

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

JOSÉ MAURÍCIO FRANKLIN AZEVEDO DE CASTRO

**A DINÂMICA DA IDENTIDADE NARRATIVA NOS PERSONAGENS
DE ENRIQUE VILA-MATAS**

Niterói

2025

JOSÉ MAURÍCIO FRANKLIN AZEVEDO DE CASTRO

**A DINÂMICA DA IDENTIDADE NARRATIVA NOS PERSONAGENS
DE ENRIQUE VILA-MATAS**

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação
Stricto Sensu em Filosofia da Universidade Fede-
ral Fluminense, como requisito parcial para a ob-
tenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: **Bernardo Barros Coelho de Oliveira**

Niterói

2025

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia

DEFESA DE TESE

JOSÉ MAURÍCIO FRANKLIN AZEVEDO DE CASTRO

A DINÂMICA DA IDENTIDADE NARRATIVA NOS PERSONAGENS DE ENRIQUE VILA-MATAS

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira
UFF
(Orientador)

.....
Prof. Dr. Pedro Sussekind
UFF

.....
Prof. Dr. Patrick Pessoa
UFF

.....
Profª. Drª. Rita de Cássia Oliveira
UFMA

.....
Prof. Dr. Leonardo Canuto de Barros
USP

Tese aprovada em ____ de _____ de 2025
Niterói

2025

Dedico este trabalho à minha esposa Caroline Figueiredo Barra e ao meu filho Arthur Vicente. Os personagens que mudaram o meu enredo e a minha identidade narrativa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo departamento de Filosofia da UFF por ter me dado o conhecimento e apoio, tanto nesses anos de mestrado quanto nos anos de graduação.

Agradeço também à Capes por ter financiado a minha pesquisa.

Gostaria de agradecer especialmente ao meu orientador, Bernardo Barros, por ter feito comigo esse percurso com sabedoria, conselhos e narrativas. Pela compreensão e apoio nos momentos mais íngremes dessa caminhada de seis anos.

Gostaria de agradecer, em especial, aos professores Pedro Sussekind, Carlos Tourinho, Vladimir Vieira, Patrick Pessoa e Tereza Calomeni, por terem realizado cursos, durante o doutorado e na graduação, importantíssimos para a minha formação.

Agradeço à banca examinadora, aos professores da casa, Patrick Pessoa e Pedro Sussekind, e aos professores externos, Leonardo Canuto de Barros e Rita de Cássia Oliveira, pela disponibilidade e tempo de se dedicarem à leitura desse texto.

Aos companheiros de pós-graduação e graduação, Mônica Nunes, Bianca Silva, Daniel Gilly, Jéssica di Chiara, Vitória Brito, Felipe Morgado, Frederico Martucci, Matheus Fernandes, Zander, Maurício Alves, Eliza, por ter me dado apoio afetivo e intelectual nessa longa jornada de 6 anos desde o primeiro período da graduação.

A amiga e revisora, Helena Cirelle Guedes, pelos diálogos intermitentes ao longo dos anos sobre o papel curativo da literatura e filosofia.

Aos meus pais, pelo apoio e por me deixar livre para escolher aquilo que sou.

Ao meu irmão, pela parceria.

Aos meus familiares, em especial à rede de apoio composta por Mônica Barra, Marcelle Calomeni, Inês Oliveira, Elza Nunes, Valdenise Torres da Silva, porque sem eles a continuidade desse trabalho, após a paternidade, seria inviável.

E, finalmente, à minha esposa, Caroline Figueiredo Barra, pelo amor, companheirismo, e por acreditar em mim nessa longa jornada existencial. Especialmente nesses últimos seis anos, em que as mudanças no trabalho, a pandemia, as doenças e a maternidade, não foram fontes de fraturas e dúvidas, mas sim de laços mais fortes e certezas. Pelo passado, presente e futuro, que é nosso. Pelo nosso propósito em conjunto.

E, claro, ao Arthur Vicente, por ter me feito pai. Por ser já, o mais especial de todos. Por ter feito nascer em mim o maior amor do mundo.

Porque se algo perseguem obscuramente as páginas desse diário que escrevo é a *criação de mim mesmo* e um melhoramento moral, que busco por meio do trabalho e da reflexão sobre a precária situação de minha vida, da vida dos outros e da vida da literatura, de que tanto necessito para sobreviver e que no começo desse século recebe como nunca os furiosos assaltos dos inimigos do literário.

Enrique Vila-Matas

RESUMO

Esse trabalho se propõe a investigar três obras de Enrique Vila-Matas – *Paris não tem fim*, *O mal de Montano*, *Doutor Pasavento* - com a intenção de mostrar a dinâmica das identidades dos protagonistas rumo a uma identidade que busca a sua alteridade. O enfoque no desenvolvimento das identidades possui uma visada hermenêutica que tem como conceito base a ideia de identidade narrativa elaborada por Paul Ricoeur em sua filosofia. A nossa hipótese é a de que a construção da identidade narrativa dos personagens de Vila-Matas exibem em seu percurso uma tensão crítica rumo aos seus objetivos que se distanciam da abordagem de Ricoeur. Tensão produtiva que provoca desvios, que muitas vezes se afastam dos movimentos originários, mas que, no entanto, através de uma hermenêutica sobre as influências dos componentes culturais, sociais e literários, conduzem as identidades dos protagonistas a uma descoberta de si que envolve a relação com os outros e com as obras literárias. Os protagonistas das três obras, ao pensarem sobre os desdobramentos de sua identidade, em contato com os enredos e personagens literários, refletem também sobre os destinos da própria literatura.

Palavras-chave: 1. Enrique Vila-Matas. 2. Identidade Narrativa. 3. Paul Ricoeur.

ABSTRACT

This work aims to investigate three works by Enrique Vila-Matas – *Never any end to Paris*, *Montano's malady*, and *Doctor Pasavento* – with the intention of demonstrating the dynamics of the protagonists's identities toward an identity that seeks their otherness. The focus in identity development has a hermeneutical approach, based on the concept of narrative identity elaborated by Paul Ricoeur in his philosophy. Our hypothesis is that the construction of the narrative identity of Vila-Matas's characters reveals, along its path, a critical tension toward their objectives that diverges from Ricoeur's approach. This productive tension provokes deviations, often straying from the original movements, but which, nevertheless, through a hermeneutics of the influences of cultural, social, and literary components, leads the protagonists's identities to a self-discovery that involves a relationship with others and with literary works. The protagonists of the three works, when reflecting on the unfolding of their identity, in contact with literary plots and characters, also reflect on the fate of literature itself.

Keywords: 1. Enrique Vila-Matas. 2. Narrative Identity. 3. Paul Ricoeur.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	<i>PARIS NÃO TEM FIM: O ENCONTRAR-SE PELOS DESVIOS.....</i>	19
2.1	A TRÍPLICE MÍMESIS.....	19
2.2	A IDENTIDADE NARRATIVA	25
2.2.1	O “SI-MESMO” E A IPSEIDADE.....	25
2.2.2	OS ELEMENTOS NARRATIVOS.....	28
2.3	A LITERATURA COMO ESPAÇO PARA A IDENTIDADE: APROXIMANDO-SE DE VILA-MATAS	33
2.4	<i>PARIS NÃO TEM FIM: A AUTOFICÇÃO COMO MODELO DE INVESTIGAÇÃO.....</i>	34
2.5	CONHECENDO O REAL ATRAVÉS DA FICÇÃO E DOS PERSONAGENS.....	36
2.6	A FIGURA DO AUTOR E OS SEUS DESDOBRAMENTOS NA AUTOBIOGRAFIA E NA AUTOFICÇÃO.....	39
2.7	UM NARRADOR EM BUSCA DA IDENTIDADE COMO ESCRITOR.....	48
2.8	NAS PEGADAS DO PERSONAGEM DE <i>PARIS É UMA FESTA</i>	51
2.9	<i>A ASSASSINA ILUSTRADA</i> E A MORTE DO POETA.....	59
3	<i>O MAL DE MONTANO: O PAPEL DA LITERATURA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE HUMANA</i>	67
3.1	APROXIMAÇÃO DE <i>O MAL DE MONTANO</i> : OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A IDENTIDADE NARRATIVA E A LITERATURA.....	67
3.2	O ROMANCE DE FORMAÇÃO E <i>O MAL DE MONTANO</i>	78
3.3	MONTANO: O SER MAIS LITERÁRIO DA TERRA.....	81
3.4	ROSÁRIO GIRONDO: O PARASITA DE SI MESMO.....	88
3.5	A LITERATURA CONTRA OS EMISSÁRIOS DO NADA.....	97
3.6	A DUPLA ODISSEIA DA IDENTIDADE.....	106
4	<i>DOUTOR PASAVENTO: A PAIXÃO PELO DESAPARECIMENTO.....</i>	114
4.1	A HERMENÊUTICA DO SI: O TEXTO E A AÇÃO	117
4.2	<i>DOUTOR PASAVENTO</i> : UMA ÍNFIMA IDENTIDADE À MODA DE ROBERT WALSER.....	121
4.3	UMA POÉTICA DA EXTINÇÃO: DESLIZAMENTOS RUMO AO SILENCIO...124	
4.4	A IDENTIDADE COMO UMA CARGA PESADÍSSIMA.....	129

4.5	O AMBÍGUO ECLIPSE DO SUJEITO OCIDENTAL.....	138
4.6	ENFRENTANDO O MITO DO DESAPARECIMENTO NUM MANICÔMIO SUÍÇO.....	141
4.7	A LITERATURA SEM A PAIXÃO PELO NOME: UM PINCHON EM LOKUNOWO.....	148
5	CONCLUSÃO: IDENTIDADES CONSTITUÍDAS DE LITERATURA E ESCRITA.....	156
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	161

1 INTRODUÇÃO

Essa tese se propõe a investigar os movimentos das identidades de alguns personagens na obra ficcional de Enrique Vila-Matas. Como, por exemplo, as subjetividades modificam os seus desejos iniciais, os seus projetos, os seus horizontes? Podem essas identidades se afastar dos seus impulsos iniciais, de uma substancialidade que atrelamos ao nome próprio de cada sujeito? Ou será que as identidades sofrem modificações e influências que se relacionam com os contextos vividos, com a cultura que as rodeiam, com o modo como interpretamos os signos e símbolos que atravessam a nossa existência? A nossa hipótese se afasta do caráter essencialista da identidade e se aproxima do caráter hermenêutico e narrativo da identidade. A nossa tese busca mostrar como os personagens na obra de Vila-Matas evidenciam esse processo hermenêutico da identidade. Para nós, eles são exemplos de como as identidades sofrem alterações – de projetos, horizontes, características – à medida que se relacionam de modo intensivo e consciente com os signos e símbolos existentes no campo cultural de cada um. Somos interpelados a todo momento por dados, conteúdos, experiências que alteram o nosso modo de ver o mundo e a nós mesmos. A nossa aposta parte do princípio de que quanto mais interpretarmos de modo reflexivo (e apaixonado) o mundo ao nosso redor – e mais especificamente o nosso pequeno universo de paixões e interesses particulares – mais podemos fazer de nossa identidade algo nosso, algo mais ou menos “original”. O original está entre aspas de propósito. À medida que o texto for avançando, tentaremos esclarecer o porquê dessas aspas já que na obra de Vila-Matas a questão da originalidade se vê rodeada de armadilhas. É possível a originalidade no mundo de hoje? A nossa proposta é esta: identificar nos personagens de Vila-Matas determinados movimentos e os impulsos que provocam tais deslocamentos nas características do seu modo de ser.

As obras escolhidas para serem estudadas do escritor catalão foram *Paris não tem fim* (2003), *O mal de Montano* (2002) e *Doutor Pasavento* (2005). Cada protagonista vivencia um tipo de dilema dentro da narrativa que sugere para nós, leitores, uma difícil travessia até que se chegue, enfim, a uma configuração satisfatória da identidade, construção que está de acordo com a consciência do personagem, seu desejo e propósito. Ainda que cada narrativa conte uma protagonista com um desejo e objetivo determinado, as obras partilham de um pano de fundo comum. Todos os personagens são provocados pelos signos da literatura. Também nas obras escolhidas vemos outro ponto de convergência, ambas apresentam personagens cu-

jos ofícios envolvem a carreira de escritor. Portanto, uma investigação que possui dois momentos: compreender como as mudanças das características dos protagonistas abrangem uma absorção das influências do mundo literário – personagens ficcionais, enredos, histórias, biografias dos escritores, cartas, entrevistas – e como essa absorção sofre uma transformação através do movimento da escrita, já que é a escrita o recurso escolhido pelos protagonistas para analisarem o seu destino e construírem-se como algo “novo”. Essa dupla via de investigação nos conduzirá para uma análise das principais características da obra do autor catalão: a intertextualidade ou aquilo que também chamamos de metaficcção. Os impulsos que provocam as mudanças nos seus personagens advêm menos da realidade mesma do que do mundo da ficção. É do mundo do texto (personagens, intrigas etc) e dos seus arredores (biografia dos escritores, cartas, entrevistas, ensaios) que surgem as influências marcantes que provocam os protagonistas de suas obras a mudarem. O universo base é quase sempre o mundo da ficção, ou em outros termos, uma referência de segundo grau ou indireta, se a compararmos com a referência direta da realidade. No entanto, ao nos familiarizarmos com a teoria da tríplice *mimesis* de Ricoeur, daremos-nos conta de que a ficção possui um papel intermediário, porém fundamental, entre dois momentos, um anterior e um posterior, da compreensibilidade da referência direta da realidade.

O estilo da metaficcção é um dos recursos utilizados por Vila-Matas para colocar em andamento as reformulações existenciais vividas pelos seus personagens. Isso faz com que nessas reformulações nas identidades dos protagonistas observemos ao menos duas recusas que se misturam: primeiramente, os personagens parecem possuir determinados objetivos e propósitos que aos poucos vão sendo deixados de lado em nome de outros. Os personagens gradualmente recusarão determinadas características que de modo não tão consciente assim foram atreladas ao seu nome. Esse é, portanto, um primeiro gesto que subjaz como pano de fundo em sua obra: a identidade, no encontro com as obras ficcionais, vai se desgarrando de antigas proposições sobre si mesma e conquistando novas narrativas sobre si. Ao colocar em marcha o destino dos seus personagens num tipo de angústia que envolve uma certa fidelidade/infidelidade em relação a si, Enrique Vila-Matas força essas identidades a ultrapassarem o seu tracejado inicial em favor de novos desenhos que unem traços oriundos de uma enormidade de personagens. É a literatura e seus arredores, os escritores, seus escritos e também seus destinos, que encantam e provocam as identidades para uma espécie de descontentamento consigo mesmas que, por isso, avança rumo a uma superação.

A segunda recusa se dá no campo da realidade. O real torna-se empobrecido sem o enxerto da ficção, da literatura, da arte. Um dos empenhos sempre presentes na obra de Vila-Matas é o de mostrar que a realidade se torna mais maravilhosa com a influência da literatura. Por isso, ambas as recusas se misturam, fazendo com que motivações, que por vezes podem ser tratadas em paralelo, convirjam para um ponto em comum: uma identidade modificada pela narrativa. O que se pretende mostrar nesse trabalho é uma abertura de perspectiva para o campo de possibilidades das identidades dos sujeitos a partir de uma assimilação consciente do mundo da ficção. Podem as identidades sofrerem alterações sem que isso condene o sujeito a algum tipo de traição ou culpa sobre si. E, além disso, buscaremos mostrar que um certo tipo de domínio de leitura interpretativa sobre si e sobre as referências contextuais que atra- vessam uma vida, propicia ao sujeito uma nova perspectiva que pode ser tanto mais plural quanto mais rico for o seu repertório das obras ficcionais.

Outro ponto a se destacar aqui na introdução é a importância da autoficção como mecanismo de escrita para o desenvolvimento da identidade. Ao menos em uma obra trabalhada na tese, *Paris não tem fim*, o mecanismo da autoficção auxilia o autor a pensar novos encami- nhamentos para a identidade do protagonista (e para a sua também). Caracterizaremos o tema da autoficção no capítulo 1.

Uma última coisa a ser falada sobre as obras selecionadas: Vila-Matas é um autor com uma produção extensa, produz um livro a cada dois, três anos. Dentre eles são inúmeros os temas que aparecem, são vários romances e ensaios que versam sobre problemas diferentes, fa- zendo com que o leitor tenha um cardápio variado de propostas ficcionais e ensaísticas para aprofundar. Entusiasmo e angústia perpassam o espírito do leitor de Vila-Matas. Pode se entu- siasmar com a riqueza das questões trabalhadas. No entanto, pode se angustiar também por- que são tantas as referências, são tantos os nomes, os autores e obras que ao se aprofundar nas múltiplas temáticas o leitor se vê em dificuldades, imensa é a profusão de referências contidas num livro só, gigantesco o emaranhado de nomes e ideais que se entrecruzam. Assim, obriga- toriamente, quem deseja trabalhar com a obra de Vila-Matas se vê forçado a fazer um recorte, vê-se impelido a abandonar determinados aspectos da obra. Desse modo, excluímos de nossa tese as obras que não possuem de forma explícita as questões que envolvem as modificações da identidade do protagonista a partir de um viés metaficcional. A título de exemplo, ficaram ausentes de nossa tese as obras *A viagem vertical* (1999) e *Dublinesca* (2010). No texto de 1999 há sim no personagem principal uma mudança brusca de identidade, porém não há de forma explícita a influência da literatura (ocorre de modo bem sutil, apenas.) Já no texto de

2010, o protagonista é um editor que se preocupa com o possível fim da literatura no mundo contemporâneo, envolve a metaficação. É um livro que fala sobre os livros e o fim dos livros. Porém, essa metaficação não envolve tão diretamente modificações profundas no protagonista tal como as obras que serão trabalhadas aqui. O nosso olhar estará sempre voltado para esse tipo de alteração, ou seja, o modo como as ficções, as narrativas, a literatura, podem, se bem lidas e se trabalhadas hermeneuticamente no espírito, propor ao sujeito variações imaginativas acerca de sua identidade. Portanto, apostamos numa certa abordagem de conhecimento de si (e do mundo também) que podemos chamar de hermenêutico.

A ordem das obras apresentadas foram colocadas respeitando um processo de intensificação e de problemática. Existem nos personagens de Vila-Matas uma tarefa de compreensão hermenêutica sobre os caminhos da identidade à luz das referências contextuais e literárias. Envolvem uma espécie de absorção e modificação das narrativas por parte do sujeito que as lê. Um outro aspecto importante ao falarmos desses personagens é o seu envolvimento com a escrita. Todas as narrativas eleitas nessa tese se referem a personagens/escritores que possuem como veículo de investigação de si a escrita. É por ela que eles se analisam, é por ela que eles reconfiguram dentro de si as histórias e os personagens lidos, é por ela que eles descobrem ideias impulsionadoras das suas ações.

A atenção sobre esse tema da identidade e a observação do modo como os personagens de Vila-Matas olham sobre si mesmos e sobre o mundo não seriam possíveis sem o contato com a filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur. E de modo mais específico ainda, do contato com as ideias de identidade narrativa e de tríplice *mimesis* do filósofo francês. Esses conceitos foram o pontapé inicial dessa tese. Seria possível olhar para a literatura de Vila-Matas através dessa perspectiva? Foi o que tentamos fazer aqui. Porém, não é nosso objetivo uma aplicação filosófica do conceito de Paul Ricoeur à estética de Vila-Matas. E nem abordaremos a obra do escritor catalão somente com esses conceitos. Outros autores serão chamados a dialogar na nossa tese. Serão chamados a partir não de uma influência exterior apenas, mas o serão por uma exigência interna da própria obra de Vila-Matas. É assim que, entre alguns temas, houve a necessidade de nos determos no tema da autoficação, assim como na problemática da literatura pós-moderna e no tema do possível fim da literatura e do mundo dos livros.

