sua figura, seu posicionamento pessoal frente a vida e a literatura, e lê também a crítica sobre a ficção e o posicionamento de Walser. Leitura de leituras. Walser como teórico da literatura às avessas, Walser fazendo literatura quando faz vida e fazendo teoria com seus romances, na suma crítico-ficcional de Vila-Matas.

Walser é lido por Walter Benjamin¹⁴⁵: “Encontramos nesse autor algo eminentemente suíço: o pudor. (...) Tudo lhe parece perdido, (...) cada frase tem como única função fazer com que as anteriores sejam esquecidas”¹⁴⁶. Encontramos nessa citação muitos dos elementos utilizados por Vila-Matas na construção de sua poética: o pudor está na silenciosa batalha com os textos alheios, domínio de luta onde efetivamente nasce o texto de Vila-Matas, quase que por combustão espontânea; a frase que pretende apagar a anterior, referida por Benjamin, é o protótipo da forma com que se constrói *O mal de Montano*.

O pudor está na figura do subalterno, do copista, do bibliotecário, daquele que vive nos interstícios pouco explorados dos textos que glosa. Assim é o narrador corcunda de *Bartleby e companhia* e o narrador escorregadio de *Montano*, figuras que sempre deslizam e nunca se detém. É este último quem fala:

Sem pressa, chegando sempre *depois*, em segundo lugar, para acompanhar um escritor, todos os Cernuda que ia descobrindo, que apareciam como primeiros, como originais. 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.¹⁴⁷

145 No ensaio que dedica a Robert Walser (“Robert Walser”, no primeiro volume das *Obras escolhidas* de Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*), Benjamin conta a história de três suíços que freqüentavam um café, utilizando sempre a mesma mesa (“já era conhecida pelo laconismo dos seus ocupantes” (p. 51)). Um deles comenta: “Está quente”, e depois de quinze minutos recebe a resposta de outro: “E não há vento”. O terceiro, depois de esperar algum tempo, levanta-se e diz: “Não posso beber com essas tagarelas”, e vai embora. Benjamin argumenta que há aí um pudor, uma reserva e um recolhimento que está presente em toda obra de Walser. Um elogio à discrição. Vila-Matas retira algo semelhante da biografia de James Joyce escrita por Richard Ellmann, e insere o trecho da biografia na nota número 49 de *Bartleby e companhia*: “Joyce tinha então cinquenta anos, e Beckett, vinte e seis. Beckett era adepto dos silêncios, e Joyce também; entabulavam conversas que com freqüência consistiam apenas em um intercâmbio de silêncios” (VILA-MATAS, 2004, p. 118). Essa política do pudor também foi observada em Borges, na visão do escritor argentino Alan Pauls em seu *El factor Borges*: “Pudor, discreción y reserva son también valores decisivos en el modo en que Borges concibió y practicó sus relaciones personales (...) un régimen de afectividad contenido, menos basado em la confesión que en el silencio compartido” (PAULS, 2004, p. 51). Afetividade contida, silêncio compartilhado, pudor e solidão: idéias que também estão presentes na seguinte descrição de Michel Foucault feita por Maurice Blanchot: “Foucault, que escreve profusamente, es un ser silencioso, más aún: empeñado em guardar silencio cada vez que los curiosos, con mejor o pior intención, le piden que se explique” (BLANCHOT, 1993, p. 18).

¹⁴⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 51.

¹⁴⁷ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 122-123.

Interessante observar o exercício da intertextualidade, que professa Vila-Matas, posto como resistência ao “mecanismo do idêntico”, onde também encontramos ecos de Benjamin e de seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Em um contexto onde a originalidade é uma aporia (ou uma categoria de controle dos discursos, um dispositivo que cerceia ao estimular), a via criativa é aquela que passa pela assimilação de outros discursos. A poética intertextual de Vila-Matas elabora esse percurso do idêntico, desdobrando-o em ferramenta ficcional: uma escritura que se sabe atravessada por outras escrituras e inserida em um contexto onde sofre uma pressão de *homogeneização*. Vila-Matas une o prazer pessoal de suas leituras com uma consciência desse julgamento crítico sobre o idêntico e a cópia, manejando uma intertextualidade que articula o geral e o particular.

A figura do subalterno é a representação do observador, do leitor: alguém que transita em silêncio, sem ser visto, coletando e arquivando, durante o percurso, aquilo que lhe interessa. O leitor que Vila-Matas quer ser é um decalque de Robert Walser: o atendente de livraria, secretário de advogado, empregado de banco, operário de fábrica, mordomo, um escritor que tinha a vontade permanente de aprender a servir, como o novo bárbaro de Benjamin. O posicionamento literário por trás disso é o seguinte: como *O mal de Montano*, que ensaia uma conclusão em cada capítulo somente para tornar a inconclusão ainda mais veemente, a figura de Walser compreende que o escritor deve ser esquecido assim que terminar sua obra, e que esse escritor deve esquecer a página que acabou de escrever porque ela já não lhe pertence: a escritura encontra uma existência que o nome não pode mais influir.

A leitura do pudor e da subordinação produtiva de Walser, quando desdobrada em atitude de escrita, torna-se prática intertextual. Todos os resíduos antes descolados e deslocados são postos agora no jogo da escritura, e em Vila-Matas muitos *outros* são postos em cena.

Escrever, portanto, é sempre colocar no palco algo que se apresenta como aquilo que não é, ou que é pela metade, em uma encenação da própria impossibilidade de ser algo por inteiro. Escrever é assumir a miscigenação da escritura, em termos metafóricos. É colocar Walser em cena como personagem e como manual, apresentar um relato esquemático de sua vida como cerne criativo de um romance que se contradiz, um romance que finge ser diário e conferência, que nunca está lá de todo, que é sempre outra coisa. É um discurso que faz menção a B quando na realidade tem C em mente.

Trata-se de um trajeto que orbita por dois centros, uma elipse. Talvez faça um trajeto mais longo, mais penoso, mas com isso traz lembranças diferentes da viagem, faz perguntas

que ainda não haviam sido formuladas e dá respostas até então não requisitadas. Todos os *outros* são válidos em Vila-Matas: cada uma das máscaras faz parte da construção da história, sem que o visível (B, por exemplo) seja suplantado pelo submerso (C). Não há hierarquia em sua ficção, como atestam Robert Derain, Rita Malú e outros autores inventados que habitam seus livros ao lado de Kafka, Walser, Blanchot e outros, comungando desse “circuito fechado de memórias involuntariamente roubadas”¹⁴⁸.

Quando menciona, em *O mal de Montano*, este circuito de memórias, o narrador está empenhado na leitura de um conto de seu filho, Montano (trata-se da primeira parte do livro). O título do conto é “11 rue Simon-Crubellier”, uma referência a Georges Perec que o narrador identifica, sem porém dizer que se trata do endereço onde o escritor francês catalizou todo seu livro *Vida: modo de usar: romances*. O conto tem sete páginas e concentra uma sucessão de histórias de escritores habitados temporariamente pela memória de outros escritores. O conto, desta maneira, propõe ligações entre obras que estavam aparentemente distantes.

O narrador gosta especialmente da parte em que “Pessoa começa a ser visitado pelas lembranças de um escritor de Praga do qual jamais ouviu falar”, o momento em que Kafka entra no circuito, e Pessoa “vê então uma muralha chinesa em construção, umas galerias sem fim e ameaçadas, mas ao mesmo tempo perfeitamente articuladas”, e a visão de Pessoa termina com “um artista da fome que dá uma conferência em Budapeste e um gato aconselhando um rato a mudar a direção de sua marcha porque se aproxima um perigoso *odradek*”¹⁴⁹.

Mais adiante, estando o narrador já tomado pelo conto, tendo-o absorvido em sua própria memória, segundo sua própria leitura, comenta a parte em que desta vez Kafka tem sua memória invadida: Mark Twain aparece em um momento em que Kafka está escrevendo em seu diário. O conto de Montano argumenta que Kafka foi invadido pelo momento em que, em 1897, Twain conheceu o imperador austro-húngaro e lhe disse que um imperador merecia a mesma cortesia que um pirata que faz obras de caridade aos domingos. Kafka acha estranho esse súbito aparecimento, que some tão rápido quanto apareceu, e continua escrevendo em seu diário. Entretanto, essa é a conclusão de Montano e do narrador, o comentário de que “algo excitante” às vezes lhe atravessa o pensamento, comentário que efetivamente realiza Kafka na passagem selecionada por Vila-Matas de seu diário, é o resíduo da visita de Twain. Kafka desconhece esse fato, mas a leitura/reescritura de Montano corrige esse percurso.

¹⁴⁸ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 70.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

O conto, que teoricamente (ficcionalmente) tem sete páginas, se estende por mais que isso no comentário que faz dele o narrador, o suposto pai de Montano. Ele diz que é “visitado” pelo conto, que sua cronologia às avessas da história da literatura irrompe em sua mente sem que ele controle o processo. Essa é a ferramenta utilizada para articular os autores e a intertextualidade entre eles: um texto que agora transita entre várias memórias. O procedimento do conto contamina toda a história, pois o narrador é invadido e visitado por memórias de outros escritores, sem que seja dado o crédito ao conto de Montano, “11 rue Simon-Crubellier”.

Diante disso, cabe a reflexão que esboça Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*: “A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior do que lhe é posterior”, e finaliza: “ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o”¹⁵⁰. Por isso que *O mal de Montano* não podia ser diferente em sua construção, e por isso que a epígrafe de Blanchot é, simultaneamente, uma profecia e um objetivo. Concentrar citações no grau em que é feito faz o livro oscilar em uma permanente dispersão. O trabalho intertextual consciente, ativo e arbitrário, parece dizer *Montano*, não passa pela consideração de categorias totalizantes. Cada uma das memórias/citações, veladas ou não, é uma bifurcação não-resolvida., aberta para a leitura: “A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitador e excitante, que produz a citação”¹⁵¹.

Vila-Matas nunca professa diretamente sua dependência das citações, utiliza sempre outros escritores, utilizados especialmente em cenas de leitura. A cena de leitura, em sua ficção, funciona em mão dupla, como índice de escritura e de recriação, evidenciando algo além daquilo que aparentemente retrata. Um exemplo de *O mal de Montano*:

Extraordinário domingo de primavera que fecho as janelas e releio *O castelo*, romance infinito e incapaz de ter final, entre outras coisas porque nele o Agrimensor não viaja de um lugar para outro, e sim de uma interpretação para outra, de um comentário para outro. Detém-se o Agrimensor em todas as voltas do imaginário caminho e comenta tudo. Dir-se-ia que se dedica a escrever tentando chegar às fontes da escrita, mas nesse ínterim vai comentando – num conjunto de comentários que acabam se tornando infinitos – o mundo.¹⁵²

Mais adiante ele completa: “Walter Benjamin dizia que toda obra acabada é a máscara mortuária de sua intuição”¹⁵³. A imagem da releitura vem reforçar o que foi dito no início

¹⁵⁰ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 13.

¹⁵¹ COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 29.

¹⁵² VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 163-164.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 288.

deste trabalho, acerca da diferença do contato de Vila-Matas com livros lançados nos últimos anos, e novidades em geral, e de seu contato com a tradição, com o cânone e seus interstícios: sua poética intertextual é calcada na releitura, na revisitação, no retorno.

Fica claro que Vila-Matas está utilizando Kafka e seu romance *O castelo* para falar de si e de seu projeto, semelhante e complementar ao projeto de Kafka; ou ainda: o projeto de Vila-Matas como um suplemento à leitura que ele mesmo realiza de Kafka e de *O castelo*. Uma escritura que se realiza como aproximação e teste de uma (re)leitura. *O mal de Montano* compartilha dessa incapacidade para a finalização e desse trânsito pelos comentários. As viagens que retrata (de Rosario Gironde no Chile com Tongoy, em Budapeste para a conferência, a ilha do Pico e tantos outros lugares) são deslocamentos geográficos que servem para ilustrar movimentações intertextuais: a paisagem se adapta para a emergência de novas memórias, de distintas guinadas narrativas, sempre incompletas em si, mas contínuas na seguinte. Vila-Matas procura, como em sua leitura de Kafka (e uma leitura de si mesmo por meio do texto alheio (que é também seu texto)), explorar essas “fontes da escrita”, lá onde a literatura desaparece e retorna, como diz Blanchot e, assim, fechamos um percurso, voltando à epígrafe do livro.

Um olhar sobre a questão da citação como escolha e angústia, recorte e montagem: o que selecionar e o que deixar de lado? Que procedimentos atuam nesse processo? Seguindo com Kafka como modelo de leitura, a reflexão é de Roberto Calasso, em seu livro *K.* Calasso cita uma passagem dos cadernos de Kafka e comenta ao final:

“Como alguém que tem uma casa insegura e quer construir uma outra, segura, ao lado, se possível com o material da antiga. Mas a coisa fica séria se, durante a construção, suas forças o abandonarem e então, em vez de uma casa insegura mas completa, ele ficar com uma casa semidestruída e outra pela metade, ou seja, com nada. O resultado só pode ser a loucura, uma espécie de dança cossaca entre as duas casas, durante a qual o cossaco raspa e revolve a terra com os tacões das botas, até que uma fossa se forme sob seus pés.” Dança cossaca entre Kafka e a literatura que o precedeu.¹⁵⁴

Com uma única frase, uma concisão que é típica de seu estilo e que encaixa muito bem em uma interpretação de Kafka, Calasso resume a questão principal da alegoria de Kafka: trata-se de um embate entre o autor e a literatura que o precedeu. A metáfora da construção é adequada também para *O mal de Montano*, tanto o é que vem sendo utilizada em todas suas

¹⁵⁴ CALASSO, Roberto. *K.* Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 25-26. Vila-Matas também leu este livro, como demonstra o comentário que realiza em uma das notas de *Dietario voluble*: “Angustia del despertar. Creo que estoy todavía bajo los efectos del libro que leí y concluí ayer poço antes de separarme un poco de mí mismo y dormirme. El libro lo ha escrito Roberto Calasso y se titula *K.* El autor, en un eficaz ejercicio de *pensamiento narrado*, recorre las novelas de Kafka desde su interior y dialoga con ellas. (...) Roberto Calasso ve en *El proceso* la historia de un despertar forzado.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. p. 162-163.

vertentes neste trabalho, embasando a idéia principal, decorrente da epígrafe de Blanchot, de que cada uma das partes é a “casa semidestruída” do trecho seguinte.

De forma que Vila-Matas busca realizar uma cidade, formada de casas semidestruídas e de casas pela metade, monumentos ao exercício do recorte e colagem da intertextualidade. Uma dança com a literatura que o precedeu que envia uma mensagem dupla: admiração e destemor, amor e ludismo. A tessitura intertextual é realizada em avanços e recuos sutis, comportando múltiplos caminhos e desenhos.