Ainda sobre a hermenêutica de Paul Ricoeur vale dizer o seguinte: será necessário uma exposição breve dos conceitos de tríplice *mimesis* e de identidade narrativa do filósofo francês para ficar claro ao leitor o nosso ponto de vista de partida (mas não de chegada). Entendemos que assim o leitor poderá acompanhar melhor o desenvolvimento da exposição

quando apresentarmos a nossa interpretação da obra de Vila-Matas. Mas não será buscada uma aplicabilidade dos conceitos de Ricoeur aos textos de Vila-Matas. Os conceitos filosóficos não devem ser postos à prova pela literatura, nem as ideias literárias devem encontrar sua validação no terreno da filosofia. São áreas afins que se articulam e que podem enxertar perspectivas uma na outra fazendo com que pontos ainda não pensados em cada domínio se iluminem. Sendo assim, à luz da teoria de Ricoeur conseguiremos pensar melhor alguns encaminhamentos propostos pelos personagens do autor catalão. A ideia ricoueriana da identidade narrativa estará presente nessa tese sempre como ponto de apoio e impulso inspirador. Mas caberá a nós aferirmos onde os dois projetos filosóficos e poéticos se afastam. Embora a nossa abordagem dos personagens seja pelo caminho da identidade narrativa, veremos que Vila-Matas agrava o percurso esboçado por Paul Ricoeur. Não é, como pensa Ricoeur, um percurso liso, homogêneo e fluido, o desdobrar da identidade narrativa. As obras selecionadas buscam testemunhar a medida desse agravamento. E nesse ponto, estamos mais afinados com Vila-Matas do que Paul Ricoeur: erigir uma identidade nos moldes daquele sugerido pela identidade narrativa é muito mais difícil do que a interpretação de Paul Ricoeur aparenta.

Vale reforçarmos, portanto, o seguinte: essa tese não é sobre Paul Ricoeur e o conceito de identidade narrativa. A tese se vale das ideias do filósofo francês, e em certa medida, dialoga com ela. Mas na medida em que formos apresentando o desenvolvimento dos personagens de Vila-Matas veremos que surgem algumas observações críticas e algumas diferenças se levarmos em conta o modo como Ricoeur entende a noção de identidade narrativa. Sim, temos a consciência de que os personagens de Vila-Matas elaboram uma identidade narrativa, mas, sobretudo, neles, essa identidade é insuflada por outras problemáticas que, como veremos, flertam, inclusive, com o desaparecimento da identidade. Na obra de Vila-Matas parece que encontramos um processo hermenêutico sobre si muito mais severo e tortuoso do que aquele que Paul Ricoeur nos apresenta nas obras *Tempo e narrativa* e *O si-mesmo como outro*.

Um outro aspecto que é importante sinalizar logo para o leitor é que, aos poucos, durante o processo de escrita da tese, houve a compreensão e o entendimento de que esse trabalho deveria ganhar contornos mais narrativos do que conceituais. Tratando-se de uma tese elaborada dentro de um programa de pós-graduação em filosofia, pode o leitor desejar encontrar desenvolvimentos teóricos e abstratos em profusão. Eles estão aqui, é verdade, mas em quantidade menor do que talvez se espere de um trabalho filosófico. O leitor será defrontado com páginas e páginas em que se reconta uma história. Houve cada vez mais, durante a trajetória, a necessidade de uma elaboração textual interessada no processo de recontar as narrativas anali-

sadas, a partir do prisma da identidade para que o leitor pudesse perceber as alterações nas características dos protagonistas. Isso fez com que as obras de Vila-Matas fossem realçadas nos contornos que priorizassem o desenrolar das identidades no enredo. Desse modo, elas aparecem editadas não dando ao leitor uma visão total da obra. Algumas partes ficaram propositalmente de fora por não estarem afinadas ao tema. Aquilo que já falamos anteriormente, a obra de Vila-Matas possui uma riqueza tal que, ao se debruçar sobre ela, os críticos e comentadores são obrigados desde já a tomar partido e eleger determinados temas. São tantos nomes de autores, obras, diálogos com outros escritores, que nenhuma tese será suficiente para dar conta de todas as referências e de todas as problemáticas. Ao tornar o texto da tese próximo ao formato ficcional, recontando trechos da narrativa, busco circunscrever o tema da identidade, e procuro também orientar os possíveis leitores desse texto que porventura ainda não tiveram nenhum contato com as obras escolhidas. Temos também, em parte, a intenção de, como críticos, ampliar o comentário sobre a sua estética no meio acadêmico e fora dele.

A tese está dividida em três capítulos. No primeiro trabalharemos os conceitos de tríplice mímeses e de identidade narrativa e a narrativa de Vila-Matas *Paris não tem fim*. O protagonista é um jovem com ambições literárias que pretende seguir os passos do seu ídolo, o escritor Ernest Hemingway, que escreveu um livro *Paris é uma festa*, mostrando as suas inspirações. O narrador não só pretende escrever como Hemingway, mas ser um homem como o escritor americano. Logo os seus planos de ter um estilo e uma identidade semelhantes ao de Hemingway passam por modificações ao descobrir novos escritores, ao viver numa Paris diferente daquela descrita no livro, e ao investigar alguns elementos de sua biografia.

O segundo capítulo é sobre o livro *O mal de Montano*. Nele Montano tenta se livrar daquilo que ele chama de doença da literatura, o seu mal. Ele é um homem que vê literatura em tudo, toda a realidade é envolvida pelo véu dos livros, não há um acontecimento vivido que não remeta a personagens, histórias, escritores do mundo narrativo. Acontece que Montano é também um escritor e sente que a sua criatividade está empedrada, intoxicada de tanta literatura. Não consegue mais escrever. Vive não a síndrome da página em branco, mas a síndrome da página cheia. Para voltar a ser um homem das letras precisa livrar a sua identidade do mal da literatura. Será que conseguirá? Veremos que ao pôr em xeque a sua identidade influenciada pela literatura ele põe em questão também a influência da literatura na experiência humana. Como será o homem sem a literatura? Veremos que ao investigar a origem da sua “doença” Montano acabará por fazer uma radiografia da “doença” do mundo contemporâneo e como seria a experiência desse homem sem a literatura.

O último capítulo será destinado à obra *Doutor Pasavento*. Novamente um escritor. Um homem farto de sua carreira literária, esgotado por tantos compromissos editoriais, que não lhe sobra tempo para escrever como quer. Decide mudar radicalmente, decide sumir do mapa para poder escrever e se livrar de uma identidade embotada de tarefas e desejos que não são genuinamente seus. Para isso, tem como inspiração o suíço Robert Walser, o escritor que decidiu parar de escrever e como ninguém, conseguiu desaparecer, anular a sua identidade em vida. Veremos como Vila-Matas constituirá a identidade do seu narrador e de sua escrita através do mecanismo na negatividade, pela estratégia do “não”.

2 PARIS NÃO TEM FIM: O ENCONTRAR-SE PELOS DESVIOS

Talvez o que fiz foi ir me apoiando em citações de outros para conhecer meu exíguo território particular, de subalterno, com alguns esplendores vitais, e ao mesmo tempo descobrir que nunca chegarei a me conhecer muito a mim mesmo – porque a vida já não é uma unidade com um centro, ‘a vida’, dizia Nietzsche, ‘já não reside na totalidade, num Todo orgânico e completo’ –, mas em compensação, poderei ser muitas pessoas, uma pavorosa conjunção dos mais diversos destinos e um conjunto de ecos das mais variadas procedências: um escritor condenado, talvez, cedo ou tarde – obrigado pelas circunstâncias do tempo que me coube viver –, a praticar, mais que o gênero autobiográfico, o autofictício, embora torcendo para o momento dessa condenação ainda demorar muito, e por enquanto enredando-me num íntima homenagem à Veracidade, empenhando-me num esforço desesperado de contar verdades sobre minha fragmentada vida, antes de que talvez chegue a minha hora de passar para o terreno da autoficção, na qual, sem dúvida, se não tiver outra saída, simularei que me conheço mais do que na realidade me conheço.

Enrique Vila-Matas, *O mal de Montano*

2.1. A TRÍPLICE MÍMESIS

Vamos abrir o nosso trabalho mostrando os dois conceitos elaborados por Paul Ricoeur fundamentais para a nossa abordagem hermenêutica da obra de Vila-Matas. O primeiro é o conceito de tríplice *mímesis*, apresentado no primeiro volume da obra *Tempo e narrativa*. O segundo conceito será o de identidade narrativa cuja elaboração se encontra no volume final da trilogia *Tempo e narrativa*, e também no livro *O si-mesmo como outro*, e espalhado em alguns textos e conferências da década de 80 reunidos aqui no Brasil no volume *Escritos e conferências 3: antropologia filosófica*.

A ficção, na obra *Tempo e narrativa*, ocupa um espaço de mediação. Possui, em primeiro lugar, uma relevância crucial para o desenvolvimento da tese principal do livro: “o tempo torna-se tempo humano na medida que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança a sua significação plenária quando se torna condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010b, p. 93). A ficção é capital para Ricoeur desenvolver as suas ideias sobre as características do tempo. Mas o que nos interessa aqui é mais o seu papel de mediação do que o seu valor para a dimensão temporal. Por isso, vamos acompanhar o desenvolvimento de suas ideias só no que tange ao primeiro tópico, abandonando-as quando ele expande suas reflexões para o caráter temporal. Ao traço mediador, portanto.

As obras narrativas estão no centro do processo hermenêutico. A hermenêutica de Paul Ricoeur não se contenta com a etapa interpretativa que mira apenas as significações oriundas do texto. Ricoeur não ignora que entender o sentido das palavras do autor é indispensável para um bom vínculo com o texto, mas a tarefa da hermenêutica deve ser mais ambiciosa. Não

deve perder de vista que essa interpretação faz parte de uma totalidade maior na qual quem lê busca relacionar o sentido apreendido ao seu mundo existente. Ler ou criar uma obra ficcional faz parte de uma realidade que envolve o agir humano. A hermenêutica deve se empenhar em compreender uma obra que existe sempre numa relação de exterioridade anterior e posterior a ela. Ou seja, o conceito de tríplice *mímesis* pretende explicar o processo que faz surgir a obra ficcional, a sua configuração como obra autônoma, e, ao final, um mundo e um homem que, ao contato com ela, oferecem-lhe uma abertura de sentido, uma possibilidade de reconfiguração de sua visada de mundo. Uma obra, portanto, não surge do nada, o autor antes leu o mundo, interpretou as ações do homem, leu também outras obras que, por sua vez, também interpretaram as condições da realidade existentes. Uma obra é uma intermediação entre mentes e mundos. Pensar uma hermenêutica comprometida com a ação humana é considerar as condições nas quais uma obra emerge e, na outra ponta do arco, refletir sobre o momento de sua recepção.

Assim, o interesse da hermenêutica de Ricoeur se ocupa em “reconstituir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores.” (RICOEUR, 2010b, p. 95). Nesse aspecto, portanto, a sua hermenêutica se interessa por um mundo que origina a obra, o que Ricoeur chama de prefiguração (*mímesis I*), pelo mundo da obra da ficção configurada (*mímesis II*), e por um mundo que surge após a obra, momento de refiguração (*mímesis III*), dependente da recepção da obra na figura do leitor ou ouvinte. Como vamos nos ater nas modificações dos personagens de Vila-Matas a partir de seus repertórios literários, as suas alterações acerca da identidade, interessa-nos, em especial, o momento da reconfiguração (*mímesis III*), a experiência da recepção, possibilitado pela *mímesis II*, que dá ao sujeito uma nova possibilidade de interpretar o mundo e a si mesmo.

Antes de existir qualquer obra ficcional, existe a realidade, o mundo. Existe um mundo em que habitam coisas, seres, signos, símbolos, linguagens. A realidade é algo que está disponível ao homem como uma multiplicidade de coisas que o convidam para um interpretar. O mundo se apresenta como algo a se extraír sentidos. Antes de existir um enredo, uma intriga dentro de uma obra ficcional, personagens que vivem determinadas experiências dentro de uma narrativa, personagens que agem, sentem e sofrem, há um estado de coisas que propiciam ao gênero humano acontecimentos interpretantes. Há aquilo que Ricoeur chama de pré-compreensão das estruturas da ação, a ação como acontecimento, uma ação qualquer. Para o filósofo francês é necessário que se compreenda então o que é uma ação, para só então, desenvolvê-la no desenrolar de uma intriga. O que é então uma ação?

Ricoeur faz uma primeira distinção fundamental: uma ação não é a mesma coisa que o movimento físico. Este não possui objetivos, motivações, são apenas movimentos dispersos e aleatórios no desenrolar das mobilidades. A ação, não. Nela competem agentes que atuam em determinadas circunstâncias (às vezes não escolhidas por eles) impelidos por determinados propósitos. No agir se estabelecem relações. Agir é estar e realizar com outros. Uma ação só se estabelece como tal na medida que se insere num contexto, numa historicidade, num tempo que leva em conta fins, intenções envolvendo um grupo qualquer de pessoas. Uma ação, em suma, é aquele acontecimento do qual podemos extrair os questionamentos básicos que compõem uma intriga: o quê, o como, o quem, o quando, o porquê etc. Desse modo afirma Ricoeur, “dominar a rede conceitual no seu conjunto é ter a competência que podemos chamar de compreensão prática.” (2010b, p. 98). Antes de haver qualquer intenção de composição de intriga é necessário uma compreensão básica das estruturas da ação em si como um conjunto de relações e intenções.

Um outro ponto relevante dessa primeira etapa do arco hermenêutico, paralelo ao entendimento da estrutura da pré-compreensão da ação, é a percepção de que já dentro dessas estruturas preliminares há um aspecto discursivo. Existe, portanto, a compreensão de um sentido que se desenrola. Compreender uma ação é interligar os agentes e os motivos em determinada sequência e encadeamento. Deve-se levar em conta ainda que todos os tópicos anteriores referidos se dispõem num determinado contexto, apresentam-se num tempo histórico que limita e organiza a compreensão do sentido dessa ação. Uma mão levantada no ar com os dedos dispostos de uma determinada maneira, a depender do contexto, pode significar um chameamento, um aviso, um cumprimento ou uma saudação nazista. Assim, o entendimento das ações do mundo são compreendidas não numa mera funcionalidade prática ou numa mera relação entre agentes, mas as ações ganham uma compreensão num outro nível a partir do que Ricoeur chama de “aspectos do fazer, do poder-fazer e do saber-poder” (2010b, p. 100). Todo tempo histórico circunscreve uma medida para cada uma dessas três modalidades, o saber, o poder e o fazer. Cada tempo e espaço limitam determinados entendimentos a um conjunto de regras e normas. Ricoeur, recorrendo às ideias do filósofo Ernest Cassirer, afirma que esses conjuntos de regras são os “processos culturais que articulam a nossa experiência” (2010b, p. 101). Essas ações ganham contornos valorativos na medida em que as ações e os agentes recebem avaliações e interpretações variadas a depender de cada conjunto cultural e tempo histórico. Tanto do conjunto cultural no qual as ações são realizadas quanto do conjunto cultural no qual as ações são interpretadas.

Por último, sobre *mímesis* I, resta dizer que há a dimensão da compreensão da própria temporalidade que envolve, segundo Ricoeur, as narrativas. Dimensão cara ao filósofo, pilar de sua tese, dimensão complexa a qual não desenvolveremos aqui, cabendo apenas uma menção rápida, pois o nosso foco são os aspectos de mediação e recepção contidos na tríplice *mímesis*. Todas essas dimensões compreensivas da realidade que vemos em *mímesis* I são levadas em conta em *mímesis* II, o momento da obra configurada. Essas dimensões constituem-se como bagagens assimiladas, o repertório, em suma, daquele que cria a obra.

A *mímesis* II é o terreno da ficção enquanto texto, obra, o reino do que Paul Ricoeur chama de “como se”. E o seu protagonismo se dá exatamente pelo caráter de mediação entre dois momentos, um antes e um depois da compreensão. As operações de compreensão são dinâmicas. A intriga tem como função integrar os acontecimentos, as ações, que no contexto pré-narrativo estão dispostos de modo dispersos e acidentais. A intriga ou o enredo organizam os fatos aparentemente diversos e sem nenhuma ligação lógica. A intriga agencia as ações até que elas formem uma história. Segundo Ricoeur, “a composição da intriga é a operação que tira de uma simples sucessão uma configuração” (2010b, p. 114). A segunda característica fundamental da composição da intriga é a organização de “fatores heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc.” (RICOEUR, 2010b, p. 114). Reúne numa operação narrativa os fatos de tal modo que sua disposição ocasiona uma inteligibilidade. Por último, como terceira característica da *mímesis* II, temos a “síntese do heterogêneo” que integra as coisas em caracteres temporais. Desse modo, acompanhar uma intriga é entender a disposição dos agenciamentos dos fatos, que não necessariamente se apresentam ao leitor de forma linear, podendo obedecer a um novo sentido temporal desejado pelo autor da ficção. A título de exemplo vale lembrar dos efeitos temporais nas disposições dos acontecimentos na tragédia grega, apresentados por Aristóteles na sua *Poética*, também citados por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, como a peripécia e a catarse. Os mitos encenados nas tragédias gregas eram de conhecimento geral e os festivais nos quais as peças eram apresentadas levavam em conta para premiar os dramaturgos a disposição dos fatos heterogêneos de modo que esses provassem no público um efeito catártico. Saindo do exemplo da tragédia e pensando o enredo de forma mais abrangente, as narrativas de um modo geral, também devem levar em conta na organização dos fatos um encadeamento tal que todos os episódios encontrem no desfecho uma orientação. O sentido da intriga, o sentido dos agenciamentos dos fatos numa lógica, necessita de uma conclusão. Nas palavras de Ricoeur, é no “ponto final” que a “história pode ser vista com totalidade” (2010b, p. 117).

Dando prosseguimento ao ciclo mimético, chegamos na terceira e última parte. E será correto afirmar, da perspectiva hermenêutica de Paul Ricoeur, que o desfecho ou totalidade de *mímesis* II de cada obra singular não encontra no seu “ponto final” apenas o encerramento do ato composicional. Se isso ocorresse, a *mímesis* estaria incompleta. Deve-se pensar o ato de retorno da obra para as instâncias do real. Permaneceria inacabada a *mímesis* se o ato composicional, oriundo de um estado pré-compreensivo, não fosse conduzido a um novo estado de entendimento do real, o que Ricoeur chama de pós-compreensão. Ricoeur afirma que a “*mímesis* III marca a interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou leitor” (2010b, p. 123). O texto é o conjunto de instruções que oferece ao leitor individual ou a um público mais vasto um poder latente ou criativo que pode alterar a compreensão do mundo. Ou seja, esse conjunto de instruções, encontrado em estado de latência, espera o leitor ou o ouvinte. Encontra-se aguardando uma atualização no campo da ação ou da imaginação (lembrando que para Paul Ricoeur imaginar é já uma categoria primordial do ato de agir) após o ato da leitura ou da audição. O texto deve tornar-se ação. Por isso insistimos que a hermenêutica do filósofo francês é uma hermenêutica do agir e não apenas um gesto interpretativo do ato de ler.

A hermenêutica da tríplice *mímesis* propõe não uma circularidade que liga dois momentos de compreensão do real através do ato composicional. O que vemos nela é uma progressão em espiral na qual a compreensão não tende a ser a mesma. “O texto só se torna obra na interação entre texto e receptor” (2010b, p. 132), diz Ricoeur. O texto não lido, é apenas um texto, depósito de palavras, informações, que necessita da atualização de um receptor. Só assim ele se torna obra, ou seja, possibilita e permite operações, movimentos, atos a serem construídos. Essa atualização que faz com que a nossa compreensão do mundo sempre se altere, avançando de modo espiral, é aquilo que Ricoeur também chama de renovação permanente no campo da cultura, uma mistura constante entre a tradição sedimentada e a inovação. Uma obra, mesmo a mais modesta, tem a potencialidade de mover o terreno do campo da cultura. A inovação, no entanto, é melhor produzida e percebida quanto mais aquele que produz uma obra conhece a tradição sedimentada. Veremos como isso também aparece de modo crucial na estética de Vila-Matas e como essa interseção entre a tradição sedimentada e a inovação quando pensada no campo da identidade também provoca desdobramentos interessantes.

Em *mímesis* III ocorre então o momento da recepção, o acolhimento da obra por parte do leitor ou do ouvinte que depende também do repertório de quem lê ou ouve. Quanto mais repertório o receptor possui, melhor a possibilidade da obra ser compreendida. Melhor se comprehende também o lugar da narrativa no espaço da tradição e inovação. Aquele que recebe

a obra, herda determinadas perspectivas, visões, ideias, que cabem a ele preservá-las ou contestá-las e modificá-las. Nesse sentido, podemos falar que o escritor é aquele sujeito que quer, através da obra, fazer parte do mundo da tradição, seja desenvolvendo caminhos anteriores ou abrindo veredas inteiramente inéditas. Também veremos como isso aparece na obra de Vilamatas, como ele problematiza essa filiação ao campo da tradição e como “quase” recusa a possibilidade da originalidade. Dizemos “quase” porque na obra do escritor catalão o caminho do ineditismo, da alteridade, encontra um terreno fértil para realizar o original que se pensa como coisa quase impossível: o terreno do “não”.

É ainda em *mimesis* III que Ricoeur se vale da ideia do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer de “fusão de horizontes” para destacar o aspecto da interação constante ofertado pelo campo da obra narrativa. Uma obra pode ser acolhida de várias formas. Pode permanecer como mundo visto, como mundo imaginado, pode desdobrar-se em aspectos da personalidade, pode, inclusive, originar novas obras. Digamos que o escritor é aquele que aposta numa criação que provocará mais ainda a fusão de horizontes. Um bom escritor é talvez aquele que tenha sido, primeiramente, um bom leitor. Que tenha sentido em si um certo deslocamento de olhar através de alguma obra que provocou nele uma determinada fusão de horizontes. O mundo da obra, o ato composicional da narrativa, depende em grande parte desse repertório – referencial e ficcional – adquiridos. A tríplice *mimesis* nos proporciona a ideia de que a compreensão da realidade está sempre se deslocando em vários níveis, de modo lento, mas fundamental. De tal forma que, mesmo quando pensamos em *mimesis* I – um universo referencial mais alargado e abrangente, tendendo sempre ao universal, mas nunca sendo esse universal porque está limitado pelas perspectivas espaciais, temporais, culturais e históricas – nunca podemos tomá-la como algo imóvel e permanente. Daí, talvez, a ideia da compreensão como gesto em espiral. Ao encontrarmos as obras, os horizontes oferecidos pelo mundo composicional, deslocamos a nossa perspectiva sobre o mundo e sobre nós mesmos. Para nossa tese é de suma importância esse último ponto. Por que não haveria a nossa identidade de sofrer modificações, de desejar coisas novas, de pensarmo-nos com outros objetivos e destinos, se nem a realidade pode se manter num nível imóvel de compreensão? Compreender a identidade dentro da perspectiva hermenêutica é aceitar a proposta de constante atualização de nosso ser que, no encontro com as obras, pode abalar as estruturas fixas de qualquer ideia de substancialidade nuclear que nos conduziria a um caminho reto e homogêneo.

Ricoeur põe em relevância essa noção de horizontes fusionados ao dizer de modo bem elogioso que nós, em suma, somos em parte dependentes das obras que tivemos a oportunida-

de de encontrar no caminho de nossa existência. Podemos viver sem as obras de ficção? Podemos, claro.

Mas será uma existência bem mais empobrecida no que tange à compreensão de si mesmo e do mundo. Sem as ideias alheias, sem a abertura de outros horizontes do ver e do sentir que as obras propiciam, o sujeito acabaria por se tornar plano demais, estreito demais, ilhado em si mesmo demais, na lida apenas com o seu próprio horizonte de pensamento e sensibilidade. “Às obras de ficção”, diz Ricoeur, “devemos em grande medida a ampliação de nossa existência” (2010b, p. 137). Apostar no encontro com as obras como estratégia de enriquecimento da existência fortalece os postulados de sua hermenêutica que visa menos uma abordagem interpretativa do texto em si do que uma capacidade interpretativa da existência, do sujeito e da ação. Deseja ele superar a hermenêutica romântica que buscava “restituir a intenção do autor através do texto” (2010b, p. 138) apostando numa hermenêutica que mostra que o contato com as obras leva ao leitor ou ao ouvinte um “aumento icônico” que amplia os horizontes de compreensão sobre o mundo e sobre si mesmo. Acompanhar uma narrativa “é um convite a ver nossa práxis como se” (2010b, p. 141). Concluindo, acreditamos ter percorrido as ideias mais basilares do conceito de tríplice *mimesis*, realçando os aspectos que concernem ao campo da mediação. Agora nos encaminharemos para o campo da práxis que envolve os desdobramentos da identidade.

2.2. A IDENTIDADE NARRATIVA

2.2.1. O “SI-MESMO” E A IPSEIDADE

A hermenêutica da identidade proposta por Ricoeur começa com a indagação sobre a questão do “quem”. Quem é o sujeito que fala? Quem é o agente da ação? Quem se narra? Essa problemática se difere do questionamento sobre “o que é” uma coisa, ainda que para respondermos à questão do “quem” tenhamos que nos aproximar um pouco da questão do “quê”. Digamos que quando procuramos responder de forma certeira pelo “quê” da coisa estamos tentando defini-la por aquilo que julgamos ser a sua substancialidade, através de características que se mantêm praticamente invioláveis com o transcorrer do tempo. A aproximação com a questão do “quê” se dá porque ao indagarmos sobre as propriedades do “quem” da identidade esbarramos na tendência a olharmos para a identidade de forma semelhante a como olhamos para as coisas, para os objetos. Mas ao nos referirmos ao “quem” para designá-lo como

um “quê”, o filósofo Ricoeur observa que ocorre uma simplificação do conceito de identidade que ignora, principalmente, a relação desta com o tempo. Perguntar pelo “quem” coloca em jogo a reflexão sobre as implicações temporais na configuração da identidade, perguntar pelo “quem” significa também pender a identidade para o lado da mesmidade ou do idêntico. Observa Ricoeur, na obra capital *O si-mesmo como outro*, logo na abertura, que um dos objetivos do livro é “dissociar dois significados importantes de identidade, segundo entendamos como idêntico o equivalente a *idem* ou a *ipse* em latim” (2014, p. 13). Nota ainda que a equivocidade ao tratar de modo idêntico os dois termos pendeu a balança para o lado do *idem*, afirma que o “peso desse uso comparativo do termo ‘mesmo’ pareceu-me tão grande que a partir de agora considerarei a mesmidade como sinônimo de *identidade-idem* e lhe oporei a ipseidade em referência à *identidade-ipse*” (2014, p. 14). As reflexões buscam tensionar a oposição, ampliando a perspectiva da identidade para o lado da ipseidade, reforçando que essa identidade assume a sua posição numa temporalidade: “nossa tese constante será a de que a identidade no sentido de *ipse* não implica nenhuma asserção referente ao pretenso núcleo não mutável da personalidade” (2014, p. 13). Partindo desse ponto, Ricoeur então coloca no horizonte a ideia de identidade narrativa.

Ricoeur tem o seguinte costume metodológico na sua filosofia: antes de apresentar a sua teoria propriamente dita sobre determinado tema, faz ele um apanhado histórico dos problemas, mostrando para o leitor as diferentes abordagens, para só depois então apresentar a sua contribuição filosófica. Na obra *O si-mesmo como outro* não seria diferente, antes de propor a sua teoria, mostra para o leitor que historicamente a questão da identidade foi dominada pela seguinte polaridade: o cogito e o anticogito. “Em que medida se pode dizer que a hermenêutica do si-mesmo, aqui elaborada, ocupa um lugar epistêmico (e ontológico, como se dirá no décimo estudo) situado além da alternativa do cogito e anticogito?” (2014, p. 31), pergunta o filósofo. Resume Ricoeur que, na história da filosofia, há aqueles pensadores que consideram a identidade como sendo algo possuidora de uma substancialidade, como o cogito de Descartes, por exemplo, que daria a ela uma estabilidade epistêmica e ontológica que lhe garantiria uma certa unidade. Por outro lado, Ricoeur nos mostra que há também aqueles que acreditam na ausência de substancialidade, que tal como Hume e Nietzsche, não há nenhum indicativo de unidade naquilo que denominamos pessoa. Que o “eu”, a substancialidade subjetiva de uma pessoa, não passa de uma “ficação”, de uma atribuição unificadora indevida que nós fazemos sobre alguns pontos mais relevantes de nossa personalidade, desconsiderando, por isso, uma pluralidade de outras características que entrariam em confronto, que fraturari-

am a noção unívoca que temos da nossa pessoa. Dizendo de outra maneira, o embate filosófico em torno da identidade de uma pessoa penderia para o lado da mesmidade e, no polo oposto, outros afirmam que na identidade há muito mais pontos de diferença, de pontos discordantes, de tal modo que a sua configuração é uma ilusão.

Paul Ricoeur, como de costume em sua obra, adota o tom moderado e conciliatório quando afirma que ambas as extremidades estão mais perto do equívoco do que da verdade. Nem o sujeito é sempre o mesmo, no decorrer de sua existência, nem o é a radicalização constante da diferença que o levaria a nunca poder dizer nada de verdadeiro, nada de igual, nada de mesmo sobre o si. Não caberia então, pensa Ricoeur, buscarmos uma alternativa que justifique, ao mesmo tempo, o terreno da mesmidade e o terreno da diferença quando falamos da identidade de uma pessoa? O recurso utilizado por Ricoeur é trazer para a discussão sobre a identidade as categorias temporais, pois pensar a identidade de uma pessoa é desenvolver aquilo que ela faz consigo mesmo no transcorrer de uma vida, ou seja, no tempo. Elaborar uma teoria sobre a identidade humana é também levar em conta o modo como o tempo, as circunstâncias e os contextos, exerceram determinadas influências e coerções sobre o indivíduo que o configuraram ao longo de uma vida. O que o sujeito faz consigo mesmo e aquilo que o tempo e as circunstâncias fazem com o sujeito dão a ele uma característica única, intransponível, aquilo que podemos denominar de ipseidade. Opta Ricoeur por trazer para a discussão da identidade os elementos da narrativa na crença de amparar os dilemas extremos entre uma identidade sufocada pelo mesmo e uma identidade esgarçada pela diferença. Pensa Ricoeur que o conceito de identidade narrativa equilibra essa identidade ao justificar, ao mesmo tempo, a possibilidade do mesmo e da diferença.

A identidade narrativa é, portanto, uma forma de pensar a identidade pessoal através de dois componentes. Primeiramente, como o próprio nome do conceito diz, atrela a essa identidade os elementos da narrativa. O segundo componente, não tão visível assim numa primeira abordagem, problematiza o modo como essa identidade se narra, ou seja, conjectura quais são as características dessa identidade que se volta sobre si como elemento narrativo.

Vamos começar pelo segundo componente. Ricoeur ao falar dessa identidade que se narra num percurso temporal elege alguns termos que se tornam decisivos para a ideia de identidade narrativa. “Si-mesmo” e “ipseidade” ou *identidade-ipse*” são termos que reforçam determinadas posturas. A *identidade-ipse* é aquela que busca pensar-se através dos traços distintos, daquelas características que, no tempo, coube a ela reunir ou assumir. Diferente da *identidade-idem* referida por Ricoeur em *O si-mesmo como outro*, que tem na sua investiga-

ção a preferência pelo reconhecimento dos traços de mesmidade. Desse modo, a ipseidade significa pensar uma modalidade da identidade atravessada pelo tempo. E este é, ao mesmo tempo, o fator da ipseidade pois é a sua conjuntura e força que dá à identidade de cada um a sua distinção, a sua singularidade, que está bem distante dos traços da mesmidade.

Se o que está em jogo é como a identidade se pensa no tempo como algo singular, vale a pena complementar a ideia comentando um pouco essa expressão “O si-mesmo como outro” que dá título ao livro de Ricoeur. O “si” atrelado ao “mesmo” possui uma propriedade reflexiva, afirma Ricoeur no prefácio do livro (2014, p. XIV), mas essa reflexividade não é uma volta sobre si mesma, tomando como elementos dessa reflexividade apenas o que se passa na consciência. Essa reflexividade do si-mesmo move-se através dos elementos exteriores. É uma identidade que se pensa de fora para dentro levando em conta os fatores determinantes de sua alteridade. É uma identidade que se elabora e se reconhece na medida em que joga com os acontecimentos de sua experiência, transformando-os em algo seu. Ou como diz Ricoeur: “A ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa para dentro da outra.” (2014, p. XV). Assim, Ricoeur vai constituindo uma hermenêutica do si-mesmo em que a interpretação da identidade da pessoa leva em conta uma série de outros. Mas, como talvez poderíamos interpretar da expressão que dá título ao livro, o outro não é, podendo ser, uma radical diferença. “O si-mesmo como outro” é uma expressão exitosa porque não é um “eu” que se torna ou se parece com o outro, mas é um “si” que distende a sua identidade, não para uma diferença absurda, um estranhamento irreconhecível, mas para a alteridade que orbita a identidade. O movimento reflexivo não produz o efeito do distanciamento, como se após o percurso hermenêutico e narrativo o resultado seria a total ausência de reconhecimento, a distância intransponível entre um “eu” antes e um “eu” depois, entre um “eu” passado e um “eu” futuro. A hermenêutica do si-mesmo quando se narra conquista a sua singularidade através de um tal número de relações e referências. Veremos como nas narrativas de Vila-Matas essa singularidade utiliza, para se reconhecer como tal, uma infinidade de recursos para se legitimar depois de passar por crises e mais crises.

2.2.2. OS ELEMENTOS NARRATIVOS

Cabe-nos agora pensar como a identidade narrativa através dos elementos narrativos contribuem para uma ampliação da ideia de identidade pessoal. Essa ampliação só é melhor

compreendida quando vemos que o conceito de identidade narrativa nos leva a uma saudável “dialética entre a ipseidade e mesmidade” (2014, p. 146). Os dois elementos fundamentais captados por Ricoeur são a ideia de enredo e a ideia de personagem, ambas marcadas pelo tempo. Segundo ele, “o enredo possibilita integrar na permanência no tempo o que parece ser seu contrário sob o regime da identidade-mesmidade, a saber, a variabilidade, a descontinuidade, a instabilidade” (2014, p. 146). A identidade da narrativa sabe incorporar episódios **díspares**, com configurações diferentes, e mantém o seu caráter unitário e singular. Pode-se dizer também que é por eles, através deles, que reconhecemos o diferencial de cada enredo dando a ele um perfil próprio. Para usarmos termos já mencionados na seção anterior, falamos que o enredo é o aspecto formal na narrativa que sabe reunir os traços discordantes e os traços concordantes, fazendo a síntese do heterogêneo, com a prevalência desses últimos sem os quais não reconheceríamos o sentido ou a finalidade do enredo. O enredo é uma série encadeada, não necessariamente de forma sucessiva, que abarca uma quantidade de eventos díspares que podem ser circundados por um início e um fim. Reconhecimento numa organicidade, num início, meio e fim, uma série de acontecimentos em que conseguimos restituir um sentido. Ora, este sentido necessita de uma infinidade de acontecimentos, de mudanças, de transições, de perdas e conquistas, para apresentar-se fortemente. Um enredo homogêneo, sem grandes transições, sem grandes acontecimentos que deslocam as perspectivas, dificilmente marcaria o seu sentido, o seu propósito, a finalidade do narrado.

O outro ponto relevante para a discussão é a própria ideia de personagem. E novamente aqui a identidade não pode ser pensada sem admitirmos a influência temporal. Pensar os atributos dos personagens é pensá-los na medida em que sofrem e agem, se mantêm ou se transformam, heróis ou vítimas dos acontecimentos que os circundam. Assim, um personagem se constitui em diálogo com o enredo. Afirma Ricoeur: “A pessoa entendida como personagem de narrativa, não é uma identidade distinta de suas experiências” (2014, p. 155). E mais além: “É a identidade da história que faz a identidade da personagem.” (2014, p. 155). Esse personagem é caracterizado “em termos dinâmicos, pela concorrência entre a exigência de concordância e a admissão de discordância que, até o encerramento da narrativa, põem em perigo essa identidade.” (2014, p. 146). Trazer para a perspectiva da identidade a perspectiva da constituição do personagem nos possibilita uma melhor visibilidade da dialética que perpassa a nossa própria vida no que tange à manutenção, modificação, incorporação, negação dos traços da nossa personalidade. Olhar para eles, os personagens, observar como agem e reagem, dentro da esfera do enredo, provoca em nós um espelhamento comparativo de perspectivas

que muitas vezes são difíceis de identificar na esfera da vida já que os contornos carecem muitas vezes de unicidade, organização, início, meio e fim. É talvez no embate, na comparação, entre as situações vividas pelos personagens e as situações de nossas vidas que podemos conferir um sentido ou mesmo traços de alteridade. O narrador foi aquele que soube organizar, num arco hermenêutico de eventos, heterogêneos, porém sintéticos, interpretações e sentidos que nos servem de orientação para a nossa vida prática. Nesse sentido, vale colocarmos em relevo uma observação de Ricoeur de que “é na ficção literária que a união entre a ação e seu agente é mais bem apreendida e de que a literatura se revela como um amplo laboratório para experiências intelectuais em que essa junção é submetida a um sem número de variações imaginativas” (2014, p. 169).

Cabe a nós agora pensarmos como esse laboratório de experiências e variações imaginativas podem (e de que modo podem) auxiliar o leitor no reconhecimento de sua vida. Mais adiante mostraremos como Vila-Matas usa a literatura também como esse laboratório de experiências e variações imaginativas para promover um tipo de enredo, elaborado de fatos literários, que está a serviço do desenvolvimento dos personagens. Observaremos como Vila-Matas tensiona e intensifica de maneira diversa essa visada hermenêutica do si-mesmo na conquista ou recusa da ipseidade.

Por ora, vamos nos atentar para as perguntas fundamentais feitas pela hermenêutica de Ricoeur em relação ao entroncamento entre a literatura e vida real. Em *O si-mesmo como outro* Ricoeur indaga: “Como as experiências intelectuais provocadas pela ficção com todas as implicações éticas [...] contribuem para o exame da vida real?” Rapidamente o filósofo responde na mesma obra nos seguintes termos “a condição de possibilidade da aplicação da literatura à vida, quanto à dialética do personagem, repousa no problema da identificação” (2014, p. 172). Obviamente que essa identificação com os personagens não se fazem de modo direto num gesto de plena passividade. É de modo dialético, dialógico, no qual o receptor da obra reflete sobre os caminhos do personagem ao mesmo tempo que reflete sobre a narrativa de sua própria vida. E nessa reflexão, por comparação, percebe com mais evidência que os contornos dos protagonistas estão intimamente ligados à trama, ao desenvolvimento da história que, por tabela, envolvem também um relacionar-se com uma gama de outros personagens.

Nesse sentido, os elementos narrativos do enredo e do personagem, fazem a reflexão evoluir para novas dimensões da identidade pessoal. Ao leitor que se ocupa com a narrativa de sua própria vida, que toma a literatura com fins pedagógicos, tentando extrair dela encaminhamentos de uma sabedoria prática sobre a sua existência, é revelado que na sua narrativa pesso-

al, tal como a dos personagens das histórias, ele não é o autor íntegro de sua narratividade, “ao fazer a narrativa de uma vida cujo autor não sou quanto à existência, faço-me seu coautor quanto ao sentido.” (2014, p. 172). Ricoeur nos alerta que não estamos em condição de construirmos apenas por nós mesmos a narratividade da nossa existência porque ela é dependente de elementos exteriores a nós. Contextos, encontros com outros, momentos históricos, condições sociais, tudo influi e reflui na nossa identidade. A noção de coautoria é mais pertinente do que a de autoria quando falamos de uma experiência e narratividade de uma vida. No entanto, se não dominamos os elementos da narrativa de nossa vida, podemos, ao menos, almejar compreendê-la na medida em que avança, dando a ela um sentido. Narrar-se é tentar apreender um sentido, contornando as etapas de uma vida numa espécie de organização na qual cada um pode reconhecer determinado percurso, desenvolvimento ou ciclo. Assim, confrontar-se com as narrativas é também tentar amarrar o fluxo fugidio da vida que nos aparece como uma lacuna a ser bordada: “é precisamente em razão do caráter evasivo da vida real que temos necessidade de socorro da ficção para organizá-la retrospectivamente após os acontecimentos” (2014, p. 173). Em suma, diz Ricoeur, “a literatura nos ajuda de algum modo a fixar o contorno desses fins provisórios” (2014, p. 173). Lembra o filósofo francês, por exemplo, que os momentos cruciais e limítrofes de nossa existência, os contornos temporais decisivos de nossa identidade, o nascimento e a morte são acontecimentos que narrativamente nos escapam, serão sempre narrados pelos outros. O nascimento e a morte estão fora da alçada da nossa autoria. Saber como começamos e como terminamos não está na nossa alçada.