5.1 GEORGES PEREC

Um desses desenhos é, sem dúvida, a obra de Georges Perec, seu projeto complexo de cultivo da escritura e de formação de um mundo inteiramente textuais. Apresentei, algumas páginas atrás, a utilização de Perec por Vila-Matas em um conto escrito pelo personagem Montano. Ficou claro que o autor francês não estava ali por acaso, sobretudo por tratar-se de um conto que manipula referências literárias, e mais que isso: contatos textuais que fogem da relação temática pura e simples, explorando conexões que emergem do interior dos textos, via leitura, na esteira da prática de Perec.

São várias menções aos livros de Perec espalhadas na obra de Vila-Matas, e elas reforçam sempre dois pontos: a escritura-leitura de Perec, atravessada por múltiplos textos em movimento lúdico para com a literatura, e a fuga de Perec das formas estabelecidas. São também dois movimentos que realiza Vila-Matas a partir de sua leitura de Perec: alimenta seu pensamento crítico e suas notas para a imprensa e também seus personagens ficcionais.

Em *Desde la Ciudad Nerviosa*, seleção de suas crônicas publicadas em 2000, estão presentes dois artigos nos quais Vila-Matas menciona Georges Perec: “Tentativa de agotar la Plaza” e “Balada del pasadizo único”. São artigos breves que utilizam frases e/ou idéias de Perec para traçar considerações das mais diversas.

O primeiro dos artigos, sobre a praça de Rovira, retoma um livro de Perec chamado *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹⁵⁵, que leva Vila-Matas a tentar o mesmo procedimento do autor francês: sentar em uma praça, ou em um lugar qualquer, e esgotá-la textualmente, descrevendo tudo que se vê. Escreve Vila-Matas: “ayer fui con mi bloc de notas

¹⁵⁵ Umberto Eco também já se ocupou deste livro, e oferece um interessante resumo: “Georges Perec, o grande prestidigitador da literatura, certa vez acalentou a ambição de escrever um livro tão grande quanto o mundo. Depois entendeu que não conseguiria, em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [Tentativa de esgotar um lugar parisiense] tentou mais humildemente descrever ‘ao vivo’ tudo o que havia acontecido na place Saint-Sulpice entre 18 e 20 de outubro de 1974. Bem consciente de que sobre essa praça muito já havia sido escrito, Perec resolveu descrever o resto, o que nenhum livro de História, nem romance, jamais contou: a totalidade da vida cotidiana. Ele se senta num banco ou num dos dois bares da praça e durante dois dias inteiros registra tudo o que vê: os ônibus que passam, um turista japonês que o fotografa, um homem com uma capa de chuva verde; nota que todos os transeuntes têm pelo menos uma das mãos ocupada, segurando uma bolsa, uma pasta, a mão de uma criança, a trela de um cachorro; chega a escrever que viu um tipo parecido com o ator Peter Sellers. Às duas da tarde do dia 20 de outubro, Perec pára. É impossível contar tudo o que acontece em determinado ponto do mundo, e ao fim e ao cabo seu texto tem sessenta páginas e pode ser lido em meia hora. Quer dizer, desde que o leitor não queira saboreá-lo devagar durante uns dois dias, tentando imaginar cada cena descrita.” In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 66.

a intentar apoderarme de la Plaza. Hora: 13:00. Lugar: la terraza de la sanduichería-pizzería. Hay muchas cosas en la plaza, es sin duda de las más completas de Barcelona”¹⁵⁶.

Em “Balada del paradizo único”, Vila-Matas inicia da seguinte forma: “Un simple detalle lingüístico –según Georges Perec- demuestra el paroxismo ciudadano de Londres”¹⁵⁷. Segue informando que Perec constatou que o francês possui sete palavras para designar “rua”, ao passo que o inglês tem, ao menos, vinte. Vila-Matas constata, por sua vez, que Barcelona está mais próxima de Londres do que de Paris, uma vez que o espanhol (junto com o catalão) possui pelo menos dezoito palavras para “rua”. Vila-Matas termina seu artigo evocando Walter Benjamin e o trabalho das *Passagens*, refletindo que por mais palavras e denominações que existam, as ruas e as passagens são muito mais numerosas.

Perec é visto também no livro *El viajero más lento*, a coletânea de artigos de 1992. Há um artigo dedicado a ele: “De Perec al infinito”. Esse artigo foi publicado em setembro de 1990 no periódico *Diário 16*, e antecipa leituras e reflexões que Vila-Matas faria em *Bartleby*, *Montano* e *Pasavento*, principalmente no que toca à negatividade produtiva de *Bartleby* e Robert Walser, além da escritura como deslocamento no espaço e no tempo.

Escreveu Vila-Matas: “La obra de Perec (...) es obra plural e infinita sucesión de cajás chinas y de familias rusas: compleja chapada que imita a la vida”¹⁵⁸. Aqui aparece a faceta lúdica, uma metaficção apreendida de Perec que se movimenta na frente dos espelhos e no interior dos bonecos russos (caixas chinesas como as que aparecem em Borges, famílias russas como as de Nabokov em *Ada ou Ardor*, por exemplo).

O foco de Vila-Matas, neste ensaio, é o romance *Um homem que dorme*, de Perec. Evidencia, em sua leitura de Perec, uma tristeza humorística, que remete a Laurence Sterne. Segundo Vila-Matas, o protagonista solitário do livro de Perec é o fio condutor de uma trama que revela o apagamento de uma vida, um apagamento que nunca se esgota, uma negatividade que é sempre produtiva, uma vez que o mesmo homem volta a aparecer no grande romance de Perec, *Vida: modo de usar*, e em um filme realizado pelo autor.

Se, por um lado, Vila-Matas ao ler Perec encontrava ressonâncias de alguns de seus autores caros, por outro isso demonstra a confluência de poéticas intertextuais que ocorre entre os dois autores. À semelhança de Vila-Matas, há passagem de Perec que configuram acuradas reflexões sobre a abertura e o diálogo entre os textos. No conto “A coleção particular”, Perec escreve:

¹⁵⁶ VILA-MATAS, Enrique. *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2000, p. 149.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁸ Idem. *El viajero más lento*. p. 173.

O autor, um certo Lester K. Nowak, intitulava o artigo ‘Art and Reflection’. ‘Toda obra é o espelho de uma outra’, adiantava no preâmbulo: um número considerável de quadros, se não todos, só assumem seu verdadeiro significado em função de obras anteriores que nele estão ou apenas reproduzidos, integral ou parcialmente, ou ainda, de forma bastante mais alusiva, codificadas.¹⁵⁹

Esse conto de Perec é um jogo de espelhos: um pintor é contratado para imortalizar em um quadro toda uma coleção de pinturas; diante disso realiza um quadro, de grandes proporções, que mostra um artista retratando um gabinete, com miniaturas cada vez menores de todos os quadros. A cada apropriação dos quadros clássicos ocorre uma pequena modificação; a cada reprodução há um leve câmbio, em consonância com o procedimento de Poe em *A carta roubada* e a apropriação disso por Vila-Matas, como mostrei em nota anteriormente. A partir disso torna-se um emaranhado de citações, algumas apócrifas, outras obscuras, e o quadro que retrata a coleção particular é analisado por diferentes críticos (todos nomeados e com obras citadas).

O percurso de Perec mostra um escritor compenetrado na arte de pegar emprestado histórias alheias e transformá-las em algo distinto, um recorte e montagem, como em Vila-Matas. Sobre esse contato entre textos, Perec escreve, na introdução a *W ou a memória da infância*, de 1975, o seguinte:

Há neste livro dois textos simplesmente alternados; poderia quase parecer que eles nada têm em comum, no entanto estão indissolivelmente imbricados, como se nenhum dos dois pudesse existir sozinho, como se apenas de seu encontro, dessa luz longínqua que lançam um sobre o outro, pudesse se revelar o que jamais é inteiramente dito num, jamais inteiramente dito no outro, mas somente em sua frágil interseção.¹⁶⁰

Esse é um livro de memórias ficcionalizadas, como Perec realiza também em *Je me souviens* (1978), onde a vida é atravessada pela escrita. Um procedimento também aproveitado por Vila-Matas, principalmente no que concerne ao trabalho da forma literária sobre as memórias da vida. As memórias da infância de Perec são transformadas em pano de fundo para o embate entre dois textos dessemelhantes apenas em aparência, como em *As palmeiras selvagens*, de William Faulkner. *París no se acaba nunca*, *Recuerdos inventados* e *Dietario voluble* são trabalhos de Vila-Matas calcados nesse procedimento.

É no primeiro título que Perec mais aparece. Por tratar-se do relato do período em que Vila-Matas viveu em Paris há um contato efetivo com Perec, que mora na mesma cidade e publica livro no período em que o jovem Vila-Matas lá está. Escreve Vila-Matas:

¹⁵⁹ PEREC, Georges. *A coleção particular*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 22.

¹⁶⁰ Idem. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 3.

También vi de verdad al mismísimo Péric. Fue a mediados de 1974, el año en que publicó *Especies de espacios*. Le había visto en muchas fotografías, pero ese día, en una librería del boulevard Saint-Germain, le vi llegar a la presentación de un libro de Philippe Sollers y hacer cosas muy extrañas que ahora no vienen al caso. Lo cierto es que durante un rato, impresionado de verle verdad, le espíe con gran atención, tanta que, en un momento determinado tuve su cara a un palmo de la mía. Péric observó esa anomalía – un extraño a un palmo de su perilla – y reaccionó comentando em voz alta, como tratando de indicarme que me fuera con mi cara a otra parte: ‘El mundo es grande, joven’.¹⁶¹

O contato de Vila-Matas com Péric gera estranheza, uma inadequação que está condensada nessa breve história (cuja autenticidade é o que menos importa). Péric aparece como um arauto da excentricidade, aquele que cultiva um caminho alternativo com o asfalto gasto da via conhecida. Seus livros e sua figura, na leitura de Vila-Matas, dão testemunho de uma versatilidade sistemática, uma fuga da fixidez que serviu de modelo para o autor catalão. A seguinte passagem, de *O mal de Montano*, ilustra essa progressiva apropriação e finaliza essa breve aproximação entre Vila-Matas e Péric:

Por exemplo, durante anos atuei em literatura como um perfeito parasita. Posteriormente, fui me liberando de minha atração pelo sangue das obras alheis e até, com a colaboração destas, fui fazendo uma obra inconfundivelmente minha: discreta, de culto, meio oculta, talvez excêntrica, mas que me pertence e já está muito distante do uniformizado exército moderno do idêntico.¹⁶²

Duas obras, a de Vila-Matas e a de Péric, que podem se resumir como uma fuga do idêntico, um atestado de que o mundo é, no fim das contas, realmente grande. Por ser grande, como ensinou Péric a Vila-Matas, é pródigo em possibilidades, em rupturas. Tudo depende do olhar que se lança sobre esse mundo, que se manifesta como uma leitura e um procedimento ficcional, tanto em Péric como em Vila-Matas.

O contato com movimentos vanguardistas é, portanto, um caminho esperado, dentro da lógica dessa leitura de mundo. De um ponto muito específico, que é o aprendizado intertextual que vem da sobreposição de poéticas, parto para um ponto mais geral: o convívio de Vila-Matas com as idéias das vanguardas do século XX. Péric nos deu, ao longo deste interlúdio, o tom do experimentalismo, deixando transparecer, nas entrelinhas, a efervescência cultural da década de 1970. Esse vislumbre é análogo àquele que observamos, anteriormente neste trabalho, nas passagens sobre *París no se acaba nunca* e *Historia abreviada de la literatura portátil*. O próximo capítulo levará adiante esse vislumbre das vanguardas, expandindo-o em comentário e reflexão.

¹⁶¹ VILA-MATAS. *París no se acaba nunca*. p. 39-40.

¹⁶² Idem. *O mal de Montano*. p. 225.

6 COMPARATISMO E VANGUARDAS

Un amigo dice que leo a los demás
hasta volverlos otros.

Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo*

Enrique Vila-Matas vem construindo uma obra cujo conjunto parece convergir para um centro oculto que é permanentemente referido em seus livros: a atividade da leitura, e sobretudo a iniciativa da escrita como uma resposta à leitura. Seu livro mais representativo parece ser, nesse espaço reflexivo, o romance *Bartleby e companhia*, definido pelo autor como um compêndio de notas de rodapé que comentam um texto invisível. Esses comentários, realizados por um narrador em primeira pessoa (um escritor frustrado e bissexto), funcionam como uma investigação dos escritores que, como o personagem Bartleby, de Herman Melville, acharam melhor não fazer e por isso abandonaram a literatura.

Como ocorre em *Bartleby e companhia*, outros dois livros de Vila-Matas articulam uma concepção específica da leitura: *Historia abreviada de la literatura portátil*, de 1985, e *París no se acaba nunca*, de 2003. Enquanto *Bartleby* realiza uma leitura do tema da desistência na literatura, em uma mescla estilística de ficção e ensaio, os outros dois livros de Vila-Matas promovem leituras de períodos históricos de efervescência cultural no século XX: *Historia abreviada* compreende os movimentos artísticos de vanguarda nos anos 1920, *Paris* tem como mote a França na década de 1970. São dois momentos da obra de Vila-Matas que apresentam considerações sobre a modernidade, no primeiro momento, e a pós-modernidade, no segundo momento.

O que foram exatamente esses períodos históricos tão ricos em figuras intelectuais, rupturas e teorias? E o que define a importância desses recortes históricos específicos? Terry Eagleton, em seu livro *Depois da teoria*, articula e contextualiza os dois períodos: “O período de 1965 a 1980 não foi, de forma alguma, a primeira eclosão de idéias culturais revolucionárias na Europa do século XX.” E continua:

Com toda sua agitação, não passa de uma sombra comparado com a grande corrente de modernismo que varreu o continente no início do século. Se quiséssemos selecionar outra década e meia notável que tenha transformado a cultura européia, o melhor seria escolher de 1910 a 1925. Foi a época de Proust, Joyce, Pound, Kafka, Rilke, Mann, Eliot, Futurismo, Surrealismo e uma boa quantidade mais. Como na década de 1960, era também um tempo de

mudança social tumultuada – embora nada no último período se compare, em escala, às guerras, revoluções e levantes sociais do primeiro.¹⁶³

Temos aqui dois períodos determinados e parte de suas características: a década e meia de 1910 a 1925 representando a modernidade, e a década e meia de 1965 a 1980 representando a pós-modernidade. Um “pós” que está aí por no mínimo duas razões: um desdobramento do período moderno e também uma tentativa de abandonar certos preceitos e inaugurar um novo pensamento e uma nova prática. *Historia abreviada de la literatura portátil* abarca a primeira parte e se ocupa de grande parte dos nomes próprios e movimentos artísticos listados por Eagleton. *París no se acaba nunca*, por sua vez, alcança o outro extremo, a década de 1970, ainda que recue também para a modernidade e o entre guerras, sobretudo na utilização da figura de Ernest Hemingway.