Entretanto, se temos algum tipo de compromisso com o sentido de nossa existência e optamos, para alcançá-lo, utilizar a narrativa, cabe ao narrador de si uma tarefa mais módica, sem deixar de ser fundamental, já que nunca será capaz de narrar os extremos da existência que dariam a ela um sentido mais determinado. Essa tarefa mais modesta, no entanto, está em construir forçosamente um início e um fim:

A narrativa resolve a seu modo a antinomia, por um lado conferindo uma iniciativa à personagem, ou seja, o poder de começar uma série de acontecimentos, sem que esse começo constitua um começo absoluto, um começo no tempo; por outro lado, dando ao narrador como tal o poder de determinar o começo, o meio e o fim de uma ação (RICOEUR, 2014, p. 154).

O poder de começar, o poder de apreender um sentido, o poder de um fechamento. Uma vida que se debruça sobre a arte de organizar narrativamente os acontecimentos se in-

veste de uma tarefa hermenêutica. Interpretar a própria vida e narrar, são vários os caminhos possíveis, vários os modos de realização dessa dupla tarefa. Ao elegermos três obras de Enrique Vila-Matas para estudo, optamos por escolher um caminho destacado por Paul Ricoeur ao longo de suas obras, a saber, a via longa da interpretação, aquela que decide olhar para o desenvolvimento de si-mesmo a partir de fora, ou seja, em relação com as obras e os outros que atravessaram a nossa temporalidade. A obra de Vila-Matas assume uma determinada perspectiva hermenêutica: ao colocar os seus personagens como narradores das ficções, coloca-os como principais investigadores de si-mesmos. Ao investigarem os movimentos de suas identidades, investigando como eles se tornam o que são, o ponto de partida da reflexividade está, prioritariamente, nas obras da cultura que marcaram certos percursos. Mais especificamente na obra de Vila-Matas, as obras da cultura em destaque são o mundo da literatura, as suas narrativas, os seus personagens, e até mesmo a vida dos escritores que escreveram tal universo. Sob a ótica da leitura e da escrita, os seus personagens trafegam num enredo permeado de outras ficções, de outros personagens literários, que auxiliam o protagonista a compreender a sua ipseidade, ou seja, aquilo que o compõem (ou não) como um elemento único. Assim, compreender-se, interpretar-se, assumir-se com tal identidade, nos casos escolhidos, acontece por intermédio da fruição das obras literárias, numa tentativa de refletir de fora pra dentro sobre os motivos constitutivos de si-mesmo. Concluímos esse trecho com uma citação de Ricoeur que mostra como o nosso ponto de partida hermenêutico é marcado por uma certa desconfiança numa reflexividade puramente mental, que prioriza as estruturas do ego, e decide inquirir-se sobre a figuração da identidade a partir dos outros (pessoas, obras, personagens etc.):

[...] A figuração de si pela mediação do outro pode ser um meio autêntico de descobrir a si mesmo, de que construir-se seja efetivamente tornar-se o que se é? Esse é o sentido tomado pela refiguração em uma hermenêutica da *recollection*. Como todo simbolismo, o do modelo fictício só tem virtude relevante na medida em que tem força de transformação. Nesse nível de profundidade, manifestar e transfigurar revelam-se inseparáveis (RICOEUR, 2016, p. 278).

Uma hermenêutica da lembrança, mas também uma hermenêutica da coleção, e, sobretudo uma hermenêutica da invenção. Uma hermenêutica na qual o exercício é compreender-se como parte de um todo, como integrante e resultante de uma cadeia de acontecimentos, na qual o exercício é perceber-se como alteridade mediante um processo dialético entre a sedimentação da tradição na ordem da cultura e dos espíritos e a inovação.

2.3. A LITERATURA COMO ESPAÇO PARA A IDENTIDADE: APROXIMANDO-SE DE VILA-MATAS

Não conhecemos quem somos de uma só vez e nem somente uma vez. O processo de investigação dos caminhos que nos conduzem a conhecer quem somos dura o tempo de nossa existência. Buscamos conhecer nesse tempo os acontecimentos decisivos de nossa vida, as características constituintes de nossa personalidade, aquelas que permaneceram e aquelas que se modificaram, de modo a compreender não só o que somos mas aquilo que queremos ser. Mas a sensação de estarmos apaziguados com o conhecimento de nós mesmos, em paz com esse “quem” que se desenvolve ao longo do tempo, na certeza entre aquilo que somos e aquilo que dizemos ser, não se realiza sem trabalho.

Mas esse caminho de investigação que toma o sujeito como o objeto a ser conhecido não acontece sem dificuldades. Conhecer-se não é tarefa exata, não se investiga quem se é tal como um cientista no laboratório diante da célula no microscópio. O “eu” não é objeto terminado que quando analisado dizemos: eis o “si mesmo”, o “eu” exato, revelado e pronto. Nós não somos objetos das ciências naturais. Isso porque a identidade não se apresenta de modo estável durante a nossa trajetória no tempo. O modo como a existência transcorre evidencia que a identidade lançada a essa dimensão temporal não se deixa fixar numa essencialidade, como algo imutável, imune aos episódios do tempo. Observando-nos, seja a longas distâncias temporais (os meses, os anos, as décadas) ou curtas (as horas, os dias) percebemos as variações qualitativas de nosso ser. Particularidades, atributos corporais ou espirituais, são acrescentados durante o nosso percurso. Traços que julgávamos invioláveis são abandonados, enfraquecem-se diante do passar do tempo. Assim, manifesta-se para nós a questão da identidade: um enigma que ora se revela como uma coisa que permanece, ora se apresenta como coisa mutável. Sentimos que, de alguma forma, somos aqueles que éramos quando na juventude, mas, ao mesmo tempo, a presença de um outro não cessa de aparecer a cada passo.

Previamente, antes do estudo da obra principal desse capítulo, vale a pena fazermos alguns comentários gerais sobre a obra de Vila-Matas, comentários bem abrangentes que pontuam determinados aspectos formais de sua construção ficcional e também o modo como o autor se serve de seu repertório literário em que pensa, conjuntamente, a literatura e a identidade.

Cada narrativa possui a sua peculiaridade formal. O que une é o caráter híbrido da poética do autor que mescla nos seus romances vários gêneros, tais como o ensaio, a poesia, a

biografia. Problematizando, inclusive, até a catalogação de sua obra na categoria de ficção. Além desse ponto, o que em conjunto as obras fazem é defender a literatura como um modo de experimentação da realidade que auxilia na construção da identidade. Por isso, ao longo da trajetória veremos como o autor comprehende o papel da literatura hoje no aspecto formativo do ser humano entre tantas outras formas de configurações da experiência que encontram hoje nas mídias, nas redes sociais, uma forma de elaboração do vivido como também uma forma de performance de ser.

Quais seriam os benefícios de construir a identidade tendo como referência a literatura? Será que o nosso modo de relação com o mundo das letras, o modo como buscamos organizar a nossa experiência com o vivido e com nós mesmos é o mesmo desde os primórdios da literatura? Se não, como a literatura deve se reinventar para ainda ser valorizada e ter um grau de relevância nas construções identitárias? Junto com a problemática da identidade dos personagens outras questões aparecerão desdobradas com mais intensidade nas obras *O mal de montano* e *Doutor Pasavento*. Ou seja, ao mesmo tempo em que se busca, num jogo hermenêutico, a compreensão da identidade do personagem em diálogo com as referências exteriores, busca-se também uma defesa da própria literatura como um lugar de inspiração para a construção do ser humano. Porém, esse lugar da literatura na construção da identidade não é igual ao das narrativas orais e nem daquelas narrativas da era moderna, como o romance do século XIX. Veremos que novas relações são estabelecidas com o mundo literário nesse aspecto formativo, um lugar, digamos assim, que possui uma prática pós-moderna, também uma poética, e que passa também pela hermenêutica. Linda Hutcheon em sua obra *Poética do pós-modernismo* configura essa prática poética pós-moderna como sendo “auto reflexiva e paródica” (1991, p. 12), que faz uma “meta ficção histórica” (1991, p. 11) com o intuito de sempre pôr em questão as referências narrativas, os campos dos saberes, os “grandes relatos” (LYOTARD, 2018, p. 5) legitimadores e canônicos, como também nos lembra Lyotard no livro *A condição pós-moderna*.

2.4. PARIS NÃO TEM FIM: A AUTOFICÇÃO COMO MODELO DE INVESTIGAÇÃO

Paris não tem fim não é a primeira obra da carreira literária de Vila-Matas. Desde a sua primeira publicação no mercado editorial, ele possui uma regularidade que o faz produzir quase que uma obra anual. Do primeiro livro, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, de 1973, até *Paris não tem fim*, já se passaram 30 anos. Entre contos, romances, ensaios e confe-

rências, *Paris não tem fim* se situa num momento específico de sua carreira, o artista almeja fazer uma revisão crítica de sua trajetória, principalmente dos seus anos de juventude passados em Paris. Busca relembrar de forma crítica e irônica – não podemos deixar de ressaltar a importância da ironia no ato reflexivo do autor – os anos em que esteve em Paris para escrever um dos seus primeiros romances, *A assassina ilustrada* (1977), obra que o fez despontar no mundo das letras.

Antes de entrarmos no enredo para ampliarmos aquilo que a própria obra nos sugere no que se refere à construção da identidade do protagonista, temos que contornar algumas questões propiciadas pela estrutura do livro. Exatamente por ser um romance que tem no enredo a indicação de que o personagem principal da trama é o próprio autor, temos de nos perguntar de que gênero se trata essa narrativa. Quais são as intenções e os efeitos que o autor almeja conquistar quando apresenta ao leitor os traços da sua própria vida como elementos ficcionais. Trata-se de uma estratégia para problematizar a própria identidade? O quanto que a escrita de si através da ficção pode fazer parte de um processo de autoconhecimento que é capaz de abrir espaços para novas possibilidades de ser?

Todavia, para respondermos as questões acima mencionadas, vale esclarecermos alguns conceitos básicos referentes a aspectos estruturais da literatura. Como dito anteriormente, a literatura de Vila-Matas experimenta os gêneros e as formas narrativas fazendo de sua obra um terreno híbrido. Apesar de nos referirmos previamente às obras iniciais do autor como sendo ora romance, ora ensaio, ora conferência, é mais correto dizer que em cada livro os gêneros se misturam, sendo essa combinação uma característica importante e complexa do estilo do autor. Por este motivo, vamos nos deter agora em determinadas definições, como por exemplo, a de autor, personagem, narrador, ficção, pois compreendê-las nos posicionará melhor nas experimentações oferecidas pelo livro.

Delinear esses tópicos será importante porque em *Paris não tem fim* é sugerido aos leitores que, na composição da trama e do protagonista, Vila-Matas joga com esses elementos quando coloca informações sobre a sua própria biografia. Por isso, ao brincar formalmente e conteudisticamente com as categorias da literatura classificamos essa narrativa naquilo que a crítica moderna chama hoje de autoficção. Será indispensável demarcarmos o que vem a ser esse gênero de narrativa e, em vista disso, circunscrevermos também a autobiografia, gênero que possui um grau de parentesco com o primeiro.

2.5. CONHECENDO O REAL ATRAVÉS DA FICÇÃO E DOS PERSONAGENS

Não é nossa proposta aprofundarmos muito em cada termo. O nosso critério foi selecionar alguns autores que, ao definirem determinados conceitos da literatura, estes possam servir para fortalecer algumas posições adotadas nessa pesquisa. Pensando na nossa hipótese de que uma das funções da literatura, no âmbito da construção da identidade pessoal, é estimular o campo dos possíveis, os múltiplos traços de personalidade que podemos assumir durante a existência, colhemos a seguinte definição sobre a ficção de Anatol Rosenfeld:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado; lugar em que o homem pode contemplar, através dos personagens variados, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, 2001, p. 48).

Essa ideia de ficção tem mais a qualidade de perceber um dos efeitos possíveis e produtivos que agenciam a literatura na nossa interioridade do que fazer um delineamento restrito do que é a ficção em todos os seus níveis. É em contato com esse lugar ontológico privilegiado, segundo Rosenfeld, e privilegiado porque configurado, trabalhado, pensado de tal modo que possibilita ao leitor que olhe de modo mais agudo para os acontecimentos do real. O autor tem o poder de criar um universo ficcional que, se bem construído, nos oferece a chance de ver melhor os acontecimentos, os sentimentos, as relações, que encontram-se sem uma conexão aparente ou explícita no terreno da realidade. Devemos ressaltar, no entanto, que Rosenfeld apresenta um otimismo com relação ao poder da literatura, como se o efeito desse lugar ontológico privilegiado acontecesse de forma mágica e instantânea em cada ato da leitura. Sabemos que não é assim. Já alertamos, aliás, sobre os possíveis curtos-circuitos que ocorrem no ato leitura. O olhar do leitor e o olhar do autor podem não coincidir, a identidade de quem lê e a identidade do herói podem não se espelhar e se influenciar automaticamente. As perspectivas podem se refratar fazendo com que a visão da obra demore a penetrar na vida do leitor, podem, inclusive, nunca se realizar, ou mesmo provocar no leitor, não uma ação nova, mas um imobilismo. Veremos que numa parte da obra de Vila-Matas esse acontecimento iluminando proposto por Rosenfeld tende a se esfacelar. Se ele se realiza na obra do escritor espanhol é

através de curtos-circuitos, de choques, espasmos, que dão diretrizes desviantes às identidades e ações dos personagens.

Lembremos das considerações esboçadas por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, no primeiro volume da trilogia, quando, ao elaborar o conceito de tríplice *mímesis*, recupera da *Poética* de Aristóteles o conceito de *Mythos* visando esclarecer os aspectos da composição da intriga na narrativa. Quando no terreno da ficção o autor organiza os acontecimentos ele visa “o agenciamento dos fatos em um sistema” (RICOEUR, 2010b, p. 59), de tal forma que eles possuam uma coerência interna de acordo com a lógica de seu universo ou de sua intenção. Nesse sentido, a composição da intriga deve obedecer a um certo agenciamento dos fatos de modo a revelar uma conexão causal, que não necessariamente possui uma conexão temporal. Ricoeur, tomando de empréstimo as considerações aristotélicas sobre a composição da tragédia grega, afirma que os agenciamentos dos fatos devem ser apresentados não de modos sucessivos na linearidade do tempo, mas de modo causal. Apresentar os acontecimentos para que revele a coerência interna dos fatos é mais importante para o efeito do trágico e de toda narrativa. A organização dos episódios não tem como referência o tempo real, a cronologia dos acontecimentos sucessivos. Assim observa Ricoeur: “Uma depois da outra é a sequência episódica e, portanto, o inverossímil; uma por causa da outra é o encadeamento causal e, portanto, verossímil.” (2010b, p. 74). Assim a narrativa faz saltar aos olhos do receptor da ficção os significados mais profundos dos acontecimentos.

De Anatol Rosenfeld, extraímos uma outra definição que ilumina de um ângulo complementar o que acabamos de dizer:

O autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida [...] maior exemplaridade, maior significação e, paradoxalmente, maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão mais firme e consistente (ROSENFELD, 2001, p.35).

O mundo da ficção promete diferentes concepções, pontos de vista alternativos, que possibilitam a nós, leitores, perceber o real de uma maneira mais coesa. Oferece para nós uma ligação de pontos que reúnem os fios dispersos e esfarrapados do real fazendo aparecer uma

imagem, um sentido, um pensamento, que os acontecimentos nublados e desencadeados do real, frequentemente, deixam encobertos.

Contornaremos agora, de modo bem modesto, o que a vem a ser um personagem de romance. Na mesma toada das palavras de Anatol Rosenfeld, observamos que a composição de um personagem acompanha os delineamentos anteriores acerca da ficção como um lugar privilegiado. Frequentemente, após a leitura de um determinado romance, temos a impressão de que conhecemos muito bem um personagem. Até arriscamos a dizer que conhecemos melhor alguns personagens de ficção do que pessoas da vida real, membros da nossa família, amigos etc. É por nos apresentar os momentos decisivos da vida dos personagens, as suas nuances psicológicas, as suas decisões, que se torna sugestiva essa asserção.

Antonio Cândido, ao se debruçar sobre a análise dos personagens de romance, afirma que percebemos os seres vivos sempre de modo fragmentário, sem continuidade. Seja por que não estamos o tempo todo com os outros, seja porque não somos capazes de entrar na interioridade espiritual de cada um. Essa fragmentação é natural na experiência cotidiana. Desse modo, ao nos encontrarmos com o personagem de ficção temos a oportunidade de experimentar eventos da vida íntima do personagem que nos levam a um conhecimento mais aprofundado. Afirma Antonio Cândido que “no romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica do personagem.” (CANDIDO, 1987, p. 58). Essa coesão pode ser pensada não só apenas porque temos acesso a eventos da vida do personagem de modo privilegiado, mas porque também nos é admitido conhecer a totalidade dos eventos da vida desse personagem em um espaço de tempo limitado, sugerindo para nós um sentimento de completude. “Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre”, afirma Cândido. Ora, não necessariamente entendemos essa morte no sentido literal como o término da existência de uma pessoa. Mas compreendemos que esse conhecimento mais perfeito sobre os personagens envolvem os acontecimentos finitos e limitados da narrativa na qual eles se envolvem, e que é isso que nos dá uma sensação de completude. Pois todos os eventos importantes da vida do personagem nos foram mostrados de acordo com a lógica interna da narrativa. Seria ingênuo dizer que só conhecemos bem um personagem quando ele morre no final da narrativa. Não, é a ideia de completude – pois não haverá acréscimo de novas ações ou decisões já que o romance está terminado – com relação a determinado sentido ou acontecimento que reforça para nós esse saber mais completo sobre um personagem do que sobre uma pessoa real.

2.6. A FIGURA DO AUTOR E OS SEUS DESDOBRAMENTOS NA AUTOBIOGRAFIA E NA AUTOFICÇÃO

De forma sutil, fomos compondo um cenário em que a importância do autor foi se tornando cada vez mais relevante. É ele o criador das ficções, cabe a ele o ato da composição ao imaginar enredos e personagens que faz com que nós, leitores, possamos habitar um mundo e, através desse habitar, gerar em nós percepções diferentes acerca do real e de nós mesmos. Mas quem é essa espécie de demiurgo que fabrica mundos? O que faz dele a figura de autor?

Foucault em uma conferência de 1968 discorre sobre essa figura literária, consonante aos seus objetivos filosóficos de estudos da construção da subjetividade, embora problematizando-a. Não nos deteremos em toda a sua análise, principalmente no que tange à problematização, mas colheremos as ideias pertinentes para a consolidação dessa função ao longo da história da literatura.

A primeira coisa que Foucault observa é que há uma ligação estreita entre o nome próprio e a intenção de propriedade relacionado a determinados textos. A função da pessoa que é nomeada autor – pelas editoras, pelo público etc. – é a de estabelecer um estatuto de propriedade com relação a determinadas obras discursivas. Desse modo, liga-se a designação de um nome próprio de uma pessoa a determinado objeto, a obra literária. E que há nessa obra literária, por intermédio da intenção do autor, uma motivação propositiva de descrever ou imaginar as coisas de uma determinada maneira. Vale dizer que a função autor só tem lugar na história social e da cultura a partir de determinadas condições históricas, no fim do século XVIII e início do século XIX, que autorizam a autenticação dessa ligação direta entre pessoa e a obra. Lembra Foucault que a noção autor “constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas e também da filosofia e da ciência” (2006, p. 265) e que essa noção só pode se estabelecer e se solidificar em decorrência do desenvolvimento das formas jurídicas. Tal desenvolvimento conceitual da função autor leva Foucault a afirmar que:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso. [...] Ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória. Tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outro. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si (FOUCAULT, 2006, p. 273).