Leyla Perrone-Moisés realiza uma aproximação ao *modus operandi* do modernismo em um dos ensaios de *Flores da escrivantina*. Segundo ela, é próprio do projeto modernista “a obra como esboço, o enfoque fenomenológico do real, a perda do ponto de vista monocêntrico, a fragmentação do sujeito psicológico, a sinceridade como máscara, o nome como pseudônimo, o passado como prazer de reconstituição e o presente como vertigem de perda”¹⁶⁴.

Esse pode ser também um resumo do instrumental utilizado por Vila-Matas em *Historia abreviada*, que encarna em seu projeto esse passado que se configura como prazer da reconstituição. O nome como pseudônimo, como pista falsa, está presente nos personagens inventados inseridos no contexto histórico de que trata o livro, principalmente as mulheres fatais, companheiras das máquinas solteiras (os membros da conjura portátil, de cuja formação a obra se ocupa), com nomes como Rita Malú e Elsa Tirana. A vertigem da perda está na base da ideologia portátil: os membros devem ser máquinas solteiras, sem amarras sociais de qualquer tipo, com obras abreviadas que devem caber em uma maleta, sempre prontos para o deslocamento, reflexo da oscilação permanente do contexto político. Outra tônica dessa postura é a insolência: o confronto com as verdades estabelecidas, com os preconceitos, com os pontos de vista monocêntricos.

Prosseguindo com os esclarecimentos, Terry Eagleton afirma que “*pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o tempo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico.” A pós-modernidade configura-se

¹⁶³ EAGLETON. *Depois da teoria*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 96-97.

¹⁶⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 28.

como “uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade”, além de ver “o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade”¹⁶⁵.

Conforme fica evidente, as diferenças não são assim tão pronunciadas, o que permite pensar na definição de pós-moderno como desdobramento do modernismo, como uma categoria epistemológica que facilita eventuais análises, tendo em vista somente o fato de que a década de 1920 realmente veio antes da década de 1980. Essa constatação, entretanto, não impede que se veja um deslocamento ocorrendo entre os períodos, uma disseminação ou contaminação, como na obra de Vila-Matas, por exemplo.

Essa indefinição já provocou reações como a do crítico norte-americano Harold Bloom, que declara, em seu livro *Gênio*: “O Romantismo, o chamado Modernismo e o ainda mais arbitrário Pós-modernismo parecem-me nada mais do que fases da sensibilidade Pós-iluminista.” E completa: “Shakespeare, Cervantes e Montaigne são tão grandes que contêm movimentos que ainda estão por surgir. Jamais conseguiremos exaurir tais autores”¹⁶⁶.

A articulação mais coerente entre os dois períodos, e particularmente interessante para o desenvolvimento dessa comparação entre *Historia abreviada de la literatura portátil* e *París no se acaba nunca*, é aquele que se refere ao pós-modernismo, ou o período da década de 70, como a continuidade da arte vanguardista do modernismo dentro da teoria cultural. Ou seja, aquilo que fora feito dentro do âmbito da arte e dos procedimentos artísticos é agora transportado para a área crítica.

Escreve Terry Eagleton que “a teoria cultural era, entre outras coisas, a continuação do modernismo por outros meios”¹⁶⁷. Figuras como Jacques Lacan, Roland Barthes e Michel Foucault trouxeram novo fôlego aos estudos críticos, e de certa forma foram responsáveis por uma abertura do discurso da teoria cultural, um arejamento que deve muito aos ventos vanguardistas que sopraram da modernidade estabelecida por Kafka, Freud, Proust, Pound, Eliot, entre outros.

De modo que essa renovação foi possível por se tratar de um contexto histórico onde as “fronteiras entre o conceitual e o criativo começaram a se esfumar”¹⁶⁸. É exatamente o que se encontra durante a narrativa de *París no se acaba nunca*: o protagonista alugando um

¹⁶⁵ EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 7.

¹⁶⁶ BLOOM, Harold. *Gênio*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 710.

¹⁶⁷ EAGLETON. *Depois da teoria*. p. 97.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 98.

quarto da escritora Marguerite Duras e recebendo lições de escrita no meio da escada do prédio, para logo sair à rua e avistar Roland Barthes no interior de um café, lendo um jornal, pensando em seu próximo ensaio sobre a moda, a luta livre ou a China. Mais tarde, ele aparece em uma reunião secreta dentro de uma livraria, onde Georges Perec vai dar uma palestra rápida sobre suas atividades com a *OuLiPo*. E nesse percurso a narração relata a profunda correlação que encontra entre forma e conteúdo no discurso desses nomes. A forma que figuras como Lacan, Kristeva e Barthes utilizam a linguagem é condizente com aquilo que dizem. Abandonaram as regras fixas do discurso acadêmico e inseriram as conquistas modernistas na palavra crítica.

Retornando para Enrique Vila-Matas: *Historia abreviada de la literatura portátil* conta a história (fictícia) de um grupo de intelectuais, pintores e escritores (quase todos reais) que, de 1924 a 1927, formaram uma conjura portátil, que Vila-Matas denomina os *shandys*, em homenagem ao personagem Tristram Shandy, de Laurence Sterne. É um grupo que respeita determinadas regras, estabelecidas para configurar uma identidade ao grupo, e uma barreira à entrada indiscriminada de membros, uma vez que se trata de uma irmandade secreta e fechada. Na realidade, o narrador de *Historia abreviada* revela que a conjura portátil foi tão fechada e obscura que até os dias de hoje é difícil dizer quem participou ou não, e seu esforço historiográfico é inédito e pioneiro.

Nesse ponto é possível observar, mais uma vez, a lição que Vila-Matas retira de Jorge Luis Borges: as diretrizes para uma literatura (e leitura) distinta e distante da convencional, condensadas no anacronismo deliberado e nas atribuições errôneas. Dois pontos fundamentais emergem dessa idéia: a leitura e as lições. A escrita como uma resposta à leitura, como o retorno que um escritor encontra possível. Esse é o norte que guia escritores que ficcionalizam o literário e seus processos, como Borges e Vila-Matas.

O outro aspecto fundamental é a visão privilegiada que Vila-Matas, com *Historia abreviada*, nos dá da prática ficcional do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas de Borges. A conjura portátil é, grosso modo, uma mentira construída com muitas verdades. Está respaldada pela leitura que Vila-Matas realizou da obra daqueles que estabeleceu como membros, principalmente Walter Benjamin e Marcel Duchamp, além de Francis Picabia, Man Ray e Aleister Crowley. O anacronismo deliberado está no retorno à década de 1920 em pleno início de 1980, quando *Historia abreviada* foi escrito, e com o conhecimento que só o distanciamento pode oferecer Vila-Matas inicia as atribuições errôneas, exacerbando suas leituras críticas na criação ficcional. Vila-Matas constrói, com fins estéticos, o instantâneo de

uma época, fazendo convergir para a imagem de uma conjura secreta as principais idéias dos artistas que viveram na época.

De forma muito astuta, Vila-Matas inclui o próprio Borges na conjura, canalizando a atribuição errônea para seu criador, em uma mescla de homenagem e ironia. Ao comentar a participação de Valéry Larbaud na conjura (uma figura importante e recorrente na obra de Vila-Matas), o narrador afirma que “Stephan Zenith y un jovencísimo Borges fueron, entre otros, descubiertos por él y invitados a entrar em la sociedad secreta”¹⁶⁹.

Há um outro exemplo na literatura contemporânea da utilização dessas atribuições errôneas, ainda que não haja qualquer menção a Borges no texto em questão. Refiro-me à peça *Travesties*, do dramaturgo de origem checa Tom Stoppard. Seu enredo é simples, o que só torna suas possibilidades de fabulação (quando passamos a conhecer o mote da história) mais impressionantes: Lênin, James Joyce e Tristan Tzara, o inventor do Dadaísmo, se cruzam em uma biblioteca de Zurique, em 1917, e acabam trocando, sem querer, pastas. Lênin com os escritos dadaístas de Tzara, este com as anotações de Joyce e assim por diante.

Stoppard é conhecido por seus resgates e retomadas de histórias já contadas. Além do Oscar de melhor roteiro original que ganhou pelo filme *Shakespeare apaixonado*, escreveu a peça *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, que mais tarde também virou filme, onde realiza uma verdadeira reescrita de *Hamlet* pelos bastidores, transformando em protagonistas dois amigos do príncipe, que aparecem muito brevemente na peça de Shakespeare. Mais uma vez a questão da leitura se articula com a criação literária, agora particularizada pelas noções dadas por Borges e Menard.

De modo que Stoppard está aí muito próximo de Vila-Matas, não apenas no manejo das mesmas ferramentas, mas também na localização espaciotemporal: dez anos separam a trama de Stoppard da conjura de Vila-Matas, a Europa é a mesma e o contexto mostra a ascensão das vanguardas e o desenvolvimento tardio do alto modernismo, bem como a incidência da Primeira Guerra Mundial e suas conseqüências imediatas, observadas no contexto do entre guerras. Os dois escritores trabalham sobre os efeitos da curiosidade da leitura, retomando biografias e acontecimentos que poder ter determinado os documentos culturais que lemos hoje, desde o *Ulysses* até as teses sobre a história de Walter Benjamin. É dessa mescla entre biografia, historiografia, ensaio e ficção que Ricardo Piglia extrai sua definição: “O crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê (...) e a crítica que um escritor escreve é o espelho secreto de sua obra”¹⁷⁰.

¹⁶⁹ VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 43.

¹⁷⁰ PIGLIA. *Formas breves*. p. 117.

Tomando o caso de Vila-Matas como exemplo, pode-se observar esse espelho secreto sendo formado paralelamente à sua obra. Ou seja, por tratar-se de uma ficção que investe na destituição de âmbitos específicos para os gêneros literários, aquilo que em Vila-Matas é obra crítica é também criação literária (o mesmo ocorrendo com Piglia, que no livro mencionado, *Formas breves*, utiliza a imagem do caixão de Roberto Arlt sendo transportado por cordas pelo céu de Buenos Aires, uma situação fictícia (velada) que dá suporte a uma consideração crítica sobre o papel de Arlt na construção da literatura argentina contemporânea). A poética intertextual de Enrique Vila-Matas sublinha essa relação com o texto e a figura do outro, já que encontra sua vida, seus temas e seu estilo no interior dos textos que lê, admira e absorve.

A figura de Ricardo Piglia completa, junto de Vila-Matas e Stoppard, a conjura contemporânea desses que revisitaram a história e a tradição literária, na esteira de Pierre Menard. Seus procedimentos ilustram, como já foi observado, um posicionamento particular frente à atividade da leitura como um exercício de apropriação intertextual. O livro de Piglia que acompanha *Historia abreviada* e *Travesties* nesse contexto é *Respiração artificial*¹⁷¹, lançado no início da década de 1980, e o fato de tratar-se de um escritor argentino só o aproxima ainda mais das categorias de Borges.

A trama de *Respiração artificial* é intrincada: um jovem jornalista e escritor viaja para o interior da Argentina buscando informações sobre um parente distante, que além de político era também historiador. Esse parente deixou mistérios e histórias para trás, e Piglia aproveita esses recuos temporais para revisar a história política argentina desde o século XIX. E do encontro com um polonês de nome Tardewski, perdido há anos na Argentina (um retrato ficcional do escritor polonês Witold Gombrowicz, que passou mais de 30 anos na Argentina), o protagonista é agraciado com o relato do encontro entre Adolf Hitler e Franz Kafka, em Praga, no início da década de 1920, quando o primeiro fugia do serviço militar obrigatório. Confrontando essa informação com o contexto aqui formado com as histórias de Vila-Matas, Stoppard e agora Piglia, e observando a reincidência de figuras históricas envolvidas na arte modernista do início do século XX, é possível perguntar: O que os escritores encontram nesse período que faz florescer de tal forma a criação literária?

París no se acaba nunca, o segundo objeto desta leitura, complexifica o jogo de espelhos entre as épocas. Enquanto *Historia abreviada* apresenta uma narração impessoal, historiográfica, situada de forma sólida na década de 1920, *París* multiplica os eixos da narração: quem narra agora é um escritor que, embora não seja nomeado, compartilha sua

¹⁷¹ PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1987.

biografia com Enrique Vila-Matas. A desculpa para o livro é uma palestra sobre a ironia na literatura. São 113 pequenos capítulos que formam essa grande palestra sobre a ironia, onde o narrador se desloca para três espaços distintos: a Paris de Hemingway, no entre guerras; a Paris de Barthes e companhia, na década de 1970; e a Paris do presente da narrativa, que ele visitou recentemente. Em linhas gerais, esse escritor buscou, na década de 1970, quando era jovem (Vila-Matas viveu em Paris de 1974 a 1976, dos 26 aos 28 anos), a Paris que Hemingway viveu e contou em seu livro *A moveable feast* (Paris é uma festa). O título de Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, é uma referência direta ao último capítulo do livro de Hemingway, uma experiência que ele retoma ficcionalmente, em um anacronismo deliberado voltado para si próprio: “Fui a París a mediados de los años setenta y fui allí muy pobre e muy infeliz”¹⁷².

Foi em Paris que Vila-Matas estabeleceu seu primeiro contato com a obra de Borges. Ele conta que, após a leitura de um ensaio de Edgardo Cozarinsky sobre a obra de Jorge Luis Borges, foi até a Livraria Espanhola e comprou alguns livros de contos do autor argentino: “leerlo fue toda una revelación para mí”¹⁷³. Mais adiante, ele expõe um resumo de *Pierre Menard*, que havia lido recentemente e que se revelaria, mais adiante, base fundamental para sua obra: “si yo escribo una cosa que ya has escrito tú, es lo mismo, pero ya no es lo mismo”¹⁷⁴.

Vila-Matas recorda, em sua palestra sobre a ironia, aquilo que buscou em Paris quando era jovem, nos anos setenta. Por conta de suas leituras de Hemingway na época, acreditava que Paris era o lugar certo para todos aqueles que possuíam aspirações artísticas, que havia algo em Paris que fazia aflorar no coração do artista uma vocação verdadeira, que só pode ser encontrada por meio da experiência (uma experiência que só pode ser realizada na escrita, como visto com Agamben). Neste primeiro momento, encontramos três visões: a) a visão de Hemingway sobre a Paris dos anos 1920, b) a visão idealizada que formou o jovem Vila-Matas da visão de Hemingway e c) a visão do jovem Vila-Matas da Paris da década de 1970, onde foi pobre e infeliz, ao contrário do Hemingway que escreveu ter sido pobre e feliz.

Tudo isso nos é transmitido, no presente da narrativa, pela visão do Vila-Matas experiente e distanciado, este que relata suas memórias de Paris com forte carga irônica, uma vez que ele próprio se encontra no meio de uma palestra sobre a ironia na literatura. Ele possui, agora, o distanciamento para desdobrar ainda mais as visões: d) a idealização que

¹⁷² VILA-MATAS. *París no se acaba nunca*. p. 12.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 193-194.

fazia de Paris, por culpa de Hemingway, e) a visão da Paris que só conheceu, com a efervescência cultural promovida por Duras, Barthes, Kristeva, Sollers, Beckett e outros, e que agora permite uma reflexão detida e f) a Paris que permanece, concentrada no encontro recente com a cidade e no retorno da memória. Memória e Paris nos levam diretamente a Marcel Proust, que ganha uma única menção, breve e enigmática, em *París no se acaba nunca*: “El pasado, decía Proust, no sólo no es fugaz, es que no se mueve de sitio. Con París pasa lo mismo, jamás ha salido de viaje. Y encima es interminable, no se acaba nunca”¹⁷⁵.

Esse tratamento do passado é o ponto que une os dois livros de Vila-Matas em questão. Em *Historia abreviada*, a figura que encarna as reflexões sobre a revisitação histórica é sem dúvida Walter Benjamin, usado por Vila-Matas como personagem e figura forte da conjura portátil. Não há indicação expressa de que tenha utilizado os textos de Benjamin, mas a seguinte passagem de sua sexta tese sobre a história, ensaio incluído no livro *Magia, técnica, arte e política*, ilumina o procedimento de Vila-Matas: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência”¹⁷⁶.

Essa reminiscência constitui e reforça o anacronismo deliberado que leva Vila-Matas a construir dois livros aparentemente historiográficos e carregados de um hibridismo entre os gêneros literários. As vanguardas retratadas (ou simplesmente movimentos de renovação historicamente situados) são deslocadas de seus lugares de origem, já irremediavelmente inalcançáveis, e seus sentidos são reconfigurados. A significação desses movimentos é agora diversa, e diz respeito a um esforço ficcional da contemporaneidade, empreendido por Vila-Matas. Trata-se mais da apropriação realizada hoje (e o que é feito, ficcionalmente, disso) do que um resgate utópico, uma tentativa de reviver momentos inspiradores do passado.

Neste momento é importante resgatar a frase de Harold Bloom, exposta anteriormente, que exprime aquilo que ele costuma denominar “profecias culturais”: certos autores (ele nomeia Shakespeare, Cervantes e Montaigne) são tão grandes que contêm movimentos literários ainda não descobertos, e a análise de suas obras nunca estará completa, é impossível esgotar suas obras. Isso reafirma, por outras vias, o anacronismo deliberado rastreado até aqui. A busca dessas reminiscências que estão sempre se renovando, ainda que cristalizadas em um espaço temporal determinado. A obra de Vila-Matas se afina com esse contexto de arqueologia literária, do olhar do escritor sobre a tradição como um arsenal de lentes, de

¹⁷⁵ VILA-MATAS. *París no se acaba nunca*. p. 20.

¹⁷⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 224.

leituras plurais, desenterrando relíquias e combinando-as com objetos contemporâneos, tornando as margens entre antes e depois cada vez mais rarefeitas.

Isso ocorre no início da *Historia abreviada*, quando Vila-Matas apresenta os membros mais ilustres da conjura: “Walter Benjamin era también alma gemela de Marcel Duchamp. Ambos fueran a la vez vagabundos, siempre de camino, y exiliados del mundo del arte al tiempo que coleccionistas cargados de cosas, es decir, de pasiones”¹⁷⁷. Vila-Matas realiza a ampliação de um projeto crítico em um projeto ético, de vivência, unindo dois homens que foram responsáveis por estabelecer certas bases de conduta para a arte do século XX. E mais importante: realiza esse encontro entre eles dentro do campo ficcional, abrindo esse espaço estético onde as forças perduram.

Da obra de Benjamin, Vila-Matas retirou o gosto pelo inventário, pelas listas, pela contagem. A atividade principal do *shandy*, como é exposto no livro, é construir mapas: listas de idéias extravagantes, de sonhos (e aqui confluem o Dadaísmo, a cruzada anti-anthropocentrista de Freud, as imagens de Salvador Dalí, que também foi membro da conjura portátil), de livros portáteis lidos, de lugares conhecidos. A atividade do *shandy* é constante, o pensamento como um narcótico, e Vila-Matas credita essas últimas palavras a Walter Benjamin.

Como já foi dito, os membros da conjura deveriam estar sempre prontos para o deslocamento, e disso decorria a necessidade de uma obra portátil, que pudesse ser encaixada, toda ela, dentro de uma maleta e assim ser transportada. A caixa-maleta de Duchamp, onde ele incorporou miniaturas de todas as suas obras, é o modelo dessa regra: “miniaturizar es hacer portátil, y que ésta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo o un exiliado”¹⁷⁸.

Reforçando seu pertencimento oscilante aos procedimentos de Pierre Menard, Vila-Matas situa a formação da conjura portátil no interior de um equívoco, de uma atribuição errônea: “Berta Bocado envio unos datos totalmente erróneos a Picabia, creando así el equívoco que tanto contribuyó a la consolidación de la sociedad secreta portátil”¹⁷⁹. Ou seja, um movimento vanguardista que desde os seus primórdios reforça o acaso da movimentação artística, como Raymond Roussel, outro *shandy*, cujo livro *Impresiones de Africa* foi escrito sem que o autor tenha jamais posto os pés neste continente. Com este e outros elementos,

¹⁷⁷ VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

Vila-Matas vai mostrando o que é o “mundo de los portátiles: un universo que fue hijo del equívoco y de la causalidad”¹⁸⁰.

Dentro da conjura existem muitos elementos: as listas de Benjamin, a caixa-maleta de Duchamp e, entre muitos outros, os odradeks de Kafka. Os odradeks funcionam como duplos, como pequenos demônios que estão sempre presentes nas vidas dos *shandys*, desviando seus caminhos e suas obras. São manifestações externas dessa insolência cultivada, dessa ausência de grandes projetos e grandes propósitos. Os *shandys*, apesar de serem máquinas solteiras (independentes e deslocáveis), cultivam também uma sexualidade extrema, um sentido aguçado da vida, e certa sofreguidão que os leva, às vezes, aos alucinógenos em geral.

Como todo projeto intelectual, a conjura portátil também terminou. Durou apenas três anos: de 1924 a 1927. Aleister Crowley, o satanista, foi responsável pela dissolução da conjura. Abriu uma janela e com um gesto histriônico dissolveu, metaforicamente, a sociedade secreta no ar. E Vila-Matas finaliza não apenas o livro, mas sua leitura das vanguardas, com um comentário que ecoa ainda hoje em sua produção recente e na reflexão que promove sobre os caminhos do literário:

[Crowley] disolvió la sociedad secreta. Una energía que no desapareció sino que más bien quedó potenciada, gracias a la dispersión, y es que no en vano la experiencia de la literatura es tanto la prueba misma de la dispersión como el acercamiento a lo que escapa a la unidad, y no debe, por tanto, extrañarnos que la dispersión en la que entró la sociedad secreta, y con ella la literatura portátil, señalara también el momento en que ella se acercó a sí misma y comenzó a ser, por fin, realmente portátil.¹⁸¹

Essa é a literatura de que sempre fala Enrique Vila-Matas: aquela que escapa da unidade e do sentido fixo, uma energia ficcional que transita pelo paradoxo, que quanto mais distante de si, mais próxima das lições que cultiva. Como a literatura portátil, que se torna verdadeiramente portátil quando desaparece, em uma dispersão que atravessa o tempo e o espaço e pode ser retomada, estudada e absorvida no aqui e no hoje de nossa contemporaneidade.

¹⁸⁰ VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 26.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 115-116.

7 VILA-MATAS E ITALO CALVINO: CRÍTICA E FICÇÃO

Tal vez ser un autor sea hacerse el muerto,
situarse en el lugar del difunto,
y no perder de vista ciertas perspectivas
que abrieran pensadores como Foucault,
para quien lo que la escritura pone en cuestión
no es tanto la expresión de un sujeto que escribe
cuanto la apertura de un espacio en el que
el sujeto que escribe no cesa de desaparecer.

Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo*

Encaminhando o trabalho para uma conclusão, observo a necessidade epistemológica pessoal (uma curiosidade, mais precisamente) de delinear e sistematizar um pensamento sobre as relações temporais: lentitude e rapidez como categorias literárias, considerando, no percurso, a junção entre crítica e ficção empreendida por Enrique Vila-Matas. Tornar mais preciso, portanto, o recorte reflexivo sobre a história, iniciado anteriormente na análise da leitura de Vila-Matas das vanguardas.

Muitas disciplinas do pensamento contemporâneo destinam reflexões para a questão do tempo e da duração, preocupando-se com a relação do homem com esses projetos históricos e cronológicos de percepção. A velocidade e a instantaneidade são valores em voga nos dias de hoje, impulsionados pelo consumo e pela difusão da tecnologia. Acelerando seus procedimentos de convívio social, o homem coloca em curso uma série de modificações no modo de observar e categorizar o tempo. Há certo consenso em definir a sociedade globalizada média da contemporaneidade, estanque até determinado limite para fins de análise, como que construída em um *presente permanente*.

De forma que, em determinado momento nessa sociedade, os signos passam a se repetir, indefinidamente. Um contexto fabricado que Jean Baudrillard denomina um estado de simulação, onde só podemos repetir todas as cenas, porque já aconteceram. O acúmulo desordenado de estímulos midiáticos, informáticos, teletecnológicos, que já carecem de fonte e destino preciso, e estão irremediavelmente mesclados ao imaginário contemporâneo, transformam o tempo e o espaço, agora coordenados em termos de *acessibilidade*. Real ou virtualmente, tudo é fato efetivo, vivemos na recorrência da tautologia.

Em *A transparência do mal*, Baudrillard figura a questão da seguinte forma: “É como o homem que perdeu a própria sombra: ou ele se tornou transparente à luz que o atravessa, ou

então está iluminado de todos os lados, superexposto sem defesa a todas fontes de luz”¹⁸². A percepção do tempo que passou, que permanece ressignificado no presente, em potência e virtualidade de tornar-se futuro; eis a sombra do homem que foi perdida, tornando-o, concomitantemente, transparente, vulnerável e superexposto. Desconectado da idéia de experiência e vivência, o homem erra por uma nulidade paradoxalmente perpétua. Ainda que ele esteja inconsciente do processo, contribui para seu estabelecimento.

Parece evidente que esse é um estado da sociedade que só fez piorar, não sendo de forma alguma uma descoberta ou diagnóstico recente. Mudou, talvez, o conjunto de estímulos que levam a essa pobreza da experiência e do trato com o tempo. Walter Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza”, discorre sobre esse afastamento no contexto da Primeira Guerra Mundial, reforçando o papel das trincheiras, da inflação, da fome, da corrupção. A pobreza de experiências é apenas uma parte de uma grande pobreza, disseminada e acachapante. É o contexto de uma desilusão radical.

Desde então, nos informa Benjamin, “algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas”¹⁸³. No tempo em que Walter Benjamin escreveu seu ensaio (1933), a distância da experiência ocorria por conta da pobreza ocasionada pela guerra, pela derrocada dos sonhos utópicos e principalmente pelo fato da experiência limite do combate ter esvaziado os sonhos, ao contrário de abastecê-los: “eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso”¹⁸⁴.

Do binômio de Benjamin, o único termo que permanece é a “pobreza interna”, uma vez que a pobreza externa deu lugar ao culto à imagem: a era da prótese, do acessório, do raciocínio do “ter para ser”, ou “é mais fácil ter do que ser”. Para um exterior cada vez mais rico em máscaras e disfarces, um interior cada vez mais distante, nulo, transparente, atravessado por todas as luzes. A reflexão sobre o que se é foi apagada: a identidade transita pela imagem, pelos signos móveis, para que possa sempre se renovar ao sabor da tendência. Como em Baudrillard: “tudo o que não foi além de si mesmo tem direito a um renascer sem fim”¹⁸⁵. Renascido em um presente permanente, sem memória, passado ou experiência. Um descompasso radical para com o tempo vai, paulatinamente, se descortinando.

¹⁸² BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 2004, p. 51.

¹⁸³ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 116.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁸⁵ BAUDRILLARD. *A transparência do mal*. p. 17.

Walter Benjamin consegue esboçar uma possibilidade, um futuro diante desse cenário, ao categorizar uma nova barbárie e um novo bárbaro que daí surge, aquele que começa tudo do zero, que investe na renovação, na reinvenção. Deste contexto deve emergir um tipo de homem que, segundo Benjamin, sempre existiu, aquele que opera a partir de uma tábula rasa, “homens implacáveis”. Ele responde a própria pergunta: “o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência?”, e aqui se trata do novo bárbaro, fruto da nova barbárie: “Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”¹⁸⁶.

Nesse espaço, desponta a importância da *Historia abreviada de la literatura portátil*, que, em sua crônica ficcional da década de 20, levanta a questão do resgate dos eventos históricos, a ressimbolização da experiência e o pensamento teórico da época, reinventado. O movimento é complexo, mas perceptível: com a leitura de Benjamin, respaldado pelo tempo transcorrido, Vila-Matas pôde reconfigurar suas idéias sobre a construção no pouco e reconstruir a história sob esse prisma. No entanto, não foi uma retomada do passado no presente, mas sim um retorno: a leitura do presente de Vila-Matas se debruça sobre o passado de Benjamin, revertendo sua projeção em uma prática da época.

No livro de Vila-Matas, Walter Benjamin faz parte, como foi visto, de uma conjura portátil, de um grupo de artistas, os *shandys*: estão sempre em movimento, e suas obras devem caber dentro de uma maleta, ou seja, a materialização do pouco, do construir com pouco presente no ensaio de Benjamin. Vila-Matas mescla registro histórico com ficção, por vezes recontextualizando textos dos diferentes *shandys* para que caibam no procedimento de agrupá-los na conjura. Ele conta do Walter Benjamin portátil o seguinte: “Le gustaban a Walter Benjamin los viejos juguetes, los sellos de correo, las fotos de tarjeta postal y esas imitaciones de la realidad de los paisajes invernales contenidos dentro de un globo de vidrio”¹⁸⁷.

Enrique Vila-Matas faz o inventário de uma época pobre de experiência e contato com o tempo e seus processos, e resgata de Benjamin essa necessidade de começar de novo, além de projetar nisso uma renovação, já que ele próprio apresenta a relevância do histórico, da experiência, quando escolhe tantas figuras emblemáticas, canônicas. Utiliza também o instrumental de Borges: ao reconstruir o passado, modifica-se o presente, ou seja, ao considerarmos a existência da conjura portátil, que modifica o passado, revisitamos nosso próprio olhar contemporâneo, as coisas ao redor também se modificam.

¹⁸⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 116.

¹⁸⁷ VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 11.

Todo período histórico encerra seus exilados: “Walter Benjamin era también alma gemela de Marcel Duchamp. Ambos fueran a la vez vagabundos, siempre de camino, y exilados del mundo del arte al tiempo que coleccionistas cargados de cosas, es decir, de pasiones”¹⁸⁸. Os *shandys* eram também máquinas solteiras, de produtividade nula ainda que admirável, que construía suas obras no equívoco e na falta. Retomando Benjamin em seu ensaio, obras “a serviço da transformação da realidade, não de sua descrição”¹⁸⁹, obras que se afastam do realismo pobre e ingênuo para tornar a realidade uma outra coisa, via ficção.