Além dessa função classificatória e de propriedade de um discurso em ligação com o objeto denominado obra – que no estágio de nossa cultura se materializa no objeto livro –, Foucault questiona a estabilidade dessa ligação entre o nome próprio de uma pessoa, o nome do autor e a obra. Essa função autor é:

O resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor. Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta-se dar um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância ‘profunda’, um poder ‘criador’, ‘um projeto’, o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas uma projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam (FOUCAULT, 2006, p. 277).

Traços, continuidades, projeções, o questionamento de Foucault leva-nos a concluir que é por adequação que nos acostumamos a pensar numa similaridade estreita entre o nome do autor e o nome da pessoa. A relação é mais intrincada do que essa justaposição direta. Podemos pensar que é sempre uma parte do indivíduo que escreve e que se transforma em autor. Não é, necessariamente, a totalidade do ser que escreve (o ser que dorme, joga, brinca, que é pai, que é filho etc.) que se materializa no autor. Pode ser, mas isso depende, entre outras coisas, da intenção de quem escreve: que parte de mim se revela autor e que se desenvolverá em um discurso que se desdobrará em obras? Em outros termos, aproximando esses posicionamentos do nosso tema principal, indagamos: será a identidade uma unidade facilmente identificada ou será que ela é um conjunto complexo de qualidades que se apresentam de diferentes modos ao longo da vida? E como ela pode ser reconhecida como unidade dentro de uma escrita? Esse autor afina a sua identidade na vibração da mesmidade ou da alteridade?

É nesse contexto que projetamos agora as questões da autobiografia e da autoficção. Se a ficção é um lugar privilegiado em que nós podemos experimentar novas perspectivas sobre a vida e sobre nós mesmos, devemos nos perguntar quais são os efeitos buscados pelo autor quando elege como forma narrativa o gênero da autoficção. Tanto a autobiografia quanto a autoficção, reservando as diferenças, são escritas de si que possuem a intenção de revelar para o escritor, e por consequência para o público, novas camadas e matizes de uma identidade.

Ao tomar como estratégia possível de autoconhecimento o processo da escrita de si temos que lembrar que existem várias formas em que essa escrita pode ser feita: diários, correspondências, autobiografia etc. Agora, autoficção? O que está em jogo aqui? Quais são os pos-

síveis ganhos para o autor e para o leitor quando enfrenta, seja no ato da escrita, seja no ato da leitura, uma obra autoficcional? Classificaremos a obra *Paris não tem fim* como autoficção. Mostraremos na análise da obra os argumentos a favor dessa classificação. O que não podemos perder de vista é como a estratégia da escrita autoficcional colabora para a manutenção e construção da identidade. Mas para a compreensão do gênero autoficcional temos de falar antes da autobiografia e traçarmos os paralelos e diferenças adequadas. Sondando as características da autobiografia veremos que, por contraste, a autoficção ganha densidade.

Philippe Lejeune talvez tenha sido o teórico moderno que mais se interessou pelo gênero autobiográfico. É dele o livro *Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, escrito nos finais do século XX, do qual extraímos a seguinte definição de autobiografia:

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como o meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (LEJEUNE, 2008, p. 33).

Existe, portanto, no relato autobiográfico um compromisso de fidelidade do narrado com a vida do autor. O que é imprescindível numa autobiografia é a intenção de fidelidade do autor com os acontecimentos rememorados de sua vida. Fica estabelecido então que a homonímia entre autor/protagonista/narrador busca revelar uma certa verdade sobre o passado de quem escreve. Poderíamos entrar nas dificuldades que todo ato rememorativo possui ao se debruçar sobre o passado, pois todo ato da lembrança dos reais acontecimentos de uma vida podem ser sempre insuficientes para autenticarmos essa suposta fidelidade com o real. Não queremos entrar nessa longa discussão pois ela nos levaria para outros caminhos, mas vale ressaltar alguns tópicos de forma breve.

Tenhamos em mente apenas que na autobiografia essa tríplice homonímia entre autor/personagem principal/narrador se realiza com uma intenção de fidelidade à verdade. Como a nossa intenção é investigar os efeitos da autoficção no que diz respeito aos desdobramentos da identidade, vamos logo para o nosso objeto observando que, em contraste com a autobiografia, a autoficção não possui esse pacto de fidelidade. E talvez não possua esse pacto pois desconfia da capacidade da memória em lembrar de forma precisa os acontecimentos do passado. Recordemos o que disse Freud no seu texto *Lembranças encobridoras* sobre o caráter problemático da memória. Muitas vezes a memória falseia ou substitui elementos da lembrança: “os

elementos essenciais de uma experiência são representados pelos elementos não essenciais da experiência" (FREUD, 2023, p. 306). Muitas vezes a lembrança desloca os dados da experiência, seja por contiguidade espacial ou temporal. Segundo Freud "é fácil para a nossa engenhosidade construir pontes de ligação entre dois pontos quaisquer" (2023, p. 312) e que por isso "não há nenhuma garantia quanto aos dados da nossa memória" (2023, p. 313). Freud conclui esse pequeno texto afirmando que "as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente quase como obras de ficção" (2023, p. 314). Se não existe uma confiabilidade na memória, pode-se assumir essa suspeita. E o gesto sequencial, se o objetivo é escrever sobre as experiências do passado, pode recorrer à invenção. Vale resgatar aqui novamente Proust e a sua obra monumental *Em busca do tempo perdido*. A ação fabuladora e imaginativa é a alavanca que, através da descoberta da memória involuntária, faz destravar as dificuldades rememorativas de lembrar o seu período infantil. A cidade de Combray nos é narrada como um efeito de recomposição, uma mistura entre a memória e a imaginação. Se a escrita da autoficção não se move com o mesmo critério da autobiografia, que é norteada pelo pacto de fidelidade rememorativa, podemos nos indagar o que guia a sua escrita. Existe algum pacto ou critério fundamental para a autoficção?

Quem por primeiro cunhou o termo de acordo com uma prática narrativa foi Serge Doubrovsky ao escrever o seu livro *Fils* em 1977. Termo polêmico que abriu um campo de investigação a ser trabalhado. Porém, quem estudou o tema, fazendo inclusive um pequeno percurso histórico do termo num colóquio dedicado ao gênero realizado na universidade de Nanterre, em 1990, foi o próprio Philippe Lejeune numa conferência intitulada *Autoficção e cia*. Além de Lejeune, outros teóricos e também escritores de ficção se detiveram para pensar a autoficção. A pesquisadora Jovita Maria Gerheim Noronha reuniu em um volume, denominado *Ensaios sobre a autoficção*, textos de Vicent Collona, Jacques Lecarme, Jean-Louis Jeanelle, Philippe Vilain, Phillippe Gasparini, que nos apresentam um manancial robusto de ideias sobre o gênero. Tomemos, para iniciar, essa definição proposta por Lejeune na sua conferência *Autoficção e cia*: "uma autoficção é uma obra literária na qual o escritor inventa para si uma personalidade e uma existência conservando sua identidade real" (2014, p. 26).

Diferente então da autobiografia o autor não se compromete em relatar a veracidade dos acontecimentos narrados. É com outro objetivo que ele escreve. Se ainda temos em mente as observações de Rosenfeld sobre o lugar privilegiado da ficção, podemos conjecturar que ao se colocar como personagem o autor talvez esteja optando por um espaço de liberdade onde ele possa especular sobre si mesmo – levando em conta porventura distintas decisões e conse-

quências de fatos ocorridos em sua vida – diferentes contornos ainda possíveis. Há por uma parte da crítica moderna uma certa desconfiança com relação ao gênero de autoficção considerando-o como uma autobiografia acovardada, um ardil que faz com que o autor se esconda atrás da palavra romance ou ficção. Como diz Lecarme, colocar na conta do personagem é uma “alegação que não custa nada a ninguém e possibilita todo tipo de salvo-conduto” (LECARME, 2014, p. 68). Será que a autoficção denuncia sempre uma impostura acovardada do autor com relação a si mesmo e aos fatos vividos? Vicent Collona tem uma posição mais positiva ao afirmar que a estratégia da autoficção pode ser considerada “uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teologais” (COLLONA, 2014, p. 46). Ou seja, os princípios da autoficção se distanciam do desejo de fidelidade, da exatidão e precisão, pois não consideram essas características possíveis e realizáveis no terreno da ficção. Virtudes estas que já foram mandamentos da literatura moderna, de um certo realismo encabeçado por Flaubert e Zola, que faziam da exatidão e precisão princípios a serem respeitados, quase que de forma divina. São outras virtudes que entram em jogo no campo da autoficção.

Se a exatidão e precisão com relação ao real não devem ser consideradas pelo autor de autoficção, a narrativa se coloca em marcha através de um personagem que é verossímil para si. A aposta é na construção da identidade de um personagem que, ao recolher e selecionar traços do autor real, pode participar de um jogo imaginativo sobre si mesmo. A ficção seria esse lugar privilegiado e mais livre onde, desamarrada do compromisso com o real, a identidade consegue aventurar-se especulativamente. E, todavia, postulamos que podemos considerar a construção de nós mesmos imitando o estatuto dos personagens de ficção, de tal modo que inventamos para nós mesmos determinadas caracterizações, traços, continuidades. Elas vão se sedimentando até se aterrarem com relevo em nosso ser a tal ponto que dizemos “agora sou professor”, “agora serei médico”, “agora serei budista”, e assim por diante. O que quero dizer é que a nossa personalidade também pode se ficcionalizar, também se molda como se moldam os personagens, extraíndo das narrativas modelos de funcionamento. Ventilamos a hipótese de que parte do que somos herda dos modelos narrativos um modo de ser. Pensamos esses modelos atualmente nas narrativas que possuem no objeto livro o seu suporte, no modo como hoje vemos o lugar em que habita a literatura. Mas os modelos narrativos não se restringem a esse suporte, eles estão também nas narrativas orais, nas narrativas visuais também. O nosso reforço é assinalar que no terreno da ficção habitam modelos que servem de exemplos e inspirações para nós. Esses modelos podem ser, por exemplo, estéticos, como uma nova qualidade

inspirada de um personagem; podem ser formais, como a própria estrutura de uma composição de um personagem ou de uma narrativa se insere em nossa vida como uma possibilidade de perceber e construir um mundo. Assim, ao considerar uma parte da construção de si como invenção, como ficção, o gesto da escrita de si pela autoficção pode conduzir o eu para uma investigação do estatuto da alteridade da identidade. Defendendo a autoficção dos críticos que a consideram um mau gênero, Collona afirma: ”se a linha da vida é uma linha de ficção, a autoficção deixa de ser um caso de bricolagem cirúrgica passando a ser uma análise bem conduzida” (2014, p. 75).

Poderíamos promover outras citações favorecendo o gênero da autoficção. Porém, a análise está se tornando cada vez mais extensa e presumo que o leitor já esteja ficando impaciente por não termos chegado ainda à obra de Vila-Matas. Por isso, pretendo ser econômico e recolher apenas mais três citações positivas que nos darão material para pensarmos novos desdobramentos no decorrer da tese. Ao longo da análise de *Paris não tem fim* serão retomados outros pontos importantes que dizem respeito ao gênero – como por exemplo, a questão da referência, nome próprio, índice, zona de indeterminação – mas que serão mais bem aproveitados com o apoio do enredo da obra de Vila-Matas. Por agora, me detenho nessas citações positivando o gênero e, ao final dessas citações, apresentarei os quatro tipos de autoficção classificados por Collona para posicionar a obra *Paris não tem fim* entre elas.

A primeira citação que coloco em destaque é a de Jean-Louis Jeannelle. Ela tem a qualidade de nos mostrar que é uma das características da autoficção o exercício no qual o sujeito pode alongar a sua identidade com novos movimentos:

Com a autoficção (pelo menos quando esta reúne verdadeiramente um projeto autobiográfico e romanesco) essa realidade do eu se experimenta (ou se suspeita) como ficção. Mas é somente em certas obras que o jogo entre realidade e ficção ao invés de aprisionar a literatura no círculo do solipsismo narcísico, faz do eu o suporte necessário de uma experiência na qual o sujeito se ausenta a fim de deixar o romance responder ao apelo exclusivo do impossível real (JEANNELLE, 2014, p. 138).

Optamos também por posicionar essas citações sobre a autoficção antes da análise do romance *Paris não tem fim* e não junto a ele para que o leitor possa se familiarizar com os conceitos a fim de poder ver melhor quando apresentarmos a autoficção de Vila-Matas. Acreditamos que há esse exercício especulativo na obra de Vila-Matas que ao se postular como personagem busca agregar novas perspectivas sobre si. Porém, cabe a nós uma ressalva. Tal-

vez seja apenas o próprio autor aquele que possa dizer com firmeza o quanto a autoficção foi capaz de alterar as suas perspectivas sobre si mesmo. O que caberá a nós é pensar, tal como exposto por Jeannelle, como as narrativas podem responder aos desejos de transformação ou de reconhecimento da identidade. Assim, talvez o nosso papel como leitor seja o de reconhecer os impactos da narrativa apenas nesse segundo nível apontado por Jeannelle. Tratando a leitura como um gesto hermenêutico que deve atingir a nós próprios, devendo sempre questionar como essa narrativa é ou foi capaz de alterar a nossa própria configuração.

A segunda citação é do escritor Paul Nizon que se autodenomina como “escritor autoficcionário” e que teoriza sobre o seu fazer estético:

A autobiografia é uma reconstrução do passado, algo que não me interessa. O que me interessa é que o eu é uma coisa muito fluida, inatingível. Trata-se, ao escrever, de mergulhar em direção a esse eu desconhecido a fim de constituí-lo de uma maneira ou de outra como um personagem. O “eu” não é, portanto, o ponto de partida, como na autobiografia, mas o ponto de chegada (apud GASPARINI, 2014, p. 205).

Trata-se, a crer em Nizon, que um dos aspectos mais marcantes da autoficção não é o aspecto da confirmação que almejaria na escrita encontrar-se com quem se é. Mas trata-se de uma renovação, de buscar em si aquilo que se poderia ter sido ou aquilo que se possa ainda ser. A questão é então ver, ao se constituir como personagem, qual é o “eu” que acena como ponto de chegada ao fim do exercício da escrita de si que se estabelece no romance autoficcional. Se pensamos a identidade como uma construção narrativa ou ficcional, a autoficção possibilita ao autor criar variações imaginativas sobre si. Se a autobiografia aponta para o passado, a autoficção aponta para o presente e o futuro.

A última citação é de Serge Doubrovsky, criador do termo autoficção. A sua posição de defesa do gênero consiste na argumentação de que houve uma mudança significativa no campo social e da cultura que modificou a relação do sujeito consigo mesmo. E essa modificação fez com que outras formas de abordagens, outras formas de escritas, se desenvolvessem possibilitando aos sujeitos formas novas de se conhecer:

A relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnude enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se igno-

ra. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido (DOUBROVSKY, 2014, p.122).

E mais além:

Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos a vida quando a re-memoramos. Os clássicos à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, a autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Doubrovsky põe em relevo portanto que o novo gênero, a autoficção, acompanha os desenvolvimentos epistemológicos que atravessaram os séculos e que fizeram com que o homem olhasse para si mesmo a partir de novos paradigmas. E que esse lugar profundo, o núcleo essencial do eu que ao ser descoberto e acessado pudesse esclarecer o homem, durante muito tempo desejado por vários ramos das ciências humanas, possui camadas diversas que impossibilitam uma abordagem única e essencialista sobre o eu. A autoficção é uma das práticas possíveis no mundo moderno em que o ser humano pode exercitar o conhecimento e o desdobrar de si.

Dito isso, concluímos com a tipologia da autoficção feita com Vicent Collona para, assim, situarmos a obra *Paris não tem fim* dentro dessa tipologia. Segundo Collona existem quatro tipos de autoficção, a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva. Vejamos como o autor define cada uma delas:

1. Autoficção fantástica:

O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura a sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo aí projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de autoficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irredutível, a confusão impossível, a ficção de si, total (COLLONA, 2014, p. 39).

2. Autoficção biográfica:

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso. Alguns contemporâneos (Doubrovsky, Angor) reivindicam uma verdade literal e afirmam verificar datas, fatos e nomes (COLLONA, 2014, p. 45).

3. Autoficção especular:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente dentro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta: o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflete a sua presença como se fosse um espelho (COLLONA, 2014, p. 53).

4. Autoficção intrusiva:

Nessa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfia um ‘narrador-autor’ à margem da intriga. [...] Nessa ‘intrusão do autor’, o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou o contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história (COLLONA, 2014, p. 56).

Acreditamos que a obra de Vila-Matas passeia entre os tipos de autoficção. Mas há uma predominância, ao menos nas obras que selecionamos para a nossa pesquisa, entre os tipos classificados como sendo os biográficos (*Paris não tem fim*, por exemplo), porque o enredo gira em torno do personagem ancorado em dados de sua biografia, e o especular (*O mal de montano*), porque nessa narrativa ele não está no centro, mas algo de si serve de matéria para aproximar-se dos protagonistas. O autor Vila-Matas está de algum modo dentro de suas narrativas, mas não como numa autobiografia, algum dado sobre si está sempre como elemento disponível para servir de ignição para a autoficção.

2.7. UM NARRADOR EM BUSCA DA IDENTIDADE COMO ESCRITOR

Paris não tem fim é um romance de formação que visa mostrar ao leitor os anos de juventude de um escritor. Momento de sua vida que, de modo hesitante, não sabe se seguirá a carreira literária. Deseja o narrador, cujo nome não é revelado em nenhum momento da narrativa, apresentar-nos algumas considerações, em formas de notas, sobre os seus anos de juventude como escritor amador em Paris. Mesmo que o narrador não se denomine em nenhum momento ao longo do relato, ele nos dá vários índices que nos faz pensar que o protagonista é muito semelhante ao próprio autor Enrique Vila-Matas. Como exposto na sessão anterior, o gênero da autoficção envolve uma homonímia entre autor e protagonista. Mas ela não precisa respeitar necessariamente o critério homônimo. Ela pode se relevar de outras maneiras. A crermos nos critérios apresentadas na tipologia da autoficção, segundo Collona, não só a exibição do nome próprio ou sua sigla pode ser considerado um índice referencial. “Alguns contemporâneos como Doubrovsky e Angot reivindicam uma verdade literal e afirmam verificar datas, fatos e nomes” (COLLONA, 2014, p. 34) para inserir a narrativa no gênero autoficcional. Seguindo o mesmo critério apontado por esses contemporâneos, encontramos em *Paris não tem fim* um referencial que liga diretamente o protagonista ao autor. O índice é que o narrador pretende rememorar os anos de juventudes nos quais ele concebeu o romance *A assassina ilustrada*:

Lembro-me dos dias em que comecei a planejar o primeiro livro de minha vida, o romance que iria escrever na água-furtada do sexto andar do número 5 da rua Saint-Benoit e que desde o primeiro momento, desde que encontrei o argumento num livro de Unamuno, se intitulou *A assassina ilustrada* (VILA-MATAS, 2008, p. 26).

Reafirmo, como postulado anteriormente, que a intenção do leitor ao ler a autoficção não é perseguir, seduzido pela tentação da verdade, como num jogo de detetive, as pistas que levam a narrativa ao encontro da vida do autor. Se podemos sugerir alguma espécie de pacto entre a autoficção e o seu leitor é que não se perca entre os labirintos da referencialidade por mais sedutores que possam parecer. A jogada mais interessante talvez seja perceber como, ao encarnar as suas lembranças na vida do personagem, podemos brincar com os dados da memória para reconstruirmos os sentidos do passado. E, talvez, mais sólida que a nossa memória, a criação literária, a narrativa, possa imperar com maior referencialidade, a partir do mo-

mento em que é configurada, do que as nossas reminiscências que são muitas vezes dispersas e duvidosas. A referencialidade dos dados da vida do autor é apenas um esqueleto em que a ficção irá colocar órgãos e músculos. Tal como afirma Philippe Vilain, outro teórico da autoficção, “o referencial é experimentado” (2014, p. 164) nesse gênero. Experimentado em face das capacidades da memória e da escrita. Se somos partidários da ideia de Doubrovsky que “se me rememoro, me invento” (VILAIN, 2014, p. 168), podemos acrescentar junto com a ideia de Doubrovsky outra afirmação de Vilain sobre esse caráter híbrido entre rememoração e criação: “a ruminação se afirma assim como meio de refazer sua história pessoal; é reescrevendo sem parar nosso passado que começamos a inventar, a burilar e até mesmo a estetizar nossa memória” (2014, p. 173).

O próprio Vila-Matas parece endossar esse papel fabulador da memória pois durante as suas notas ele afirma, muitas vezes, que a Paris e os anos que ele pretende lembrar, mudam constantemente, aliás, não param de mudar. O título da obra nos sugere uma constante interferência criativa sobre os elementos do passado. A sua juventude, assim como Paris, nunca tem fim. O tratamento que o autor dá à realidade e à memória é envolvido por uma película de desconfiança e com grandes camadas de ironia que criam uma atmosfera que podemos chamar de zona de indeterminação: “A ironia me parece um potente artefato para desativar a realidade” (VILA-MATAS, 2008, p. 33). Desativar a realidade para melhor superá-la pois como observa o narrador ao longo de *Paris não tem fim*, os escritores realistas ao atribuírem todos os detalhes do real “duplicam a realidade empobrecendo-a” (VILA-MATAS, 2008, p. 91).

Vila-Matas possui um acervo de artistas aos quais recorre com citações persistentes ao longo de sua obra. Kafka, Walter Benjamin, Salinger, Robert Walser, Duchamp e Proust, estão frequentemente batendo ponto em suas narrativas. É a este último que o narrador recorre para confirmar o seu ponto de vista sobre a necessidade de superar o real através da ficção. Vale lembrar que alguns críticos veem na obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, indícios autobiográficos. Se tomarmos a teoria ampliada de Vicent Collona de que a autoficção já era uma prática recorrente desde os primórdios da literatura sem saber que estava sendo feita e nem teorizada a obra de Proust pode então se ajustar no campo da autoficção. O quanto os personagens e a cidade de Combray devem ao real? Vale a pena responder a essa pergunta? Talvez a ambição por essa resposta não nos dê um retorno tão produtivo assim. É de Proust, portanto, que Vila-Matas toma de empréstimo algumas considerações que reforçam o seu sentido de ironia para com o real e nos dão uma resposta mais interessante:

Sobre a realidade opino como Proust, que dizia que por desgraça os olhos fragmentados, tristes e de longo alcance, talvez permitissem medir as distâncias, porém não indicam as direções: o infinito *campo de possibilidades* se estende e caso o real se apresentasse diante de nós ficaria tão fora das possibilidades que, num desmaio brusco, iríamos de encontro a esse muro surgido de repente e cairíamos pasmados (VILA-MATAS, 2008, p. 34).

Essa pobreza do real, segundo o fragmento, é tão casual diante do campo infinito das possibilidades, que pode ser retrabalhada em nome de um alcance ampliado. Aumentar o campo das percepções é ampliar o campo do dizer. Por isso a aposta de Vila-Matas na ficção como lugar de configuração das suas memórias e de si mesmo:

É que no fim das contas a arte é o único método de que dispomos para dizer certas verdades. E não vejo verdade maior que ironizar sobre nossa própria identidade, que é o que venho fazendo desde ontem, sempre com bom ânimo (VILA-MATAS, 2008, p. 80).

A apresentação de si mesmo nos hesitantes anos de juventude se mostra na maioria das vezes de forma irônica. As referências que serviram ao jovem escritor como modelo de homem literário são constantemente postas à prova. Desde a primeira página o modelo de homem das letras a inspirar o protagonista hesitante com suas ambições literárias é o prêmio nobel de literatura de 1955, Ernest Hemingway. As notas que lemos como romance buscam recuperar os passos desse jovem escritor americano na cidade de Paris. Foi lá que Hemingway se afirmou como escritor. Lá também escreveu um romance relembrando os seus anos de juventude em Paris, *Paris é uma festa*. Narrativa que serve de modelo inspirador para jovens que querem começar e seguir uma carreira literária. E que também é uma narrativa que possui ares autobiográficos ou autoficcionais.

O narrador de *Paris não tem fim* vai à capital francesa porque quer imitar os passos de Hemingway. A intenção, porém, se reveste de uma pegada mais literária do que apenas perseguir as pegadas do escritor Hemingway. O narrador do romance não quer emular os passos biográficos do autor de *O velho e o mar*, ele quer reproduzir os passos que o escritor inglês descreve em sua obra de ficção *Paris é uma festa*. Antes da realidade ser a referência, é a ficção que se estabelece como uma sugestão de caminho a ser seguido. Como numa espécie de jogo de espelhos é a literatura que se propõe como possível realidade e que depois se torna novamente literatura com essas notas que estamos lendo.

2.8. NAS PEGADAS DO PERSONAGEM DE *PARIS É UMA FESTA*

Uma autobiografia também é uma ficção entre muitas possíveis.

Enrique Vila-Matas, *Paris não tem fim*

As motivações que provocam o narrador de *Paris não tem fim* a escrever algumas notas ficcionais sobre os seus anos de juventude na cidade francesa é revisitar, de forma irônica, a incompatibilidade com a ideia de escritor que ele projetava ser quando chegou em Paris, tendo Hemingway como mito, e o escritor que se tornou após alguns anos convivendo no ambiente que, assim o narrador acreditava, seria fundamental para a consolidação da sua identidade como autor de ficções.

Deste modo, o narrador compõe o seu mundo de *Paris não tem fim*: quer rever os seus anos de juventude para conhecer-se melhor. Deseja revelar para si mesmo os caminhos que o levaram a ser o escritor marcado por um determinado estilo. O seu guia em Paris não é um mapa, nem um livro de história, nem os jornais. O seu roteiro é feito de literatura, a Paris literária de Hemingway, a Paris que se torna uma festa.

Paris é uma festa de Hemingway conta para os seus leitores a temporada em que esteve na capital francesa na juventude e que, ao entrar em contato com a geração de escritores boêmios que viviam na cidade, descobriu a marca de seu estilo. O interesse do narrador de Vila-Matas não é só pela obra de Hemingway, mas é pelo homem que foi capaz de um dia, também hesitante, também em conflito, se transformar em autor. É um movimento típico da obra de Vila-Matas: o desejo por compreender os significados das obras, uma particular história da literatura que aparece em sua ficção num repertório abundante que impulsiona o agir dos personagens, se desloca para a vontade de compreender a vida do escritor que produziu tal obra. O jogo de espelhos, de duplos, entre real e ficção se faz permanentemente. Escritor que investiga a obra, que investiga o escritor, que investiga a obra. Ora a realidade impulsiona a ficção, ora a ficção impulsiona a realidade, num trabalho mútuo de potencializações.

O nosso foco, não o perdemos de vista, é a identidade narrativa. A nossa intenção é reforçar que a identidade tem um caráter móvel, variável, que compreende sua alteridade em confronto com os universos culturais e sociais disponíveis para cada um. A nossa hipótese é que, mesmo que nessa identidade venham traços genéticos, biológicos, espirituais, que conduzam uma vida para um modo de ser, digamos assim, substancialista, que é marcada pela ideia

do mesmo e da repetição, esses traços podem sofrer mutações e que a identidade pode ser considerada não como uma linha reta mas como um arco que é capaz de incorporar em si variações. Lembramos que abordamos *Paris não tem fim* pensando-o como uma espécie de romance de formação. Mas, como já dito, compreendemos que a obra de Vila-Matas como um todo se compromete com os aspectos formativos da identidade para além da idade juvenil. Embora *Paris não tem fim* tenha como foco a fase jovem do narrador, como ele é rememorativo, narrado em primeira pessoa, podemos dizer que ao revisar os seus anos iniciais, o narrador se preocupa com a formação da sua identidade no tempo presente e mesmo futuro. Ele não lembra só por lembrar, mas para que a lembrança, recriada, possa penetrar no tempo de agora.

Descrevemos, portanto, uma ideia de identidade narrativa: uma construção de si que acontece num exercício de autoexame em contato com os componentes exteriores da vida. Jogo constante que põe a identidade em movimento, revelando-lhe traços que só serão descobertos em contato com determinadas referências ou acontecimentos. Descobertas que não tem a ver com o encontro com a sua essência ou substância, tal como talvez pensem aqueles que acreditam numa concepção essencialista de identidade, mas uma descoberta com o inominável de si que só se torna disponível para a existência quando em comunicação com esses outros seres, sejam eles reais ou ficcionais.

O narrador de *Paris não tem fim*, após a leitura do romance de Hemingway, *Paris é uma festa*, o personagem ainda jovem, decide ir à capital francesa para ser como o Hemingway do romance. E no romance do Prêmio Nobel de 1954, o escritor norte-americano se apresenta com uma vida multifacetada. É, ao mesmo tempo, escritor, boxeador e pescador. Ao ser perguntado por seu pai sobre qual faculdade gostaria de fazer e o porquê da sua ida à Paris, o protagonista da obra de Vila-Matas responde: eu quero “estudar para ser Hemingway” (VILA-MATAS, 2007, p. 11).

A impressão que o narrador dá ao seu leitor é a de total fracasso quando mostra as primeiras situações nas quais o protagonista busca “ser Hemingway”. Situações que visam imitar algumas habilidades do autor norte-americano. A narrativa, nas páginas iniciais, exibe o tosco e fracassado episódio no qual o protagonista se inscreve para participar do concurso de sósias anual de Ernest Hemingway. Essa cena inaugural, talvez construída para ser caricatural e hiperbólica, mostra que, para o protagonista participar do concurso ele deve se apresentar com uma barba postiça. O resultado é óbvio, a dessemelhança é nítida, e nem em último lugar ele consegue ficar no concurso pois é desclassificado de imediato por não ter os requisitos necessários para se parecer com o escritor americano. Como o protagonista se caracteriza como ten-

do um “caráter muito forte” (VILA-MATAS, 2007, p. 7), apesar dessa humilhação inicial, ele vai a Paris para encontrar-se com o Hemingway que pretende ser.

Deste modo, passa no tempo em que vive na capital francesa a frequentar os mesmos ambientes que o autor de *O velho e o mar* visitava, tentando sentir a atmosfera dos lugares que gestaram as obras famosas do autor americano. Vai ao bulevar Saint-Michel, um dos lugares prediletos de Hemingway, para lá também tentar aquecer a sua escrita e preparar o seu primeiro romance. Não é só um exercício para fertilizar a escrita, mas uma prática que também treina a percepção para sentir o mundo tal como o estilo de Hemingway sentia. A princípio, a estratégia de se inspirar na vida do escritor norte-americano funciona pois não só ele consegue escrever um pequeno conto como também se apaixona por uma moça, num dia chuvoso, tal como o conto do seu ídolo, *Gato na chuva*. Segundo o próprio narrador nesse dia ele saiu “daquele café convertido em um novo Hemingway” (VILA-MATAS, 2007, p. 12).

Apesar desse entusiasmo inicial, logo o descompasso entre quem deseja ser e quem está se tornando fica latente. Se, digamos assim, a perseguição do narrador pela essencialidade do que é ser um escritor cola-se à imagem do norte-americano, rapidamente essa imagem se esfumaça como possibilidade de execução. Não será como Hemingway “muito pobre e feliz” em Paris, mas será “muito pobre e infeliz” (VILA-MATAS, 2007, p. 8) pois não conseguirá ser o que se deseja. Daí a sua infelicidade. Estado de ânimo que só será revertido através da escrita irônica que está fazendo. O narrador percebe que os laços contextuais e formativos componentes da intriga de sua vida são bem distantes da ideia que o motivou a ir à França. Revisionando quem era, percebe que naquela época se tornou triste e melancólico.

Em suas notas, relata que continuou a frequentar os mesmos cafés, os mesmos bairros, tal como na sua intenção original. Mas ao perceber que as regras do jogo não funcionaram para ele, apesar de tentar seguir os passos de Hemingway, o narrador passou a ressignificar o valor de sua referência. Passa, na medida em que põe em dúvida a possibilidade de ser um novo Hemingway, a descredenciar as qualidades de seu ídolo de juventude. Será a escrita de Hemingway realmente digna de permanecer na temporalidade como um autor canônico do século XX?

Ao mesmo tempo em que entra em conflito com as referências formativas de sua juventude, novos convívios concretizam-se na sua Paris que o levam a reorientar os paradigmas literários para outros caminhos. Personagem importante nesse desvio de paradigmas é a escritora Marguerite Duras. Ao alugar a água-furtada em que o narrador se hospeda em Paris, a relação dos dois se estreita e ele passa a lhe pedir conselhos para escrever seu futuro romance.

Conselho materializado numa cartilha que Duras lhe dá com algumas regras para a escrita. Estas regras mais o colocam em crise do que lhe impulsionam uma escrita efetiva. Porém, mais do que a cartilha, Duras lhe apresenta novas referências literárias.

Em diálogo com essas novas identidades literárias, o narrador planeja para si um novo projeto poético. Não será mais como Hemingway: nem o homem lhe interessa, muito menos as obras do escritor. Desejará ser um escritor maldito, marginal, tal qual os malditos franceses Rimbaud, Lautréamont, Alfred Jerry, Artaud, apresentados por Marguerite Duras. E para sê-lo, para respirar o ar da marginalidade, para a escrita se impregnar de maldição, o narrador deseja encarnar a estética do desespero: “Queria ser apenas um escritor maldito, o mais elegante dos desesperados. Logo escaneei Hemingway e me pus a ler, por um lado, Hölderlin, Nietzsche e Mallarmé” (VILA-MATAS, 2007, p. 74). Passa a frequentar insistente o *Café de Flore* o reduto tradicional dos escritores malditos. Habitar esse lugar significa fazer parte da tradição dos escritores exilados, descolados dos cânones literários. Como já dito, toda a narrativa que lemos em *Paris não tem fim* é, segundo o próprio narrador “uma revisão irônica dos seus anos de juventude” (VILA-MATAS, 2007, p. 8), então na medida em que ele descreve para nós esses anos ele também tece consideração sobre as suas posições diante da existência e de seu projeto como escritor. Assim, uma crítica forte sobre seus anos de mocidade é que naquela época “iludia-me essa responsabilidade de abraçar a ordem dos que são sempre estrangeiros” (VILA-MATAS, 2007, p. 82) e que uma certa estética do desespero, da desilusão, dava uma certa qualidade e elegância para a escrita.

Já nos referirmos, no começo desse capítulo, sobre a importância das referências do campo da cultura como um universo orientador para o romancista Vila-Matas e para a hermenêutica de Paul Ricoeur que nos serve de base para a nossa análise. Além das orientações especificamente literárias que são sempre um ponto de apoio que guiam muitas das vezes as escolhas do escritor Vila-Matas, esse mecanismo também penetra como paradigma das escolhas dos personagens que aparecem nas suas ficções. É por intermédio desse campo de possibilidades que o narrador fará mais um desvio que o afastará dos malditos e desesperados da literatura reconhecendo que esse não é ainda o lugar de sua alteridade.

Ao relembrar o caminho que o levou a constituir o estilo de sua escrita, encontra uma frase filosófica que irá colocar em xeque a sua crença de que o desespero é o que torna o estilo do escritor algo potente e elegante. A frase pertence a Guattari e Deleuze: “não acredite que deva se sentir triste porque é revolucionário” (apud VILA-MATAS, 2007, p. 75). Assim, a frase lhe corrige um erro de percepção que o fazia não só buscar o desespero como também es-

crever de modo desesperado. Outras frases, uma do escritor Macedônio Fernandes e outra do filósofo Fernando Savater, conduzem o narrador para o distanciamento dessa postura desesperada. Do primeiro: “várias vezes empreendi o estudo da metafísica, mas a felicidade me interrompeu”; e do segundo: “tomar todas as coisas com filosofia não significa tomar as coisas com resignação, nem tampouco com gravidade, e sim tomá-las alegremente” (apud VILA-MATAS, 2007, p. 75). São essas considerações que vão mudando a visão de mundo do escritor sobre si, que o fazem abandonar um tipo de escrita para conquistar um estilo de escrita irônica que irá ser uma das suas marcas registradas.

Extraio um trecho de outro romance de Vila-Matas, *O mal de Montano*, objeto do segundo capítulo desse trabalho, para captar uma consideração que acredito ser importante ter em mente no decorrer desta exposição. Nesse romance Vila-Matas recorre a uma citação do poeta italiano Cesare Pavese para dizer aos seus leitores como é o modo de conhecimento do mundo da literatura. A literatura não mostra para os leitores preceitos morais, a moralidade em si, regras e conceitos definidos que bastariam ao leitor entender e aplicar. Não, segundo Pavese “a literatura não pode nos ensinar métodos práticos, resultados a obter, mas apenas posições. O resto é uma lição que não se deve extrair da literatura: é a vida que deve ensiná-la” (apud VILA-MATAS, 2005, p. 180). A palavra que sublinhamos dessa citação é o termo posições. A literatura é uma certa apresentação de posições, de posturas, de perspectivas, de certas atmosferas e modos de perceber o mundo, que não desejam ter o caráter impositivo propondo ao leitor que aplique da mesma forma na sua vida as ações e percepções extraídas da obra.

Outra perspectiva que nos mostra um ponto de vista diferente do de Pavese, que deflagra uma abordagem distinta sobre a relação entre o conhecimento, a literatura e a vida é a de Walter Benjamin no seu ensaio “O contador de histórias: considerações acerca da obra de Nikolai Leskov”. Nessa abordagem a literatura é tomada como um modo de expressão que aconselha, se entendemos como conselho aquilo que nos diz o filósofo Walter Benjamin no seu ensaio: “conselho é menos a resposta a uma pergunta do que uma sugestão de continuidade para uma história” (2018, p. 25). Indica Benjamin uma diretriz de ordem prática, um prosseguimento da narrativa na vida mais incisivo do que Pavese, ainda que essa continuidade não seja somente um mero reproduzir, tal qual, da narrativa na vida.

Independente do grau de imbricação entre a narrativa e a vida apontando por esses autores, o que fica realçado é que literatura pode tornar-se, assim, um tesouro de destinos, rica na apresentação dos personagens, farta nas opções de enredo, no qual o leitor pode se servir mediante suas necessidades e interesses. A literatura mostra as escolhas e os desencadeamen-

tos possíveis, mas nunca aponta cada destino ou personagem como uma lei, como se prescrevesse uma receita ou regra, criando para si uma epistemologia singular. A epistemologia literária ou narrativa coloca a questão do saber como algo intrínseco, singular, movente; bem diferente do saber científico que tenta ser exato e verificável, confirmável a cada repetição de modo objetivo.

Aberto esse parêntese sobre a noção de posição extraída do *Mal de Montano*, voltemos ao objeto principal desse capítulo, *Paris não tem fim*, mas sem por último pensarmos algumas considerações sobre o estatuto da relação do homem com a literatura no que diz respeito a encontrar nela modelos de orientações na contemporaneidade. Pensemos uma, entre possibilidades alternativas, das considerações sugeridas no interior da obra de Vila-Matas. Mais algumas aparecerão no decorrer da análise das outras obras.

Se podemos classificar o período moderno como sendo uma era essencialmente histórica e que, pela mutabilidade ininterrupta das coisas e dos eventos, os significados das experiências e dos conhecimentos sofrem uma fragmentação, temos que assumir que essa caracterização do histórico modifica as formas da expressividade comunicacional humana. E, claro, a literatura não escapa dessa modificação. Deste modo, podemos dizer que Vila-Matas faz a sua literatura tendo consciência desse processo moderno de dispersão da experiência compartilhada. E que não podemos conceber a literatura, aliás, qualquer história, inclusive, como um lugar que garantiria a certeza, para lembrarmos a frase de Walter Benjamin, do conselho. Traze-mos para a discussão os comentários de Jeanne Marie Gagnebin, intelectual brasileira especialista na obra de Benjamin, sobre os dois modos de expressão – a alegoria e o símbolo – que dizem respeito, respectivamente, ao período moderno e ao antigo. Segundo Gagnebin, “a modernidade é autodevoradora” (2004, p. 37). Esse caráter se dá porque a modernidade é essencialmente histórica, ela possui o movimento de criação de significado das coisas que, concomitantemente, perdem o seu valor. Daí a emergência da imagem da alegoria como modelo de leitura. A alegoria, esse dizer outro das coisas, esse distanciamento entre o significante e o significado, se instaura pois, diante da historicidade e das modificações, os sentidos se sobrepõem e se esvanecem. Não há a garantia de sentido absoluto, tal como na antiguidade. Nesta, havia a sensação de que os acontecimentos da vida estavam amarrados numa unicidade de sentido, mais estáveis, de modo a parecerem eternos por serem menos transitórios. O símbolo é essa junção mais direta entre significante e significado. Tal como afirma Gagnebin, “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa” (2004, p. 34). O símbolo só significa no tempo que se faz eterno. A alegoria só apa-

rece quando o tempo se torna histórico, quando, a partir de significados sobrepostos, os significados vão se fragmentando e se dispersando.