No âmbito da crítica literária, esse posicionamento se aproxima daquele que Roland Barthes apresentou, por exemplo, em *Crítica e verdade*: “Não é a natureza do objeto copiado que define uma arte (preconceito entretanto tenaz de todos os realismos), é o que o homem lhe acrescenta ao reconstruí-lo: a técnica é o próprio ser de toda criação”¹⁹⁰. Uma concepção da literatura que Vila-Matas sempre manteve próxima de si, uma vez que se tornou leitor de Barthes e outros já na década de 70, quando morou em Paris.

Barthes sempre criticou o realismo, por conta da pretensão de retratar a realidade tal como ela é, ou seria, uma vez que já não resta certeza sobre o que é a realidade, ou o que é a representação dessa idéia tão incerta. Essas questões habitam o cerne do posicionamento de Barthes quanto ao imperativo de transformar a realidade na literatura, não apenas pretender descrevê-la. Considerações que encontramos na produção intelectual de Walter Benjamin, Roland Barthes e agora sob o olhar mais recente de Enrique Vila-Matas.

Portanto, é possível observar a relação entre o aproveitamento da experiência e da duração do tempo com as formas tradicionais de representar o mundo e construir o literário. As formas estabelecidas, na maioria das vezes, estão a serviço de uma manutenção confortável do *status quo*, como apresentou Benjamin. Seleccionam diretrizes que confirmem determinado projeto, e são refratárias a reformulações e desvios de rota, tal como o realismo clássico explicitado anteriormente. De forma que é intrínseco ao projeto de renovação, aquele que transforma e não que descreve, o olhar sobre aquilo que já foi dito, sobre a experiência.

Nelly Richard coloca a questão da memória, do passado e do tempo como um campo onde o estabelecido é atravessado pelos cortes, e vice-versa: “O passado é um campo de citações, atravessado tanto pelas vontades oficiais de *continuidade* – cujos encadeamentos supõem ou impõem uma idéia de sucessão – como pelas *descontinuidades* e pelos *cortes* que

¹⁸⁸ VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 11.

¹⁸⁹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. p. 17.

¹⁹⁰ BARTHES. *Crítica e verdade*. p. 52.

o interrompem”¹⁹¹. E reforça a idéia de que o esforço político da maioria ocorre na direção da manutenção do primeiro campo, a continuidade e o fortalecimento das vontades oficiais. É importante ressaltar que sua base teórica é também Walter Benjamin.

O posicionamento que Richard apresenta é condizente com a imagem feita anteriormente do “novo transformador” em contato com o realismo descritivo estabelecido. Tais aproximações do novo seriam esse “corpo estranho” a que ela se refere no seguinte trecho, quando comenta a importância de retomar uma experiência da memória:

Resgatar essa memória como campo de forças plurais e divergentes serve para abri-la a uma multiplicidade de pontos de vista cujas contradições não devem permanecer silenciadas pela vontade atual de dissolver toda opacidade, de eliminar todo corpo estranho que ameace tornar turva a visão de uma história social e cultural falsamente reconciliada consigo mesma.¹⁹²

Há aqui a menção a uma “vontade atual” de fazer com que os elementos sociais ganhem relevos de homogeneidade, isentos de diferenças. Apagar os relevos da alteridade que são encaminhados pela memória é um exercício de efetivação do projeto do “presente permanente” e da dissolução de todo corpo estranho que advém desse resgate da experiência.

Sintomaticamente, Terry Eagleton dá o nome de “A política da amnésia” ao primeiro capítulo de seu livro *Depois da teoria*, uma análise dos desdobramentos recentes dos Estudos Culturais e do pós-modernismo. Em linhas gerais, Eagleton trilha o mesmo caminho dos teóricos expostos até aqui: há um movimento crescente de homogeneização do pensamento em curso na sociedade contemporânea. E esse é um movimento já diagnosticado por Deleuze e Guattari, quando aproximaram a esquizofrenia do capitalismo no *Anti-Édipo*.

Eagleton diz que, em nosso cenário contemporâneo, “o que se provou mais danoso, pelo menos até a emergência do movimento anticapitalista, foi a ausência de memórias de ação política coletiva – e efetiva.” E ele completa: “É isso que tem distorcido tantas idéias culturais contemporâneas”¹⁹³. Ou seja, o embotamento da memória nos leva a uma miopia cultural, a indiferenciação da experiência acarreta posicionamentos improdutivos em termos de reflexão crítica.

Em uma chave mais ampla e dentro de um escopo de ação mais da Antropologia, Giorgio Agamben também analisa a destruição progressiva da experiência em seu livro *Infância e história*. Seu projeto é ambicioso, pois ele realiza, utilizando em grande parte os

¹⁹¹ RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 54.

¹⁹² *Ibid.*, p. 57.

¹⁹³ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. p. 21.

textos de Claude Lévi-Strauss¹⁹⁴, um mapeamento de certos ritos e manifestações culturais das chamadas “sociedades frias”, investigando como se instaura a passagem do tempo e o legado da experiência nessas culturas.

Seu foco recai, sobretudo, em uma semiótica dos brinquedos, esses objetos que funcionam como marcos distintivos da história. Os brinquedos formam um histórico que é distinto dos monumentos, dos documentos e dos objetos de antiquários: “o brinquedo (...) presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’”¹⁹⁵.

Para Agamben, os brinquedos formam esse elo de historicidade pura, a síntese da diacronia com a sincronia, onde é possível observar a transformação progressiva da experiência por meio das funções atribuídas a esse objeto. Porque no brinquedo ocorre a transformação de significados em significantes, ou seja, experiência e transformação imateriais convertidas em objeto tangível e palpável: “aquilo com que brincam as crianças é a história”¹⁹⁶.

Agamben toca em um ponto importante ao falar da miniaturização, conceito que Vila-Matas transformou em código de conduta na conjura portátil da *Historia abreviada de la literatura portátil*, a partir de sua leitura da nova barbárie de Walter Benjamin, como já foi mencionado. Afirma Agamben: “a miniaturização, aqui, não se apresenta tanto como aquilo que permite conhecer o todo antes das partes (...) mas como aquilo que permite colher e gozar a pura temporalidade contida no objeto. *A miniaturização é, pois, a cifra da história*”¹⁹⁷.

Descortina-se aqui uma possível poética do portátil, que promove o diálogo entre Benjamin, Agamben e Vila-Matas em torno da idéia de miniatura e do portátil como perspectiva privilegiada para pensar a história.

Ao final de seu texto, o que Agamben reforça é que em nossa sociedade contemporânea há uma incompetência por parte dos adultos em ressignificar signos do

¹⁹⁴ Segundo Lévi-Strauss, a construção da iconografia indígena (da tribo cadiueu) parte de motivos comuns e conhecidos, e seu diferencial reside na obra acabada, naquilo que o artesão realiza com as referências cotidianas, em seu exercício de recorte e montagem: “Quando se estudam os desenhos cadiueu, impõe-se uma constatação. Sua originalidade não decorre dos motivos elementares, que são bastante simples para terem sido inventados de modo independente, e não copiados (e provavelmente os dois processos coexistiram): ela resulta do modo como esses motivos são combinados entre si, ela se situa no nível do resultado, da obra acabada. Ora, os processos de composição são tão requintados e sistemáticos que ultrapassam, de longe, as sugestões correspondentes que a arte européia do tempo do Renascimento poderia ter fornecido aos índios.” In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 179. Vejo aqui uma forma alternativa de pensar, analogamente, a atividade intertextual de Vila-Matas, que se baseia na disposição de motivos elementares da tradição literária e sua posterior combinação e arranjo, atingindo, dessa forma, uma *originalidade inventariante*.

¹⁹⁵ AGAMBEN. *Infância e história*. p. 87.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 88.

passado e repassá-los para a geração seguinte. É o problema do *presente permanente* em uma nova roupagem. O sujeito contemporâneo não sabe lidar com a continuidade histórica, são

adultos que se servem dos fantasmas do passado apenas como espantalho para impedir que as próprias crianças se tornem adultos, e que se servem das crianças apenas como álibi para encobrir a própria incapacidade de enterrar os fantasmas do passado.¹⁹⁸

Italo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, também se aproxima da reflexão sobre os temas do tempo, da duração e do culto à velocidade. Dedicou uma das propostas para a discussão desses temas, que é a proposta da rapidez. Suas considerações são paradigmáticas e constituem o cerne deste capítulo por duas razões: por conta da retomada de suas idéias por Enrique Vila-Matas em sua crítica literária e pela aproximação que realiza da cultura moderna da velocidade com os aspectos inerentes à literatura¹⁹⁹.

O livro de ensaios de Vila-Matas, *El viajero más lento*, publicado em 1992, é em grande parte construído sob as luzes de Calvino em seu ensaio sobre a rapidez. Desde o título, que faz alusão ao deslocamento e ao contexto distinto que toma o tempo quando considerado no âmbito da literatura, até a epígrafe inicial, que retoma Calvino diretamente ao citar uma história chinesa que ele incluiu em sua tese. Vila-Matas também incorpora como uma espécie de subtítulo a máxima latina *Festina Lente*, no espanhol *Apresúrate despacio* (“Apressa-te lentamente”), que Calvino também utiliza.

É interessante ressaltar a advertência que faz Calvino: sempre que contempla um valor, como a rapidez ou a leveza, ele contempla também seu oposto, e as facilidades e contrariedades que brotam de ambos os lados. De modo que ao pensar a rapidez, ele reflete igualmente sobre a lentidão.

¹⁹⁸ AGAMBEN. *Infância e história*. p. 106.

¹⁹⁹ Há uma confluência entre o pensamento de Calvino e a obra de Vila-Matas que se manifestou mas não chegou a ganhar corpo: a utilização da figura de Bartleby, o personagem de Herman Melville. Vila-Matas escreveu *Bartleby e companhia*, e Calvino pretendia incluir Bartleby como figura central de sua sexta e última proposta para o próximo milênio. Suas propostas foram escritas para as Norton Lectures, evento anual da Universidade de Harvard, que convida um intelectual eminente para proferir seis palestras (trata-se de uma iniciativa que teve início em 1926 e já reuniu personalidades como T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Harold Bloom, Umberto Eco, entre outros (esses dois últimos com suas Norton Lectures já publicadas no Brasil, respectivamente: *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias* (Companhia das Letras, 1993) e *Seis passeios pelos bosques da ficção* (Companhia das Letras, 1994)). Calvino, entretanto, não concluiu sua palestra sobre Bartleby e tampouco conseguiu apresentar as outras cinco, tendo falecido pouco tempo antes da viagem para Harvard. Quem relata o conteúdo da sexta proposta é sua esposa, no prefácio que faz ao livro: “No momento em que devia partir para os Estados Unidos, já havia escrito cinco das seis conferências. Falta a sexta, “Consistency”, sobre a qual só sei que devia fazer referências ao *Bartleby*, de Herman Melville. Sua intenção era escrevê-la em Harvard.” In: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 5-6. Só podemos imaginar sobre o que versaria essa obra inexistente, filiada, por exemplo, à *Comédia Intelectual* de Paul Valéry, também nunca realiza, como outras que hoje existem em potência e virtualidade (de Pierre Menard a Rita Malú).

Ao considerar a relação do culto moderno à velocidade e o espaço da literatura nesse contexto, Calvino resume suas intenções e sua tese com a seguinte frase:

o valor que hoje quero recomendar é precisamente este: numa época em que outras *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando a reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita.²⁰⁰

Esta leitura dupla, ou seja, que nos transporta continuamente de um texto a outro, de Calvino para Vila-Matas e vice-versa, permite a inserção produtiva da idéia de *intertextualidade*. Trata-se, antes de qualquer coisa, do diálogo entre textos, de um movimento de mútua iluminação, consciente ou inconsciente. É o conceito com que Julia Kristeva trabalha em *Introdução à Semanálise*, partindo das teorias de Bakhtin sobre a linguagem.

Kristeva aponta que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, e nesse contexto certas noções são modificadas: “Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*”²⁰¹. Vale a pena resgatar a imagem que Nelly Richard faz do passado como um “campo de citações”, cruzado continuamente pela continuidade e pela descontinuidade, e que harmoniza completamente com o conceito de Kristeva.

Essa movimentação dá o respaldo necessário para que os textos possam dialogar dentro de uma análise teórica como a deste trabalho. Sob esse ponto de vista, não apenas os textos de Vila-Matas são iluminados pelas teses de Calvino, como o inverso também se revela produtivo: resgatar Calvino pelo texto daquele que o resgatou.

Pois a *intertextualidade* é um procedimento de reconhecimento do outro, que exalta a diferença e não que procura escamoteá-la. Segundo Kristeva, “o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, é uma *escritura* onde se lê o *outro*”, de modo que não há posse no contato intertextual, ocorre um sistema de trocas que “designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*”²⁰². A ambivalência da escritura toma o lugar restrito e não-produtivo do autor estanque, figura produtora de sentido. O sentido não é recluso, é móvel, segue as relações e as citações.

²⁰⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 58.

²⁰¹ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

²⁰² KRISTEVA. *Introdução à semanálise*. p. 67.

As lições de intertextualidade que Kristeva apresenta em seu livro são fundamentais para pensar tanto as idéias de Calvino quanto o resgate efetuado por Vila-Matas. Quando Calvino afirma que a função da literatura é comunicar o diverso e exaltar a diferença, que isso é a vocação da linguagem escrita, está fazendo eco a Kristeva, que professa a intertextualidade como libertação da linguagem poética. Utilizam, até certo ponto, diferentes palavras para expressarem os mesmos conceitos. De forma que é possível enxergar nessa confluência um bom exemplo de intertextualidade crítica.

Kristeva e a intertextualidade funcionam para Vila-Matas por uma razão simples e evidente: trata-se de um escritor que pauta sua obra no jogo das citações, das apropriações das obras de outros escritores. Talvez seja o escritor contemporâneo que mais permita uma análise intertextual de seus procedimentos literários, já que ele dá a impressão de ir, a cada novo livro, mais além no seu compêndio vivo de citações e leituras.

Seu projeto literário é um projeto intertextual, a literatura de Enrique Vila-Matas se forma como um mosaico de citações, um texto onde sempre é possível ver o outro. Esse é um dos motivos recorrentes de sua obra: a possibilidade de tornar-se outro por meio da escritura. Como afirma, novamente, o narrador de *Doctor Pasavento*: “escribir es hacerse pasar por otro, y por eso es una actividad tan recomendable”²⁰³.

A lição que Vila-Matas extrai de Calvino é que, na literatura, o tempo transcorre de forma própria e incide sobre os escritores e seus projetos de forma muito diversa. A literatura trabalha na instância de um paradoxo: *apresúrate despacio*, que Vila-Matas pensa e repensa muitas vezes ao longo de sua trajetória literária. Como na figura de Rimbaud, presente em *El viajero más lento* e retomada em *Bartleby e companhia*, que abandonou a vida de escritor precocemente, com o agravante de ser um autor de pouquíssima idade e com uma obra genial já de saída.