Por isso, afirma Benjamin no seu livro sobre o barroco que “A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”, exatamente no período transitório classificado como o barroco. Nesse momento da história a noção de eterno promulgada pela fé cristã correndo em paralelo com a historicidade do político cindem o indivíduo e, em consequência, a forma pela qual ele se expressa. A linguagem é agora alegoria, e o seu esforço heróico, é que ela abandona a idealidade do eterno e do absoluto que o símbolo encarnava, e é através desse abandono consciente que a alegoria insiste em dizer.

Esse desencontro entre homem e mundo provoca um sentimento de desolação pois ele não sente mais os ares do absoluto e da unidade. Isso faz com que no humano habite uma desorientação, de si mesmo consigo e de si diante do mundo. É essa ausência de soberania do sentido na história que se materializa na expressividade fragmentária da alegoria. E o mundo moderno culminando no sistema capitalista aumenta ainda a vertigem e a desolação dos homens. Afirma Gagnebin sobre as especulações benjaminianas acerca da modernidade e da dissolução do sujeito clássico:

Benjamin vê no capitalismo moderno o cumprimento dessa destruição. Não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia poder-lhes escapar: do poeta (GAGNEBIN, 2004, p. 39).

“O próprio do artista moderno é despojar-se de sua identidade pessoal” (GAGNEBIN, 2004, p. 47). A duração do novo e do original na modernidade se torna cada vez mais reduzida já que a avalanche pelo inaugural não cessa de acelerar. O objeto considerado como “novo” corrói-se rápido e assim, dentro de si, vemos alastrar-se, a todo momento mais momentos de caducidade do que de jovialidade. O tempo na modernidade parece imbuir-se novamente das características de Cronos que devorava seus filhos antes mesmo de chegarem a qualquer maturação. A consciência da temporalidade e da presença da morte são os fenômenos que atraíam a vida do homem moderno. Diante desse panorama, esvaziado o sentido coletivo das coisas, uma reação acontece por parte do homem. Impossibilitado de seguir as pegadas da experiência da tradição, ele agora tenta interiorizar as suas marcas, seja valorizando os espaços internos da arquitetura, deixando a sua marca individual, seja na literatura, ou mesmo em ou-

etros espaços da cultura, onde não só a narração sofre uma espécie de psicologização, auge alcançado de forma mais evidente no fluxo da consciência de James Joyce e Virgínia Woolf, por exemplo, mas num movimento paralelo, o próprio ato da leitura se torna um acontecimento interior e solitário.

Pensando no papel da literatura, na sua capacidade de ser um guia para o ser humano, e a forma elogiosa como Vila-Matas a concebe, pois ela é o modo referencial que “aconselha” os seus personagens, é imperioso dizer que temos agora na pós-modernidade uma relação de distanciamento com relação a qualquer narrativa. Acentuam-se as acelerações históricas, de modo que na pós-modernidade, como afirma Lyotard, o sujeito não “recorre explicitamente a algum grande relato” (2018, p. 15) para legitimar a existência. Seja nos saberes das ciências da natureza, seja nos saberes das ciências humanas, há uma desconfiança, um afastamento dos sistemas absolutos. A pós-modernidade radicaliza as transformações da modernidade. A leitura alegórica é um dos sintomas desse distanciamento. Benjamin, um crítico da modernidade, já dizia que a ideia de experiência “se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações” (apud GAGNEBIN, 2004, p. 57). No mundo moderno há, exatamente pelo caráter cada vez mais acelerado e transitório das coisas, uma regressão da transmissão regular da experiência. Se na modernidade já havia esse ruído na transmissão das experiências, na pós-modernidade esse ruído se intensifica. Portanto, a pergunta que sugerimos então é: como defender a literatura como um lugar privilegiado de experiência e aconselhamento se não mais nos relacionamos da mesma maneira com a vida e com os sistemas de saberes?

E se colocarmos esse diagnóstico no ato da experiência da leitura vemos que a balança da interpretação pende muito mais para a recepção da obra e seus sentidos do que a descoberta do sentido originário aberto pelo escritor. A leitura é mais a ressignificação desse sentido proposto pelo autor (que não se fecha nunca) na vida do leitor do que a apreensão desse significado primeiro que pode já estar distante na historicidade da vida do leitor. A arbitrariedade reside nisto: numa apropriação de sentido na vida particular do leitor. Claro, é uma abertura, mas uma abertura limitada, pois a obra continua sendo como uma âncora que impõe um perímetro no qual o sentido possa navegar. Haverá positividade nessa arbitrariedade do distanciamento?

É nessa intenção alegórica da recusa do absoluto, de qualquer absoluto, seja do ideal, da beleza, do original, que observamos na poética de Vila-Matas uma prática de escrita que aceita o negativo, a impossibilidade, e é através do negativo e da impossibilidade que o ato da recusa cria uma expressividade peculiar. Gagnebin afirma sobre a alegoria que ela possui “a

necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias" (2004, p. 38) que recusam um primeiro e último sentido. Daí, talvez, o aspecto de jogo que a linguagem passa a adquirir, jogo assumido por Vila-Matas vestindo a máscara da ironia. De tal maneira, o autor catalão usa desse artifício para poder brincar, deslocar, os significados das citações utilizadas dentro de sua obra.

2.9. A ASSASSINA ILUSTRADA E A MORTE DO POETA

A busca do narrador é pela sua identidade como escritor, pelo encontro com o seu estilo literário que será, aos poucos, elaborado em diálogos constantes com as referências literárias que atravessaram a sua vida. Temos dois modelos de identidade que até agora são relevantes para a construção do perfil literário do narrador, o modelo viril e seco de Hemingway e o modelo marginal dos escritores franceses. Para aqueles que conhecem, mesmo que superficialmente, a obra de Enrique Vila-Matas, sabem que a sua escrita pouco se assemelha a ambas linhagens literárias. O encontro com o seu estilo se faz e refaz permanentemente ao longo de sua carreira de modo lento e dialógico. Processo de escrita no qual se revela uma preocupação constante com o estilo e que vai sofrendo pequenas metamorfoses, cada obra revela para o leitor preocupação formal que se alia com a progressão de cada enredo.

Essa atenção concomitante ao aspecto formal e ao desenvolvimento do enredo pode ser visto já na obra de 1977, *A assassina ilustrada*. Este romance gestado no período de Paris, possui como ideia principal a morte do leitor após a leitura da narrativa. Ideia metafórica, dentro de um enredo policial, que já anuncia traços estratégicos do autor que pretendem que a sua literatura tenha uma influência ativa na realidade. Vila-Matas propõe nessa narrativa que o assassino é o livro, ou o próprio autor, e que o assassinado não é nenhum personagem mas o leitor que acabou de ler a história.

Essa mistura de considerações sobre o estilo e forma, ensaio e filosofia, sobre biografia e história da literatura, aliada ao desenvolvimento do enredo e a aventura dos personagens, não devem assustar os leitores e colocar a obra na prateleira da metaliteratura ou metaficcão cujo vértice seja somente a obsessão com a literatura e a forma da escrita. A obra de Vila-Matas deseja também ser um exercício de reconhecimento, de autoexame da identidade que se coloca em debate constante, de modo hermenêutico, com as referências do seu universo que é permeado de literatura. Porém, esse exercício de conhecimento de si, do próprio delineamento de sua obra deve servir de inspiração ao leitor. Espelhando o modo de investigação dos perso-

nagens, os leitores devem fazer o mesmo. Que os leitores busquem na narrativa de sua vida os materiais que a componham. Claro, no caso da obra de Vila-Matas a literatura é o grande referencial, há uma defesa da literatura como um modelo de orientação. Mas isso não quer dizer, exclusivamente, que toda a vida e nem todas as pessoas devam ter a literatura como guia exclusivo. Até porque, no nosso mundo contemporâneo, outras formas de expressão, de arte e de tecnologia se estabelecem como modo de exibição e de expressão da identidade. Contudo, o modo como Vila-Matas sugere que investiguemos a nossa vida, ainda que o autor espanhol utilize outras ferramentas de estilo e de narrativa, assemelha-se à intenção proustiana de *Em busca do tempo do perdido* que nas últimas páginas de *O tempo redescoberto* indica que sua obra deve servir de exemplo, uma lente de aumento, para que cada leitor faça esse exercício olhando para a sua própria vida:

Porque, como já demonstrei, não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, não passando de uma espécie de lente de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Combray, o livro graças a qual eu lhes forneceria meios de se lerem (PROUST, 1960, p. 280).

Os caminhos do estilo, tanto de si quanto da escrita, envolvem paciência e treino. Até que ponto uma escrita pode influenciar também a identidade? Uma palavra, uma frase, pode mudar quem você é? Os caminhos de si e da escrita se interpenetram na ficção de Vila-Matas. E o que é esboçado em *Paris não tem fim* nos sugere que a personalidade do narrador foi se constituindo à medida em que ele foi encontrando o seu estilo literário. Trajetória sinuosa, como observamos, que primeiro debandou para o lado da secura e virilidade de Hemingway e depois prosseguiu em direção ao desespero e angústia dos escritores malditos.

Mas o narrador ainda não encontrou o fio condutor de sua escrita, nem de si mesmo. Entretanto, Paris é o lugar em que ele encontrará as pedras para construir o seu itinerário formativo. Consideramos *Paris não tem fim* como uma rememoração que se torna, aos poucos, o romance de formação da formação de um romance. E a personagem que o guia, tal como Virgílio guia Dante, ao encontro do paraíso, é a escritora Marguerite Duras. Ao longo de inúmeras experiências ela vai aconselhando o narrador. Seja com cartilhas, seja com a apresentação de novos escritores e conversas intensas sobre literatura. Assim, a escritora vai, após ler os manuscritos do jovem iniciante, orientar o protagonista a corrigir determinadas posturas até que ele encontre a substância que será o ingrediente fundamental de sua escrita: a ironia.

De forma díptica, o narrador vai apresentando ao leitor as considerações sobre o seu estilo. Relata o que ele fazia enquanto escrevia *A assassina ilustrada* e nos apresenta as notas que ele faz hoje ao escrever *Paris não tem fim*, 20 anos depois. Marca o narrador uma conversa em especial com Duras que, após ler o manuscrito de *A assassina ilustrada*, lhe aponta que sua escrita parece um carro capenga: “como tantos jovens, você tem um estilo de um farol só” (VILA-MATAS, 2007, p. 115). Frase que inquieta o protagonista, pois Duras logo após desvia o assunto para outro lugar.

Ainda que o narrador tenha publicado o livro, segundo a sua própria descrição, o livro sempre pareceu não lhe pertencer totalmente, “durante muitos anos vi *A assassina ilustrada* como o livro de um escritor estranho a mim e, além disso, gélido e pouco conectado com a vida” (VILA-MATAS, 2007, p. 116). Os primeiros passos do escritor ainda não são o escritor. E brincando com um pensamento de Philippe Lejeune quando diz que “um gênero é como se fosse um hábito: só começa na segunda vez” (LEJEUNE, 2008, p. 24), podemos dizer que o estilo é como se fosse um hábito que recomeça depois da primeira vez (e se esgarçarmos mais ainda a citação, voltamos para uma frase já dita neste capítulo: não conhecemos quem somos de uma só vez e nem somente uma vez). Apontam para isso as considerações do narrador quando, olhando para o seu primeiro passo mais seguro na ficção, afirma:

Eu creio que minha primeira incursão nas letras, em *A assassina ilustrada*, dissociei demais forma e conteúdo, a emoção e a expressão da emoção, do pensamento, que teriam que ser inseparáveis. Emoção e pensamento deveriam ser sempre inseparáveis, para que o leitor assista *ao vivo* à criação de um texto de pensamento comovido. Na juventude são raros os momentos em que alguém escreve com o pensamento comovido (VILA-MATAS, 2007, p. 116).

Uma certa simbiose entre razão e emoção, forma e conteúdo, são as pistas que conduzem o narrador para um recomeço de estilo. Tentando alcançar o que ele chama de pensamento comovido, aquilo que daria vivacidade à obra. O pensamento comovido faria com que o leitor percebesse uma intensidade na escrita que poderia emanar para vida. Reforço esse traço, aliás destacado em itálico pelo próprio narrador na citação, porque é em contraste com o efeito decepcionante percebido na obra *A assassina ilustrada* que o autor encontrará outros estilos para compor o restante de sua carreira literária.

Outras referências aparecem. Autores que lhe mostram um outro modo de escrita, uma perspectiva híbrida, que o narrador chamará de “escrita de fronteira” (VILA-MATAS, 2007, p.

136) e que rapidamente será incorporada ao seu novo estilo. É na fronteira que podemos entrelaçar o conteúdo e forma, a razão e a emoção, as perspectivas distantes que nesse limiar se conectam. As referências de fundação dessa escrita de fronteira, desse pensamento comovido, são escritores como Borges, como Cozarinsky com *Vodú Urbano*, um discípulo tardio e esquecido do escritor argentino. E ampliando para outros meios de expressão, o cinema de Godard que mistura o ficcional com o documental, a citação com a narração. Outra rememoração se faz importante, ao trazer à tona essas novas referências de sua escrita, o narrador recupera uma ainda mais profunda, anterior a Hemingway, que foi a que lhe conduziu para o desejo de ser escritor, antes de querer ser um escritor como Hemingway (que como vocês devem ter percebido, foi se esfumaçando como paradigma de sua escrita).

Assim, o narrador descobre um achado em sua lembrança sobre a geração espanhola de poetas da década de 20 do século passado que foi fundamental para a sua aspiração a escritor:

Naqueles dias, além de Borges (a quem acabara de descobrir) e todo o *panteão negro da literatura* (com Roussel e Rimbaud à frente), continuava lendo a geração de 27, sobretudo Cernuda, Salinas, Larrea, García Lorca e Guillén. Lia muito poesia. A geração de 27 fazia tempo que influenciava a minha, digamos assim, formação de escritor. De fato, no período imediatamente anterior ao de minha vida em Paris, eu não fizera nada mais do que ler poesia em Barcelona, e não somente a de 27, mas também Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado e alguns poetas do pós-guerra como Blas de Otero, e tudo isso vinha influenciando minha aprendizagem anterior à vida na água-furtada e continuava me estimulando a escrever (VILA-MATAS, 2007, p. 147).

O narrador percebe então que havia em si a intenção de ser poeta. E percebe que nunca conseguiu ser um bom poeta, derivando então para o campo da narração. Ao olhar de forma atenta *A assassina ilustrada*, obra escrita com a intenção de ser original, na qual o roteiro quer levar o leitor à morte após a leitura do romance, o narrador de *Paris não tem fim* tem uma epifania dupla que lhe faz descobrir que nem o seu roteiro era original e que, na verdade, quem morria em *A assassina ilustrada* não era o leitor. Quem morria ali era o poeta que queria ser pois nos relata que “tenho a impressão de que escrevi o livro todo para nele poder intercalar um poema, um só poema, o último que escrevi em minha vida e o único que publiquei” (VILA-MATAS, 2007, p. 220).

Desse modo, de uma escrita rebuscada, nublada, que não conseguia misturar emoção e razão, forma e conteúdo, o narrador percebe que deve encontrar numa escrita clara e simples,

o estilo para poder dizer as coisas com uma certa alegria e ironia. Distante então do desespero e da angústia, da ambição de originalidade, o narrador descreve para os leitores o que ele deveria fazer como escritor. Porém, é com uma desolação irônica que o narrador observa as impressões que *A assassina ilustrada* lhe causa:

Hoje em dia *A assassina ilustrada* me parece basicamente uma despedida da poesia de minha parte. O argumento oculto do livro seria a surda tragédia juvenil daquele que se despediu da poesia para cair na vulgaridade da narração. Se a Hemingway, por exemplo, esse tipo de transfusão da poesia à prosa não o preocupava minimamente (“a faculdade lírica da adolescência, tão fugaz e enganosa como a própria juventude”), a mim, pelo contrário, me afetou muito. *A assassina ilustrada*, com sua atormentada descrição da morte de um poeta, dá pleno testemunho disso, fala não somente de meu drama pessoal mas do drama de muitos escritores jovens que no princípio de seu processo criativo, caso sejam imaginativos, costumam construir mundos poéticos próprios, forjados em grandes medidas por suas leituras, porém mais adiante, à medida que a intensidade imaginativa vai diminuindo, veem como se acomodam à realidade, caem na prosa cotidiana e isso faz com que sintam ter traído seus princípios poéticos de primeira hora. Alguns, os mais inteligentes e obstinados, resistem a se render tão facilmente e mantêm a fé em sua poesia alguns anos mais, mas o que não sabem é que, por mais que o façam, a poesia já os abandonou faz tempo. Ninguém escapa a essa lei da vida poética tão demolidora, ninguém. Ou, melhor dizendo, dela escapa a imensa maioria da humanidade, todas essas pessoas transtornadas e achatadas pela tirania da realidade e que tiveram a duvidosa sorte de nunca haver feito distinção entre prosa e poesia (VILA-MATAS, 2007, p. 221).

Relato irônico e desolador. É pelo viés da ironia, ao perceber o fracasso de si como poeta e como roteirista de ficções, pois acreditava ser ele muito original quando escreveu *A assassina ilustrada*, romance no qual o narrador especulará sobre os desafios da originalidade da arte, da alteridade da obra. A percepção da ruína da sua originalidade acontece no dia da morte de Agatha Christie:

Subitamente, em 12 de janeiro de 1976 soube pelo *Le monde* que Agatha Christie acabara de morrer e fiquei totalmente consternado quando numa nota de rodapé fiquei sabendo que ela havia escrito um romance policial *O assassinato de Roger Ackroyd* no qual o leitor descobria no final que o narrador do livro era precisamente o assassino. Não esperava algo assim. Perdera dois anos de minha vida escrevendo *A assassina ilustrada*? Eu acreditava que era muito original e única no mundo a minha ideia de matar o leitor através de uma narradora que não revelava que era a assassina até a última linha (VILA-MATAS, 2007, p. 227).

A morte do leitor, o assassino como narrador, o assassinato pela própria literatura. Uma ideia aparentemente original mas que já encontra o seu eco nos próprios livros. Será que

tudo já foi inventado? Será que a originalidade foi assassinada? Essa é uma pergunta que angustia o narrador. E agora, como continuar escrevendo se tudo já foi escrito? Só lhe restará, diante da impossibilidade da originalidade, novamente a saída pela ironia. E se isso o conduzirá a um certo desespero, a um certo nada – que ressoará em outras obras como *O mal de Montano* e *Bartleby e companhia*, por exemplo –, todo esse choque diante da originalidade deverá ser transformado pela alegria e ironia. O reconhecimento de que há uma história grande da literatura, com muitos gestos e alternativa, com muitas possibilidades, já com muito peso, não deve ser assumida como um fardo total. A alternativa é penetrar mais na história das possibilidades exatamente para criar em cima dela, modificando-a. Já Borges o ensinara quando refletia sobre a criação de Pierre Menard: “se eu escrevo uma coisa que você já escreveu, é o mesmo, mas já não é” (VILA-MATAS, 2007, p. 201). O narrador se reveste então de um dispositivo que podemos chamar de um parasitismo literário que o conduzirá à recriação das narrativas, deslocando os sentidos das referências e citações, dos enredos e personagens, com muita ironia.