Como procede o tempo no caso de Rimbaud? É um caso-limite, onde o tempo de gestação da obra foi extremamente restrito, o que desafia a lógica não-literária do tempo. No caso de Rimbaud, trata-se de um tempo literário que não trabalha na acumulação, mas sim na libertação, no gasto, no abandono de algo que estava ali o tempo todo, sem centro, sem origem. É também possível assinalar que todo o tempo posterior, que Rimbaud passou distante da literatura, contribuiu para a formação de sua obra, de sua *escritura*, em um movimento retrospectivo de iluminação.

²⁰³ VILA-MATAS. *Doctor Pasavento*. p. 371.

A idéia de gestação está no conto chinês que Calvino relata no final de sua tese, e que Vila-Matas retoma como epígrafe. É representativo que Vila-Matas tenha escolhido justamente essa faceta da exposição de Calvino, cheia de matizes. Essa escolha reflete o modo de leitura com que Vila-Matas encaminha seus ensaios, com o foco na tese de que escritores únicos, com um projeto de transformação, para utilizar um conceito de Benjamin já referido, mesclam seu projeto literário com um projeto de vida, aglutinando experiência no formato de obras artísticas. O conto chinês, nas palavras de Calvino, é o seguinte:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu.²⁰⁴

A mensagem de Calvino nesta história é dupla, ainda que Vila-Matas tenha recorrido a apenas um dos lados. Ao longo de seu ensaio, Calvino ressalta a rapidez que está presente na concisão de certos relatos míticos e lendas populares, como as fábulas italianas que ele mesmo compilou em outro de seus livros. De modo que o conto chinês, no término de sua palestra, serve como ilustração da gestação literária (do tempo relativo que move a literatura) e também da concisão dos relatos clássicos, verdadeiras sementes, que, em suas reduções de elementos, provocam a fertilidade da imaginação, como aponta o próprio Calvino.

Na análise que Vila-Matas faz do escritor Louis-Ferdinand Céline, aproxima-se obra de experiência de vida, classificando-as como indissociáveis, já que no contato com a linguagem popular e com as misérias da pobreza foi que Céline cunhou seu estilo. Também em Céline o tempo é distinto, esconde-se em camadas: o escritor em sua profissão de médico, em contato com as pessoas; Céline adaptando o coloquial em seu estilo literário, revestindo uma produção cuidadosa com a capa da “facilidade”, ilusão que é fruto de uma gestação; e Céline em suas revisões e correções obsessivas, onde o ofício se apressa lentamente para alcançar o projeto inicial.

Esse trato diferenciado com o tempo faz de Céline um escritor à parte, com um instrumental estilístico todo seu. Como aponta Vila-Matas: “El relato, en si, no le interesa más que como vehículo del que se sirve para sus fines de forzar las frases a salir de su significado habitual”²⁰⁵. Sair de um “significado habitual” é a tônica deste trabalho, que envolve justamente esses procedimentos de fuga do senso comum, que Vila-Matas diagnostica em

²⁰⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 67.

²⁰⁵ VILA-MATAS, Enrique. *El viajero más lento*. Barcelona: Anagrama, 1992, p. 145.

determinados autores, a partir de sua leitura da tese de Calvino. Temos como imagem comum de todos esses esforços, desde os teóricos (Benjamin, Baudrillard) até os ficcionistas (Céline, Vila-Matas), a preocupação com um trato produtivo do tempo.

Bardamu, o protagonista de Céline em *Viagem ao fim da noite*, em determinado ponto da narrativa afirma: “Aos vinte anos eu já não tinha mais nada a não ser passado”²⁰⁶. Seu futuro era incerto e ele não possuía nada além daquilo que levava consigo, um despojamento radical, portátil, um corte do supérfluo. Já que Céline, segundo Vila-Matas, “queria acabar con tantas palabras que nada significan para reencontrar, en el centro de tanta palabrería inútil, la emoción original”²⁰⁷.

Além de Céline, Vila-Matas escreve a respeito da obra de muitos outros escritores nos ensaios reunidos em *El viajero más lento*. O livro está dividido em quatro seções, que agrupam os artigos de forma temática. A primeira parte, “Las tres geografías distintas”, é formada por relatos de viagem entremeados com considerações literárias diversas. A segunda parte, “Escritos shandys”, leva o nome da conjura portátil e reúne ensaios sobre figuras artísticas que de certa forma encaixam na categoria *shandy*. A terceira parte, “Una furtiva lágrima”, reúne quatro ensaios sobre cinema. A quarta parte, “En el Chevrolet prestado”, é composta de comentários sobre autores e obras de sua preferência, como Vila-Matas mesmo afirma no prefácio: “comentarios a libros o autores que me gustan”²⁰⁸.

A passagem que contém mais fortemente a presença de Calvino e de sua lição da rapidez é o ensaio que dá nome ao livro, “El viajero más lento”, onde Vila-Matas realiza uma nota biográfica sobre Valéry Larbaud, escritor francês da primeira metade do século XX. Vila-Matas resume assim seu texto: “En torno a la figura de Valéry Larbaud, que siempre elogió la Lentitud, cierta manera de apresurarse despacio (*Festina Lente* decía una máxima latina) a aquello que a cada uno más interesse”²⁰⁹.

Já de saída informa que, para Larbaud, a tradução era sobretudo um modo de crítica literária. Foi ele o responsável pela primeira tradução do *Ulysses* para o francês, além de ter sido um dos primeiros europeus a tomar conhecimento da obra de Borges, que iniciava seus escritos na época, e escrever um artigo sobre ele. Vila-Matas afirma que Larbaud era tão bom ficcionista quanto crítico, mas que sua produção literária ficou obscurecida com o passar dos anos.

²⁰⁶ CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 104.

²⁰⁷ VILA-MATAS. *El viajero más lento*. p. 145.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

Vila-Matas também informa que a obra de Larbaud demorou setenta e cinco anos para chegar na Espanha, via tradução, e que essa demora “tratándose de Larbaud, no resulta indignante, pues conviene recordar que éste le dedicó a Paul Morand, el propagandista de la velocidad, nada menos que um *Elogio de la Lentitud*”, sendo a *lentitud*, para Larbaud, “mercancía rara y preciosa en una época en que la velocidad estorba sin cesar nuestro ocio”²¹⁰. De forma que Larbaud era um escritor atento ao tempo, consciente do efeito positivo da gestação sobre a literatura e sua condição distinta do mundo da velocidade.

Valéry Larbaud, na visão de Vila-Matas em seu ensaio, seria aquele tipo de escritor que Italo Calvino define, ao falar de Erasmo de Rotterdam, como estando sempre em contato com “a intensidade e a constância do trabalho intelectual”²¹¹. Ao definir a si próprio, Calvino acrescenta novos pontos a essa poética do tempo literário, mostrando o jogo permanente que existe entre a pressa e a lentidão: “Prefiro calcular demoradamente minha trajetória de fuga, esperando poder lançar-me como uma flecha e desaparecer no horizonte”²¹². O cálculo demorado, na definição de Calvino, precede o lançamento veloz da flecha. Assim como os anos de preparação precederam a realização rápida e perfeita do caranguejo, no conto chinês.

Os ensaios de *El viajero más lento* contém elementos que mais tarde Vila-Matas usaria em seus livros, o que mostra que o processo de gestação também acontece com ele. Certas histórias, certas reflexões presentes em seus ensaios estão também em seus livros de ficção posteriores, recontextualizadas, às vezes ampliadas. Os motivos de Vila-Matas são recorrentes, certos temas são sempre retomados, por vezes com as mesmas palavras.

O processo de gestação ocorre em *El viajero más lento* com, por exemplo, Bartleby, o personagem de Herman Melville. Vila-Matas inclui um ensaio que publicou em setembro de 1991, em que inicia sua aproximação de Bartleby e toda a filosofia do Não que desenvolveria mais tarde em *Bartleby e companhia*: “la obrita de Melville sobre Bartleby fundó la más innovadora, inteligente y perturbadora tendencia de la literatura de este siglo”²¹³. Considerando essas palavras não surpreende o posterior interesse de Vila-Matas em escrever um livro que gravitaria inteiramente ao redor desta figura.

Valéry Larbaud, o escritor francês que elogia a lentidão, também retorna em *Bartleby e companhia*, com a mesma história que Vila-Matas conta no fim de seu ensaio: depois de um derrame, Larbaud passou vinte anos em uma cadeira de rodas, até morrer. Sua linguagem foi devastada, apesar de conversar a memória e a lucidez. Só conseguia pronunciar palavras

²¹⁰ VILA-MATAS. *El viajero más lento*. p. 47.

²¹¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 61.

²¹² *Ibid.*, p. 60.

²¹³ VILA-MATAS. *El viajero más lento*. p. 179.

isoladas, sem sentido. Só lia grandes dicionários. Até que um dia pronunciou uma frase completa, muito enigmática: “Boa tarde às coisas aqui debaixo.” Foi a única coisa que disse depois do derrame, e permaneceu em silêncio até sua morte. A história se repete em *Bartleby e companhia*, idêntica. Com a diferença de que neste livro Vila-Matas utiliza o silêncio de Larbaud para incluí-lo na turma dos escritores que, de uma forma ou de outra, abandonaram o ofício.

No ensaio “La importancia de no llamarse Ernesto”, Vila-Matas inicia comentando pseudônimos de escritores e a importância de escolher um nome condizente com a prática literária, um nome literário, em suma. Conta a história de Bernardo Atxaga, escritor basco que é seu amigo, e que usa um pseudônimo retirado do nome de um antigo colega de colégio, que na realidade se chama Cornélio. Essa mesma história é contada em *Doctor Pasavento*, o romance volumoso que trata basicamente sobre a identidade dos escritores e possíveis imposturas nesse campo. O protagonista muda continuamente de nome (e personalidade) ao longo do livro, sobretudo mudanças imaginárias, como o jovem escritor que adotou o nome de Bernardo, quando na realidade o colega chamava-se Cornélio.

Neste mesmo ensaio há uma consideração curiosa e irônica sobre a gestação das idéias também na crítica literária. Trata-se da tradução da peça de Oscar Wilde, *The importance of Being Earnest*, normalmente realizada com o sentido de “a importância de ser honrado”, ou ainda “prudente”. Vila-Matas informa que, agora, depois de décadas de reflexão, é possível desfazer esse equívoco: “being Earnest” quer dizer, na realidade, “chamar-se Ernesto”. Vila-Matas insere referências dentro de se jogo das identidades, que iria explorar ao máximo no *Doctor Pasavento*.

Ele abre espaço inclusive para considerações sobre seu próprio nome: “E. Vila-Matas, leído al revés, es Satam Alive, nada menos que Satán vivo”²¹⁴. Outro elemento que ele reaproveitou: o mesmo jogo de linguagem é repetido em um dos contos de seu livro *Suicidios ejemplares*, onde dois homens conversam em uma viagem de barco, em direção a uma ilha com habitantes exóticos, que têm o hábito de conversar usando as palavras ao contrário. Um dos homens, quando perguntado por seu nome, responde: Satam Alive. É provável que Vila-Matas tenha retirado essa brincadeira do livro e enxertado no ensaio, já que em outros ensaios do livro faz menção a um livro que estava escrevendo à época. Justamente *Suicidios ejemplares*.

²¹⁴ VILA-MATAS. *El viajero más lento*. p. 64.

Da mesma forma com que Italo Calvino finaliza seu ensaio com uma história, que mais tarde virou o início de um dos livros de Enrique Vila-Matas, desejo finalizar este trecho com uma outra história, na esperança de que gere, por sua vez, um recomeço. É também uma história contada por Calvino, em sua tese sobre a rapidez. Trata-se não de uma história, mas de uma das anotações de Galileu, ao comentar que para o pensamento vale a rapidez, e não a capacidade de carregar peso. Para o pensamento, mais vale ser portátil:

Se o discorrer sobre um problema difícil fosse como o transportar pesos, caso em que muitos cavalos podem transportar mais sacos de trigo do que um só cavalo, admitiria então que uma pluralidade de discursos valesse mais que apenas um; mas o discorrer é como o correr, e não como o transportar, e um só cavalo árabe há de correr muito mais cem cavalos frísios.²¹⁵

²¹⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p. 56.

7.1 GILLES DELEUZE, MARCEL DUCHAMP E OS PERSONAGENS CONCEITUAIS

Na véspera do Natal de 1938, Jorge Luis Borges bate a cabeça em um batente: a ferida sangra, ele desmaia, tem febre, delírios. Fica de repouso em casa durante alguns dias. Não notando melhoras, sua mãe o leva ao hospital. Depois da cirurgia, o médico diz a Borges que ele quase morreu de septicemia, mas que agora está tudo bem, é só uma questão de repouso. Passado o susto, Borges tem um pensamento sinistro: será que o acidente prejudicou suas habilidades literárias?

O primeiro teste é o teste da leitura: sua mãe lê um trecho de um livro de H.G. Wells. Borges chora. Diz que chora porque entende. Mais calmo, e já sozinho, Borges realiza o segundo teste: o teste da escrita. Sem hesitação, começa a escrever. O resultado é *Pierre Menard, autor del Quijote*.

Menard, diz Borges, enriqueceu a arte da leitura com duas ferramentas: o anacronismo deliberado e as atribuições errôneas. O anacronismo é a falta contra a cronologia. É também, como instrumento crítico, a utilização de idéias, formas, conceitos e contextos por uma via não-fixada, não-estabelecida. O anacronismo interpenetra tempo e espaço, configurando-se como resíduo da relação entre diacronia e sincronia.

Borges lê Kafka anacronicamente em seu ensaio “Kafka y sus precursores”. O argumento do escritor argentino é o de que Kafka criou seus precursores, e assim o fazem todos os criadores: “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”²¹⁶. Um texto contemporâneo ilumina um texto antigo não por desenvolver pontos pouco trabalhados no anterior, mas por enxertar elementos que não estavam ali. Elementos que aparecem retrospectivamente e que somente surgem quando deslocados anacronicamente.

Em 10 de setembro de 1912, às dez horas da noite, Kafka começou a escrever *O veredicto*. Quando terminou, por volta das seis horas da manhã do dia seguinte, totalmente esgotado, escreveu em seu diário que havia descoberto como tudo poderia ser dito; que inclusive para as idéias mais estranhas havia um grande fogo pronto, no qual elas se consumiam para depois ressuscitarem. Dois meses depois viria *A metamorfose*, a mais conhecida, a mais citada, a mais estudada de suas obras. Em 7 de dezembro Kafka escrevia à sua noiva, Felice Bauer, dizendo que a história estava terminada. A obra era concluída 20 dias depois de ter sido iniciada.

²¹⁶ BORGES. *Otras inquisiciones*. p. 109.

No mesmo ano de 1912, Marcel Duchamp tem seu *Nu descendo a escada* recusado pelo Salão dos Independentes de Paris. Outros três eventos marcam não só esse ano, mas toda a produção ulterior de Duchamp: o início da amizade com Francis Picabia, uma peça baseada na obra de Raymond Roussel e uma viagem a Munique. Esse é o ano em que Duchamp, motivado por uma recusa, abandona a arte e o fazer artístico consagrado da época e seus maneirismos. Abandona a intencionalidade da imagem para investir em uma poética híbrida, atenta ao texto, aos chistes da linguagem, ao sub-reptício, ao disruptivo. A atenção aos sentidos ocultos, aos deslocamentos e a presença constante da sexualidade em suas obras, a partir de 1912, aproximam Duchamp de Freud, cujos trabalhos da época caminhavam na mesma linha.

Em 1912, no dia 17 de julho, morre o matemático francês Henri Poincaré. Marcel Duchamp, quando começa a trabalhar como bibliotecário, no fim desse mesmo ano, inicia suas leituras de Poincaré, o que resultará em um apuro técnico em sua representação artística das máquinas, dos mecanismos. Uma influência presente, por exemplo, no *Ready-made malhereux*: o livro de geometria pendurado no varal, exposto ao sol, chuva e vento.

Para sua *Historia abreviada de la literatura portátil*, Vila-Matas utiliza tanto Kafka quanto Duchamp. E consciente de que a história realiza-se na seleção dos eventos, transporta as resoluções de Duchamp para 1924, para que seus procedimentos pudessem transcorrer lado a lado com outras figuras da vanguarda européia. Como se pouco a pouco as idéias de Duchamp se espalhassem, invadindo por contágio as produções alheias, culminando na criação da conjura portátil, dos *shandys* e da literatura portátil: o bando inventariado por Vila-Matas (Duchamp, Benjamin, Picabia, Tzara, Ossip Mandelstam, entre outros), máquinas solteiras que manipulam obras portáteis. Vila-Matas revisita as vanguardas, enxertando nelas sua leitura das realizações prévias e posteriores de Duchamp.

O anacronismo está na intervenção sobre algo fixo e estabelecido, que dali por diante, mesmo que se apresente em sua forma fixa e estabelecida, não será o mesmo algo. Carregará, ainda que não visivelmente, a rasura anacrônica. Exemplo disso é a *Monalisa* de Duchamp: *L.H.O.O.Q.*, lápis sobre uma reprodução da *Monalisa*, de 1919. Intervenção sobre algo dado, modificação múltipla, na imagem e no texto, uma vez que se trata de “ela” agora portando um bigode.

Em 1965, aparece *L.H.O.O.Q., raseé*: a mesma pintura de antes, sem a intervenção à lápis. Duchamp devolve a pintura ao seu território fixo, uma devolução que é irônica, que é impossível em sua reconhecibilidade ingênua.

Em *O mal de Montano*, Vila-Matas pergunta, partindo de uma analogia com Hamlet,

por que Marcel Duchamp voltou do mar? A pergunta, mais especificamente, seria: por que Marcel Duchamp voltou para a França, depois de passar tanto tempo em Nova Iorque e lá desenvolver com duração, propriedade e mecenato aquilo que nasceu em 1912?

O questionamento vem de Harold Bloom, cujo argumento sobre Hamlet é incluído em seu livro: o príncipe volta para o reino de seu tio, ao invés de continuar seus estudos em Wittenberg, por que não tem mais nada a aprender, sua consciência abarca o antes e o depois e todos seus interstícios.

De modo que Duchamp, tanto na *Historia abreviada de la literatura portátil* quanto em *O mal de Montano*, é o personagem que aciona a revisão, o novo olhar, o deslocamento de sentido. Agrega, no primeiro caso, outras obras e autores até então dispersos. Conduz, no segundo caso, a trama para uma verticalização do sintoma do protagonista: uma doença da literatura (o excesso) que não gera mais desconforto e angústia, mas produção irônica, como uma máquina desregulada.

Na ficção de Vila-Matas está embutida uma teoria da leitura, um múltiplo movimento de seleção e recolocação anacrônica que invade todo olhar crítico lançado a seus livros. A tentativa crítica é de seguir seus passos e promover encontros excêntricos, encontros fora do centro, deslizar por um inventário errôneo e por uma fantasia da cronologia. Como em Tom Stoppard ou Ricardo Piglia. Como no início de *París no se acaba nunca*, quando o escritor chega a Paris e aluga a água-furtada do imóvel de Marguerite Duras:

en aquella buhardilla habían vivido antes, entre otros amigos de Duras, el mismo Javier Grandes, el escritor y dibujante Copi, la delirante travesti Amapola, un amigo del mago Jodorowsky, una actriz de teatro búlgara, el cineasta *underground* yugoslavo Milosevic, y incluso el futuro presidente Mitterand, que en el 43, en plena Resistencia, se había ocultado allí dos días.²¹⁷

A conjura portátil e os doentes de literatura, condensados em torno de Duchamp, formam dois grupos aleatórios, unidos na arbitrariedade da escritura, que “transformam-se uns nos outros”, como escreve Deleuze, e mais: “Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes”, e Deleuze aproxima-se ainda mais dos portáteis quando afirma que “A propagação por epidemia, por contágio, não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade (...) O vampiro não filia, ele contagia”²¹⁸, uma vez que Vila-Matas os destina ao celibato e à sexualidade extrema, na esteira de Duchamp.

²¹⁷ VILA-MATAS. *París no se acaba nunca*. p. 14.

²¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Mil platôs*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 22.

Os destina também à portabilidade e à miniaturização, no decalque da caixa-maleta de Duchamp, e no espírito de trânsito e exílio do entre-guerras. Uma movimentação política, na acepção de Deleuze, aqui já inserido na conjura: “É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo”²¹⁹.

A linha cronológica da hereditariedade e da filiação não é produtiva na poética de Vila-Matas. A articulação crítica ocorre no contágio proliferante do anacronismo: não é o saber corrente ou o senso comum o fio que conduz de um membro ao outro; o bando é formado no desvio ficcional, apócrifo, na autenticidade que não quer ser provada.

Uma versão daquilo que Deleuze chama de *ritornelo*, definido como

um prisma, um cristal de espaço-tempo (...) Tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massa organizadas. (...) É próprio do ritornelo concentrar-se por eliminação num momento extremamente breve (...) O ritornelo fabrica o tempo.²²⁰

Fabricação do tempo via ficção que está espalhada por toda obra de Vila-Matas. Desde *O mal de Montano*: “o passado, *todo* o passado, está se dando e aflorando ainda, *está aí*, à sua maneira (...) o passado, nosso passado, *está se dando no presente*”²²¹. Passa por *Bartleby e companhia*: “Há quem tenha deixado de escrever para sempre ao se julgar imortal”²²². E, por fim, em *París no se acaba nunca*: “el futuro sólo tiene realidad en la forma de nuestros miedos y esperanza presentes, y el pasado sólo tiene realidad meramente como recuerdo. (...) recuerdos muy precarios, porque nunca son verdaderos”²²³.

Há um segundo texto de Gilles Deleuze que se mostra produtivo para pensar a obra de Vila-Matas em um contexto de apropriação do tempo como procedimento narrativo e também como uma temporalidade múltipla é posta em ação nos seus romances. O livro de Deleuze em questão é *O que é filosofia?*, publicado em 1991 em parceria com Félix Guattari.

Aqui tomarei como norte uma seção específica do livro: “As personagens conceituais”, por conta do potencial de articulação com a literatura que possuem os conceitos e idéias que Deleuze e Guattari expõem nesse capítulo. Trata-se do diagnóstico da utilização, por parte dos filósofos, de certas “máscaras”, vozes resgatadas da História que permitem ao pensador explorar determinados pólos do pensamento. Os exemplos dados são Platão e

²¹⁹ DELEUZE. *Mil platôs*, vol. 4. p. 128.

²²⁰ *Ibid.*, p. 167.

²²¹ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 296.

²²² *Idem*. *Bartleby e companhia*. p. 177.

²²³ *Idem*. *París no se acaba nunca*. p. 147.

Nietzsche: ambos utilizam personagens conceituais em seus escritos, a saber, Sócrates e Zaratustra, respectivamente.

Escreve Deleuze: “é sempre um personagem conceitual que diz Eu: eu penso enquanto Idiota, eu quero enquanto Zaratustra, eu danço enquanto Dionísio (...) Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa”²²⁴. Eis uma formulação que cabe na construção ficcional de Vila-Matas. Em cada livro há a voz de um novo Eu, remetendo a diferentes níveis de despersonalização e, simultaneamente, investimentos identitários intertextuais: são múltiplas terceiras pessoas que dizem Eu e que são nomeadas: Kafka, Walser, Fernando Pessoa.

De que serve, portanto, essa transformação seguida de apropriação? Vemos, com Deleuze, que a utilização de personagens conceituais é útil ao filósofo para que ele mapeie seu plano de imanência, suas ambições e reflexões, investindo em uma flexibilidade de movimentos. Os personagens conceituais promovem a renovação do pensamento: “eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares”²²⁵.

Essa frase de Deleuze solicita uma análise detida, sobretudo quando pensada em articulação com a poética intertextual de Vila-Matas. A distância de Vila-Matas para com o projeto literário de afirmação de um Eu narrativo sólido e sedimentado (digamos um projeto realista) já ficou sobejamente demarcado ao longo deste trabalho. O que se pode pensar, a partir disso, é o seguinte: esse Eu narrativo termina, a fim do processo da escrita, preenchido em diferentes lugares por personagens conceituais e adquirindo, por conta disso, feição híbrida.

O plano de que fala Deleuze configura-se como a literatura: um plano que articula lugares na vivência de um escritor que diz eu, que escrevo, como faz Vila-Matas, buscando tornar essa escrita uma aptidão do pensamento de não mais dizer eu, mas dizer eu pela boca dos outros, outros lugares/escritores que são transformados na continuidade do plano definido como literatura. Essa aptidão (intrinsecamente intertextual) se vê na literatura somente no acontecimento do atravessamento por outras presenças.

Há contato intenso entre essas figuras do pensamento filosófico e a esfera de criação literária, como bem reforça Deleuze:

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por

²²⁴ DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 87.

²²⁵ *Ibid.*, p. 86.

afectos e perceptos. Isto não impede que as duas entidades passem freqüentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina.²²⁶

Esse contato leva a reflexão sobre a intertextualidade em Enrique Vila-Matas novamente para um ponto que resiste a comparações fáceis de fontes, influências ou temáticas confluentes²²⁷. O que se revela aqui é uma poética da criação artística, onde afectos e perceptos conjugam-se em conceitos híbridos: Kafka como um afecto literário tornado conceito em Kafka, literatura menor, de Deleuze e Guattari; Maurice Blanchot como (produtor de) conceito filosófico tornado afecto literário em *O mal de Montano*.

De modo que Vila-Matas utiliza Maurice Blanchot como personagem conceitual para a construção de seu romance *O mal de Montano*. Utiliza a enunciação filosófica de Blanchot para iniciar seu discurso ficcional (não à toa o filósofo está posicionado na epígrafe, no limiar da obra, no dentro que também é fora, na frase inicial que ilumina o interior ao se projetar para o exterior) e, a partir disso, legitimar o hibridismo de sua poética com uma intertextualidade crítica e que provém do discurso crítico. Vila-Matas empreende um progressivo ajuntamento de possibilidades de leitura, materializadas na escritura, como nesta passagem, já no fim do romance:

Se olharmos com atenção ao mundo de hoje em plena transformação, veremos que o que falta não é permanecer “na eternidade preguiçosa dos idosos” (como diria Blanchot), mas mudar, desaparecer para colaborar na transformação universal: agir sem nome e não ser um puro nome ocioso. 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.²²⁸

²²⁶ DELEUZE. *O que é a filosofia*. p. 88.

²²⁷ Há uma passagem lapidar em *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, que não só diagnostica a superficialidade do estudo das fontes e influências como faz uma retrospectiva crítica da intertextualidade, desde Bakhtin. Compagnon escreve o seguinte: “A obra de Bakhtine, contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos. A intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial. Ela se define, segundo Genette, por ‘uma relação de co-presença entre dois ou vários textos’, isto é, o mais das vezes, pela ‘presença efetiva de um texto num outro’. Citação, plágio, alusão são suas formas correntes. Desse ponto de vista, mais restrito, negligenciando a produtividade sobre a qual Kristeva, depois de Bakhtine, insistia, a intertextualidade tende às vezes a substituir simplesmente as velhas noções de ‘fonte’ e de ‘influência’, caras à história literária, para designar as relações entre os textos. Além disso, juntamente com as ‘fontes literárias’, a história literária reconhecia as ‘fontes vivas’, como um pôr-do-sol ou um luto amoroso, o que mostra que uma mesma noção já recobria as relações da literatura com o mundo e com a literatura, e o que lembra, também, que o ponto de vista da história literária não era unicamente biográfico. Insistindo nas relações entre os textos, a teoria literária teve como consequência, talvez inevitável, superestimar as propriedades formais dos textos em detrimento de sua função referencial, e por isso desrealizar o dialogismo bakhtiniano: a intertextualidade tornou-se logo, muito mais, um dialogismo restrito.” In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 112.

²²⁸ VILA-MATAS. *O mal de Montano*. p. 304.

A ação que abandona o nome é mais desejada do que aquela que reforça sempre o mesmo nome: uma definição possível da constante mudança de rota que é a obra de Vila-Matas. Oscilar com a literatura e seus desvios é abandonar os nomes próprios assim que eles se apresentam sólidos demais. Blanchot dá nome para Montano, assim como Walser dá nome para Pasavento, e não é por simples febre de citação que Vila-Matas abre Doctor Pasavento com Montaigne e a invenção do ensaio como método para se conhecer mais e melhor: “Paseábamos por la llamada alameda del fin del mundo, un melancólico sendero junto al castillo de Montaigne, cuando me preguntaran: - De dónde viene tu pasión por desaparecer?”²²⁹. Misturar ficção, ensaio, conferência, diário e todo o resto e conhecer-se para abandonar-se.

No *Dietario voluble*, Vila-Matas retoma Montaigne e a criação do ensaio como ferramenta de auto-conhecimento, e o faz a partir de um livro não nomeado de Stefan Zueig, onde este reflete que Montaigne reuniu seu projeto quando tornou-se um autor. Ou seja, os primeiros volumes dos *Ensaio*s contém um escritor que escreve para si. Os outros, escritos já depois de consolidado seu papel de autor, refletem uma ficção, uma impostura.

Essa reflexão leva Vila-Matas a escrever:

Tuvo que haber un tercer Montaigne, anterior a estos dos, el que se sentó un día para buscarse a sí mismo. Pensar en esse tercer hombre nos llevará siempre a vivir en la sospecha de que la gran escritura, la que capta la indefinible esencia del gran dibujo de la vida, no siempre es legible.²³⁰

A escritura desaparece junto com o nome, tornando-se ilegível. Sua legibilidade é restaurada temporariamente na recepção intertextual, na alteração de pressupostos, do senso comum e do aparato movimentado para a decifração. Vila-Matas nomeia B ao falar de C, em um carrossel de criação literária. A criação intertextual é uma repetição ressignificada, uma reterritorialização, como diz Deleuze: “os personagens conceituais têm este papel, manifestar os territórios, desterritorialização e reterritorialização absolutas do pensamento”²³¹.

E na esteira de Blanchot (“o artista mais talentoso, cada vez que se empenha numa nova obra, fica desamparado e como que privado de si mesmo”²³²), ao pensarmos no desamparo do escritor diante da folha em branco, agregamos os personagens conceituais de Deleuze, com suas potencialidades híbridas, exemplificadas, por fim, no encadeamento

²²⁹ Idem. *Doctor Pasavento*. p. 11.

²³⁰ Idem. *Dietario voluble*. p. 265.

²³¹ DELEUZE. *O que é a filosofia*. p. 92.

²³² BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 143.

identitário que realiza em sua problematização do desaparecimento e da intertextualidade literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fecha-se aqui um trabalho que, desde o início, anunciou-se sob o signo da incompletude, em declarada consonância com o objeto do qual se ocupou. É chegado o momento de retomar e revisar os próprios passos, além das notas e idéias que ficaram de fora, e realizar um balanço que apontará para outro lugar, mais além, uma virtualidade do pensamento. Porque mais do que resumir o que foi apresentado, esta conclusão inaugura um espaço de especulação: o jogo de projeção, de transformação daquilo que foi dado em semente para futuras reflexões.

Trata-se de um fora da obra que se anuncia como concomitante e como retrospectivo, um pós-obra que deixa de lado a acepção mais imediata e linear do *pós* para investir na reflexão daquilo que este trabalho anuncia em seus silêncios ou insinuações, mais do que na enumeração teleológica de *pontos a serem desenvolvidos futuramente*. E com isso quero inserir, já no término de minha discussão, alguns pontos de reflexão sobre a relação dos escritos de Enrique Vila-Matas com a tradição, o discurso da história, a valoração estética como tática de diferenciação, pertencimento e duração, o discurso pós-modernista, pós-metafísico e pós-histórico. Este *pós-obra* vem, portanto, evidenciar elementos que já estão lá, iluminando certa incompletude produtiva, sem pretensões de progresso ou atualização, celebrando e praticando uma sincronicidade de procedimentos.

A questão das categorias se anuncia também como preocupação para uma futura prática de ensino. Terminei o Mestrado e me encaminho para um Doutorado: o percurso que escolhi me leva, inexoravelmente, para o interior de uma sala de aula, para o interior dos manuais de ensino, para o interior das instituições de ensino. Como articular, ainda que incipientemente, as reflexões deste trabalho (e de outros que virão) com uma prática? Muito provavelmente com uma postura de valorização do texto literário e seus processos sobre as categorias estabelecidas, uma ambivalência de procedimento que revele que, no domínio das arbitrariedades, mais vale a arbitrariedade de um leitor consciente e ativo, que realize, na medida do possível, seu próprio percurso. Uma prática que se coadune com uma abertura epistemológica da leitura e da atuação na área das Letras.

O que adianto, e deixo já sedimentado por aqui, é que este trabalho, conforme vejo agora, apresenta uma feição até certo ponto filosófica: os problemas que levanta são muito mais ilustrados e aprofundados do que resolvidos, uma tática argumentativa que, espero eu, fuge de apropriações, pressuposições e hierarquizações. Mais do que resolver até que ponto

Vila-Matas professa um pertencimento à Modernidade, ou até que ponto rompe com certas características e termina por abraçar uma pós-modernidade ou uma hiper-modernidade, prefiro lançar um olhar sobre a problematização que a poética intertextual de Vila-Matas opera no interior de toda sistematização, catalogação ou periodização. Nem superação, nem resgate nostálgico, nem abandono: é na irresolução produtiva que reside a contemporaneidade do gesto.

Essa é uma discussão que está presente tanto no quarto capítulo, “Vila-Matas e Maurice Blanchot: como faremos para desaparecer?”, como no sexto, “Comparatismo e vanguardas”. A resolução da Modernidade, em Vila-Matas, não se dá pela superação, ou pela tentativa de uma superação, seja no nível da escritura, seja no nível das idéias: ela se dá pela concomitância, pela dissolução do “novo” (conceito moderno por excelência) na malha intertextual. Não o estabelecimento de uma forma majoritária ou o rechaço de um procedimento por sua colocação prévia na linha diacrônica: como nos mostrou *O mal de Montano*, o jogo intertextual coloca em cena simultaneidades e potencialidades de caminho.

Exaustivamente tratei a escritura como um desvio: na imagem da doença do excesso e da falta, na linha de fuga que leva à desapareição, no silêncio e no parasitismo. A escritura como jogo, entretanto, é anunciada apenas nos interstícios, na emergência de certos nomes e idéias. Os livros de Vila-Matas são construídos como jogos das referências e das associações: o inventário de *Bartleby e companhia* é lúdico, como o é a conjura portátil e *La asesina ilustrada*, que encena a morte da leitura a cada vez que é referida, começando novamente, como um jogo.

Já em minha Introdução, ao falar dos interlúdios que despontariam no trabalho, lancei a reflexão sobre o jogo e o rito, sobre a disposição dos elementos sobre um tabuleiro escritural e o posterior arranjo e montagem. Para esse desdobramento tenho em mente, por exemplo, *Homo ludens*, de Huizinga, além das leituras de Giorgio Agamben de Lévi-Strauss, expostas em *Infância e história*; sigo com “A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, no *A escritura e a diferença* de Derrida, *O sistema dos objetos* de Jean Baudrillard, tratado sobre a apropriação do signo como distinção e diferenciação ritualística; e também os jogos de espelhos da metaficção, com *Metalinguagem e outras metas* de Haroldo de Campos; *ABC da Leitura*, de Ezra Pound, pelo jogo das listas e da catalogação; *O prazer do texto* e *S/Z*, de Barthes; *O escorpião encalacrado*, o estudo de Davi Arrigucci Jr. sobre Julio Cortazar, a escritura que encena o jogo de sua própria irrisão, que se relaciona imensamente com Vila-Matas; etc. Enfim, obras que poderiam contribuir para uma reflexão sobre o ato da escrita como resgate de um ritual, além da encenação de um jogo do sentido, como nos jogos de

linguagem de Marcel Duchamp, Raymond Roussel, James Joyce, os concretistas, Samuel Beckett, Osman Lins, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Raymond Queneau, os haikais, Lacan, Derrida, Thomas Pynchon, Guimarães Rosa, Nelson Ascher, Paulo Leminski, Valêncio Xavier, Louis-Ferdinand Céline, e além.

Vila-Matas encena, sem dúvida, um jogo com a tradição e com o cânone, valorizando a literatura naquilo que tem de intrínseco, de preciso, de textual. Quando fala, em *O mal de Montano*, de encarnar a essência da literatura e de proteger o literário dos estragos e buracos que fazem as toupeiras do marketing e do mercado editorial, está preocupado com uma valorização estética da literatura, longe de considerações mercadológicas ou reivindicações culturalistas. Concluindo, portanto, este trabalho, vejo que essa defesa do estético que empreende Vila-Matas é uma das tônicas de sua poética, um elemento que se mostra muito evidente e que por isso é tomado como natural ou estabelecido, como na carta roubada de Poe. Contudo, a defesa do estético e do texto como potência de transformação não são correntes no exterior da obra de Vila-Matas como o são no interior.

A defesa do estético que opera em Vila-Matas está inserida em um projeto de ventilação das esferas da vida social, onde a obra literária encontra uma ressonância maior se encarada como evento de linguagem que dura mais que qualquer engajamento social. Pelo simples fato de remeter a um espaço longe de ser dominante, a valorização do estético permite o deslocamento de certos pressupostos da história contemporânea das idéias. A ventilação das esferas sociais ocorre quando se investe na autonomia de seus atravessadores, como os documentos artísticos. A abertura do cânone e da tradição, que observamos em Vila-Matas, ocorre intertextualmente, ocorre no interior da literatura, com motivos e motivações literárias. Longe de uma abertura forçada apoiada em ideologias do extra-literário.

Resta ainda muito a deslindar: de que forma o procedimento intertextual ventila o cânone e a tradição, operando como uma memória cumulativa de ressignificações, investindo a literatura de um projeto, sem censuras gratuitas e sem defesas cegas. No capítulo “Recorte e montagem, intertextualidade e silêncio” estão essas e outras questões, que não se esgotam. Em Vila-Matas, a tradição literária e o cânone se anunciam como repositório de possibilidades, como cultura viva e como empreendimento em construção, textos que estão ocorrendo agora, no momento da leitura.

Disso decorre a relação da ficção de Vila-Matas com a crítica, seu hibridismo de discursos que procura adiantar as reflexões que suscita. Trata-se de uma mescla da produção com a análise, dois momentos distintos: no primeiro a técnica se apaga, no segundo a técnica se evidencia. Por isso Vila-Matas se preocupa tanto com a construção do objeto ficcional, a tal

ponto que o faz tema. O texto literário, quando criado, instaura-se na leitura como libertação da técnica, veículo que transporta e desaparece. A crítica opera no sentido inverso, alcançando a literatura a partir do resgate da técnica que a fabricou. *O mal de Montano* configura-se como uma lição para o aprofundamento dessa articulação, uma vez que se apresenta como um paradoxo contínuo: técnica que se esfuma em crítica, ficção que se liberta em comentário. Mais do que a enunciação e análise, empreendidos brevemente e esparsamente nos capítulos sobre o parasitismo com Borges (capítulo 3), Blanchot (capítulo 4), e a crítica de Calvino (capítulo 7), vejo como frutífera a expansão desses esboços, com um exercício comparatista entre poéticas ficcionais e críticas da contemporaneidade, e cito como exemplos os escritores Paul Auster, Roberto Bolaño, W. G. Sebald, J. M. Coetzee e Ricardo Piglia.

Tenho para mim que Vila-Matas apresenta a tradição, em seu jogo de referências, não como um conjunto de regras e preceitos, reunidos com fins coercitivos; longe disso, pois em Vila-Matas, as referências são suplementares, forças que preservamos e reconfiguramos, em um movimento de apropriação, não de imitação. E retiro disso mais um ponto que transcenderá essas páginas, um ponto referido principalmente no capítulo sobre os personagens conceituais de Deleuze (capítulo 7.1): o anacronismo, que traz em seu bojo considerações sobre a história, a tradição, os currículos acadêmicos, as categorizações e as escolhas críticas.

O anacronismo, como potencialidade crítica, está presente em muitos autores, como Walter Benjamin, Ezra Pound, Borges, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Beatriz Sarlo, Jacques Rancière, Paul Ricoeur, Nietzsche, entre outros. O que passei a saber, conhecimento ainda em construção, com esta pesquisa sobre a intertextualidade em Enrique Vila-Matas é que não conhecemos a literatura em ordem cronológica, muito pelo contrário: aquilo que conhecemos e aquilo que evidenciamos criticamente o fazemos por ondas, recuos e desvios, espiralando o tempo, conduzindo a falta contra a cronologia, estabelecendo nosso endereço no tempo. E Vila-Matas é assim, valoriza as relações mais do que as situações, cria para si uma tradição, gera significação para o passado, em direção ao passado, inverte a direção e se apropria de reminiscências várias, alheias e múltiplas. São seus *recuerdos inventados*.

Vila-Matas encara o escritor contemporâneo como nascido em um mundo saturado de informação e de literatura, uma vasta biblioteca esquecida, visitada vez por outra por algum copista apócrifo, que mexe furtivamente na organização secular que as patrulhas do literário realizaram na biblioteca. E furtivamente o copista vai rearranjando os livros, consciente de que essa organização oferece um mundo, mas sempre um mundo falso. O sentido só emerge

da procura de brechas e de novos percursos, na ultrapassagem do estabelecido, pois sem organização não há sentido. Nisso vejo mais um elo da crítica e da ficção, uma vez que Vila-Matas não separa a leitura crítica da escrita criativa, a seleção do arranjo, o olhar do ato.

E se assim encontra-se o escritor contemporâneo, também está o crítico, o professor, o acadêmico, cada um ocupando seu lugar nessa dança das cadeiras sem música que ocorre no interior da biblioteca. Assim me encontro eu, no término de minhas reflexões, mas no auge da angústia do discurso, que se pergunta continuamente se disse tudo que podia, e se as coisas que não disse são mais importantes do que aquelas que foram ditas. Assumo minhas seleções, meu recortes, meus pressupostos, e também assumo minhas leituras, meu amadurecimento crítico e essa primeira pessoa que se insinuou ao longo de todo o trabalho.

Há um espaço, no interior dessa biblioteca, que permite ao indivíduo, ao professor, a construção intelectual que se volta para fora, para a ampliação e para a ventilação: um *work in progress* que é compartilhado, que transita pelas vozes e emerge distinto a cada rodada do jogo das referências, ampliado pelo contato e pelo desvio, seja com a tradição, com os manuais, com os orientadores, seja com os alunos. Encerro aqui a enumeração de pontos produtivos de meu próprio trabalho por entender que a disposição das cadeiras é uma imagem que serve como pausa, como uma *fermata*: aquele símbolo (estabelecido, arbitrário, convencional) que indica a parada do compasso musical sobre uma nota e que indica, o mais importante, que sua duração pode ser prolongada, *de acordo com a interpretação do executante*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AUSTER, Paul. *Leviatã*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 2004.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLOOM, Harold. *Gênio*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1982.
- _____. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- BOVE, Emmanuel. *Meus amigos*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CALASSO, Roberto. *K.* Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Bernardo – “Aprendiz da ironia”. Folha de São Paulo, 17 fev. 2004.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DEL GIUDICE, Daniele. *O estádio de Wimbledon*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Globo, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LEIRIS, Michel. *Espelho de tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MAGRIS, Cláudio. *Danúbio*. Trad. Elena Grechi e Jussara de Fátima Mainardes Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

NABOKOV, Vladimir. *Fogo pálido*. Trad. Jorio Dauster e Sérgio Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROTH, Joseph. *A cripta dos capuchinhos*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: DIFEL, 1985.

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

_____. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. *Wasabi*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1996.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004

_____. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001

_____. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1987.

PITOL, Sergio. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama, 1997.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004

SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Os anéis de saturno*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

TABUCCHI, Antonio. *Os voláteis do beato angélico*. Trad. Ana Lucia Belardinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Mulher de Porto Pim*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007.

_____. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.

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

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

_____. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2000.

_____. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Extraña forma de vida*. Barcelona: Anagrama, 1997.

_____. *La asesina ilustrada*. Madrid: Lengua de Trapo, 1996.

_____. *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 1995.

_____. *Hijos sin hijos*. Barcelona: Anagrama, 1993.

_____. *El viajero más lento*. Barcelona: Anagrama, 1992.

_____. *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 1991.

_____. *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

_____. *Impostura*. Barcelona: Anagrama, 1984.

_____. *Nunca voy al cine*. Barcelona: Laertes, 1982.

_____. *Al sur de los párpados*. Madrid: Fundamentos, 1980.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.