Novamente o que lhe faz se movimentar de uma possível apatia e afasia literária é a própria literatura. Ao se defrontar com dois trechos, um desolador porém irônico de Beckett, e outro realista e sem ambição de grandiosidade de Robert Walser, o narrador encarna uma nova atitude de deboche que o faz escrever desterrado do sonho da novidade prometeica, aspiração primeira e última de todo escritor que queira colocar seu nome no panteão da literatura:

Naquele dia disse a mim mesmo que tudo já havia sido inventado, porém me faltava comprová-lo a partir de um novo ângulo de visão, que poucos dias depois me proporcionou um breve fragmento do *Molloy* de Beckett, lido ao acaso numa banca do cais do Sena: “Não inventamos nada, acreditamos inventar quando na realidade nos limitamos a balbuciar a lição, os restos de alguns deveres escolares aprendidos e esquecidos, a vida sem lágrimas, tal como a choramos. E à merda” (VILA-MATAS, 2007, p. 227).

O trecho inicial da obra *Jakob von Gunter* de Robert Walser é o seguinte:

Aqui se aprende muito pouco, faltam professores e nós, os garotos do Instituto Benjaminta, nunca chegaremos a nada, quer dizer, no dia de amanhã seremos todos pessoas muito modestas e subordinadas (VILA-MATAS, 2007, p. 228).

O panorama aparentemente é desolador. O narrador questiona inclusive se toda a temporada em Paris, todo o diálogo com Marguerite Duras, todas as novas influências não seriam um engodo, uma engrenagem de mau gosto que em breve o colocaria no ponto inicial novamente: “pensando no livro de Walser e me perguntando se não seriam realmente um falso mito os famosos *anos de aprendizado*” (VILA-MATAS, 2007, p. 229).

Novo momento que leva o narrador a novas referências. Serão Walser, Kafka, Benjamin, Duchamp, por exemplo, os artistas e pensadores, que olham de viés e desconfiados para o novo, que farão companhia ao escritor na tarefa – digna ou indigna? – de não buscar a originalidade que será uma marca fundamental de seu perfil literário. Ou melhor, ele a buscará pela sua impossibilidade, por aquilo que Alan Pauls, ao prefaciar *Bartleby e companhia*, chamou de pulsão negativa. Daí a sua aproximação aos escritores que decidem não escrever, que faz Vila-Matas escrever *Bartleby e companhia*. Daí sua obsessão por personagens que desejam desaparecer e apagar-se como em *Doutor Pasavento*. Se há alguma esperança no mundo pós-moderno em alcançar a originalidade é recusando-a. É colocando nas obras, com ironia, tudo o mais que já houve em literatura, realocando os personagens, os enredos, realocando as citações para dizerem mais do que disseram. Recuperando a citação de Pavese em *O mal de Montano*, a literatura trata de mostrar posições. E como afirma o narrador de *Paris não tem fim* no final do livro: “afinal, ironizar é ausentar-se” (VILA-MATAS, 2007, p. 233).

Ao término de *Paris não tem fim* o narrador sentencia que foi o insucesso de *A assassina ilustrada* o culpado pela revelação de uma intenção literária que seria a bússola que o guiaria para escrever novas obras. Deverá conduzir a sua literatura de tal modo que os leitores também percebam o engano da originalidade, que eles leiam as narrativas sem a pretensão de encontrar em cada obra a superação, a grandiosidade, o rebuscamento, a inovação formal, o inaudito. Uma estranha alteridade composta de traços familiares para aqueles que têm uma certa intimidade com uma peculiar história da literatura. É a obra *A assassina ilustrada*, o livro que lhe daria a consciência e o estilo de que ele não deveria matar o leitor jamais, mas que deveria criar leitores “novos”, insuflando neles uma vivacidade sem pretensão de originalidade. Não, nem o leitor deve ser original. E novamente, a torção se dá pela negatividade. É dentro da consciência do não que brilha uma potência do sim. Paradoxalmente, foi a intenção de matar o leitor em *A assassina ilustrada* que possibilitou o nascimento de um escritor:

O estilo podia precisamente consistir em dar-lhes vida em vez de matá-los, inventar leitores novos e se dirigir a eles com a maior clareza e simplicidade possíveis, por mais incomum que fosse o que eu queria dizer (VILA-MATAS, 2007, p. 122).

Mas, vale a pena ainda dizer, não é o escritor renascido de uma nova pura individualidade, mas de uma individualidade que se esquece, que se ausenta, que recusa o eu e a originalidade para encontrar uma individualidade que se realiza pela ausência, pelo não, pelo outro, de modo irônico. Recusa-se também a ambição do antigo narrador tradicional que encarnaria em si a grande narrativa e a grande literatura. Reforçando: talvez se explique um certo fascínio que Vila-Matas tem ao recorrer a escritores que, afetados pelo fim da originalidade, da tradição, do fim do narrar tradicional, perseguiram em suas obras – Melville, Kafka, Benjamin, Walser – novas propostas literárias. Uma espécie de redenção literária pelo avesso.

Deste modo concluímos a análise de *Paris não tem fim*. Agora vamos para *O mal de Montano*. Obra que desdobrará outros problemas sobre a identidade, o papel da literatura e a estranha alteridade em ambos os casos.

3 O MAL DE MONTANO: O PAPEL DA LITERATURA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE HUMANA

A melhor forma de livrar-se de uma obsessão é escrever sobre ela.

Enrique Vila-Matas, *O mal de Montano*

3.1. APROXIMAÇÃO DE *O MAL DE MONTANO*: OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A IDENTIDADE NARRATIVA E A LITERATURA

A obra de Vila-Matas a ser trabalhada neste capítulo é *O mal de Montano*. Como já referido, cada capítulo terá uma obra do autor como ponto de apoio. Tentaremos extrair de cada uma as questões que lhe são próprias, realçar os dilemas vividos pelos personagens no que tange à construção de sua identidade e as soluções apontadas pelo narrador para resolver os impasses dessa identidade. A temática de destaque neste capítulo será a maneira como a literatura se torna o veículo estimulante para o protagonista esculpir a sua identidade dando a ele um tipo de conhecimento sobre si e sobre o mundo.

O que está em jogo quando uma pessoa elege a literatura como modelo exemplar tornando-a componente dominante da construção de si? E, ampliando um pouco, o que significa hoje escolher a literatura como fonte educativa do ser? Essas são as apostas de Montano, herói da narrativa que possui seu nome no título, que arrastam consigo essa dupla questão.

Como podemos entrever, no título do romance percebemos uma contrariedade curiosa, a noção de um mal, de uma doença. Montano interpreta os fenômenos da vida de modo excessivamente literário num mundo que situa a literatura deslocada do eixo central da vida das pessoas, limítrofe, complementar ou mesmo crepuscular. O mal de Montano significa estar doente de literatura, “pensar tudo sobre o prisma da literatura” (VILA-MATAS, 2005, p. 49), num tempo em que a literatura aparece longe do protagonismo cultural, que numa concepção pessimista, a coloca como ruína de outros tempos, respirando por aparelhos. Será pertinente pensarmos qual o estado de saúde da literatura nos tempos atuais, tempos nos quais ela se depara com uma ampla concorrência, de multifacetados meios de comunicação e informação, possuidores de diferentes meios para organizar e expressar a experiência do vivido. Veremos como na narrativa de Vila-Matas desponta uma imagem da literatura e como o próprio narrador discorre sobre o lugar dela no mundo contemporâneo. Entre tantas interrogações, temos

que reter então a seguinte questão: mesmo concorrendo com outros meios de comunicação e ocupando uma posição marginal, a literatura pode ser um lugar de orientação em que os homens consigam compreender a sua experiência de mundo?

Um outro objetivo no nosso horizonte é articular as problemáticas emergentes do desenvolvimento da identidade dos personagens vila-matianos com a ideia que nos inspirou a trabalhar sobre ela, ou seja, o conceito de identidade narrativa de Paul Ricoeur. Articular as obras dos dois autores de modo que não haja qualquer subordinação entre elas não é uma tarefa fácil. Principalmente quando estamos na categoria das teses acadêmicas que são, canonicamente, em nosso tempo, teoréticas. Ou seja, a teoria desponta de forma superior quando a comparamos com a poética, a estética das obras. Talvez haja a tendência da forma teórica contagiar a si mesma para que predomine o seu modo de expressão mesmo quando tem por objeto algo de outra natureza. Mas haverá um esforço para que aqui as poéticas das obras não sirvam aos conceitos. As obras literárias não devem se prestar a uma mera ilustração das ideias, como se as poéticas apenas expressassem diversamente aquilo que o conceito diz, mantendo-o protegido de novas perspectivas. Haverá, portanto, um empenho para não deixar a teoria falar demais e delegar à poética um discurso apenas constatativo. E se obtivermos êxito em nossa intenção, aos poucos as poéticas das obras, as poéticas das narrativas, o próprio ato de narrar, irão se sobrepor à teoria. É sobre a poética o nosso interesse maior. A poética, a expressão através das narrativas, pode ser uma via de conhecimento do mundo e de si mesmo. Vale lembrar que ambos os autores, tanto Vila-Matas quanto Ricoeur, apostam e defendem as narrativas como um método de conhecimento, como uma epistemologia.

Um outro ponto também vale destacar: ambos os empreendimentos intelectuais apostam em uma obra de fronteira que ganha força quando agrega de outros campos do conhecimento os recursos para abastecer a si mesma. Olivier Mongin, ex-aluno de Ricoeur, ao traçar um panorama do projeto intelectual do filósofo, destaca que durante a sua trajetória de pensamento ele buscou em outros domínios do saber ideias para a sua filosofia. Ricoeur acena no seu fazer intelectual a uma prática próspera na história da filosofia: “Os filósofos foram tanto mais criadores quando penetraram nos segredos de outras disciplinas. Foi o caso dos maiores: Platão e a geometria, Descartes e a matemática, Nietzsche e a retórica, Bergson e a biologia” (MONGIN, 1997, p. 45). O mesmo poderia ser dito da obra de Vila-Matas, ainda que neste as referências literárias sejam superiores às de outros discursos. Os projetos se assemelham por uma mesma energia de captura. Recolhem de diferentes discursos os materiais de trabalho. Mas essa captação não é nunca apática, passiva, ela é mimetizadora e colaborativa.

Aproveitando esse enfoque da captura, vejamos, então, um pouco, a colaboração de Ricoeur no modo como as narrativas podem contribuir para a compreensão da experiência humana, fornecendo, portanto, um tipo de ensinamento. A filosofia de Ricoeur se caracteriza por validar e considerar os variados tipos de conhecimento e expressividade que o ser humano pode produzir para entender a sua experiência de mundo. Filosofia, ciência, religião, arte, literatura, cada uma delas têm relevância nessa tarefa hermenêutica chamada antropologia filosófica. Olivier Mongin, ex-aluno de Ricoeur, dedica-lhe uma obra na qual direciona os leitores para essa ambição antropológica que acolhe as inúmeras modalidades do saber:

Daí a sua vontade de pôr em cena aquilo a que chama de “meditações imperfeitas” e que traduz por um esforço dialético, por uma tensão sem a qual a clivagem entre o vivido e o conceito se endurece em detrimento de uma análise de diversos planos da experiência (MONGIN, 1997, p. 26).

As narrativas, a ficção, portanto, contribuem na tarefa da compreensão. As meditações consideradas imperfeitas são aquelas que se expressam de modo diverso da pura função especulativa do pensamento na qual a intelecção filosófica seria capaz de revelar todos os segredos. As narrativas fazem parte dessas meditações imperfeitas. Em *Tempo e narrativa* vemos como Ricoeur atribui relevância ao ato de narrar ao mostrar que através desse ato podemos nos livrar dos impasses filosóficos incontornáveis da ontologia do tempo. Ao buscar a resolução do que é o tempo, a filosofia falha. Ricoeur mostra como a filosofia de Santo Agostinho ao tentar explicar o que é o tempo acaba entrando em aporias: “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei: se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (apud RICOEUR, 2010b, p. 17). Em intrincada especulação filosófica Ricoeur observa que a filosofia de Agostinho apesar de fracassar no seu projeto de explicar o que é o tempo, no entanto, acaba por sugerir uma saída para o impasse. Quando se detém na leitura de um poema e na sua respectiva recitação, Agostinho percebe não um conceito sobre o tempo, mas uma experiência do tempo, aquilo que Agostinho nomeia como *distentio animi*. Uma alma se dilata, se distende, quando lê um poema. Se abre para três experiências que se realizam no ato presente: “O presente do passado, é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a expectativa” (apud RICOEUR, 2010b, p. 24).

Ao pôr lado a lado a obra de Agostinho com a de Aristóteles, Ricoeur recolhe as pistas dadas pelo filósofo de *As confissões* para então solucioná-las com argumentos de outro autor.

É a *Poética* de Aristóteles que responde à abordagem indireta de dizer o que é o tempo. O tempo, pelas vias filosóficas – como mostra a obra de Ricoeur com o caso de Santo Agostinho –, não consegue ser definido. Aristóteles na sua obra sobre a tragédia não está preocupado em definir o que é o tempo, mas ao analisar a forma do gênero trágico acaba por perceber que no ato da composição da intriga, no que diz respeito à poética do ato de narrar, ocorre uma atividade que organiza as experiências temporais humanas: “chamamos de narrativa exatamente aquilo que Aristóteles chama de *mythos*, isto é, o agenciamento dos fatos” (RICOEUR, 2010b, p. 65). A narrativa, portanto, ao mimetizar a realidade faz com que nós experimentemos o tempo, que não se resume a um mero passar, ou mesmo a uma mera sequência de acontecimentos num antes e depois. Provocar outras experimentações do tempo é exatamente ultrapassar esse mero caráter do antes e do depois dos eventos. O narrar nos convida a sentir outras dimensões temporais quando não se limita a um narrar sucessivo de acontecimentos, mas quando joga com os eventos, indo em direção de uma lógica interna da intriga que torna a percepção cronológica das coisas, insatisfatória: “Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo: o caráter de necessidade se aplica a acontecimentos que a intriga torna contíguos” (RICOEUR, 2010b, p. 71).

O que queremos mostrar é que as narrativas nos fornecem um abundante campo interpretativo dos acontecimentos da vida que nos possibilita perceber mais, alterna o grau da percepção, nos fornece outro ângulo, divergente dos termos puramente conceituais. Se o campo da narrativa nos permite uma amplitude de perspectivas, como foi explicitado na questão do tempo, porque também ela não pode estender a nossa consciência nos diversos planos da experiência, em especial, no que toca a estrutura da nossa identidade?

Salles Gentil, comentador da obra de Ricoeur, observa que em diferentes trabalhos – *A metáfora viva* e *Tempo e narrativa*, por exemplo – o filósofo francês se esforça por legitimar a ficção como uma via de conhecimento da realidade: “A ficção introduz uma nova espécie de distanciamento em nossa apreensão do real e se torna, por isso mesmo, via de acesso a dimensões da realidade não acessíveis por outros meios” (SALLES GENTIL, 2004, p. 66). Cabe à ficção mais do que uma mera constatação dos fenômenos vividos. À ficção é dada também a capacidade heurística. Pelos seus meios ela consegue descobrir novas formas de experiência do real. Sintomático sobre esse tópico é a análise de Ricoeur em *Tempo e narrativa* dos três romances do século XX – *Mrs Dalloway*, *A montanha mágica* e *Em busca do tempo perdido* – como exemplos poéticos que encontram novas formas de dizer e experimentar o tempo na modernidade. Ricoeur trata as narrativas como um lugar meditativo e mediador da experiê-

cia. Faz com que a linguagem poética seja a intermediária entre a experiência e a compreensão. A narrativa poética, entendendo dessa expressão mais do que uma forma que se expressa em versos, busca extrapolar a capacidade denotativa e referencial da linguagem. A poética vai a lugares que a reflexão teórica e argumentativa não alcançam.

A primeira obra de Ricoeur, *Filosofia da Vontade*, quando enfrenta o problema da hermenêutica dos símbolos já sinaliza que o ser humano encontra mais estratégias produtivas e inventivas quando toma para si, como modo de compreensão da realidade, a capacidade interpretante mediante a linguagem. Vale lembrar que as primeiras influências que contagiam a filosofia de Ricoeur são a fenomenologia de Husserl e a filosofia reflexiva e existencialista de Gabriel Marcel e Emmanuel Mounier. Ambas as filosofias tomam como meio privilegiado de acesso ao real, aquilo que denominam de ‘as coisas mesmas’, a intuição e a reflexão do sujeito. Uma e outra carregam consigo a perspectiva racionalista do *cogito* cartesiano que delega ao pensamento do sujeito a tarefa de averiguar as verdades exteriores e interiores. Ricoeur parte de uma posição diferente. Considera essas duas vias de acesso ao real insuficientes. A partir dessa constatação de insuficiência propõe uma nova tomada de atitude investigativa, aquilo que Ricoeur denominou de enxerto hermenêutico na fenomenologia. O sujeito é peça fundamental da investigação da filosofia, mas é por outros caminhos que se alavanca a tendência da fenomenologia e da abordagem reflexiva de buscar o sentido das coisas na consciência. François Dosse, comentador e biógrafo de Ricoeur, afirma que essa iniciativa hermenêutica pretende manter o sujeito no centro das questões filosóficas, porém enfraquecido. Reduzido o poder do *ego*, não se objetiva somente saber o que ele é em si, mas o que ele faz. O sujeito na jornada existencial possui um modo de ser, constantemente atuante, constitutivo do que ele é. Modo de estar no mundo que é interpretante. Capacidade interpretativa que na historicidade humana vai se tornando mais complexa. Mais linguagens e símbolos, mais formas de comunicação, mais fenômenos coexistentes, mais coisas a interpretar. Por isso, afirma Dosse que “Ricoeur pleiteia por uma fenomenologia hermenêutica que reconhece o caráter primário da linguagem” (DOSSE, 2017a, p. 312) e que desse modo, deve recorrer às obras humanas, de diferentes níveis e fisionomias – narrativa, filosofia, sociologia, ciência, religião etc., como recursos para interpretar o estar do humano no mundo. Toda experiência humana tem como mediadora a linguagem.

As narrativas são empreendimentos coletivos. Elas acompanham o humano, desde muito longe em todos os espaços da terra, na tarefa hermenêutica de encontrar sentidos para os acontecimentos. Elas sempre estiveram aí, entrelaçando-se com a temporalidade humana,

quase imemoriais. Das mitologias homéricas aos testamentos bíblicos, de Cervantes até Vilamatas, percebe-se que nas narrativas há um esforço de compreensão das questões permanentes que atravessam a vida de qualquer um: amor, morte, sorte, destino, fracasso, guerra e paz, tempo, sofrimento etc. Tese de Ricoeur em *Tempo e narrativa*: “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa” (2010b, p. 9). É o seu modo de costurar os acontecimentos, naquilo que Ricoeur chama de intriga, que “desenha as características da experiência temporal” (2010b, p. 9), como já dito anteriormente. As narrativas possibilham o exercício de uma nova experiência temporal para o humano, como bem mostra todo o esforço de Ricoeur nessa trilogia, mas, além disso, elas nos fornecem outros tipos de aprendizados. Aqueles que compõem as intrigas para dar conta do que foi vivido, nos mostram uma dupla habilidade ou inteligência, que observamos no próprio ato composicional ou no acabamento da obra: a capacidade de organizar os acontecimentos vividos e de depurá-los. Somente quando os acontecimentos são narrados numa conexão necessária, que não é necessariamente a conexão da sucessão numa cronologia linear, que eles tomam um novo contorno de inteligibilidade. Narrar é tentar compreender. Como afirma Salles Gentil, “compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico” (2004, p. 93). É na medida que ela organiza, primeiro para quem conta e depois para quem ouve ou lê, que a narrativa esboça uma pretensão de sentido do que foi vivido. Para isso, no entanto, é necessário tempo. Tempo de composição, tempo que é também o do distanciamento. Organizar também pressupõe um afastar-se dos acontecimentos para melhor observá-los. Só quando vemos os acontecimentos de outro ângulo ou num outro tempo, em perspectiva, é que conseguimos ver melhor quais foram os lances e decisões cruciais para que determinada experiência culminasse de tal modo e não de outro. O saber da arte de narrar é o saber da seleção significativa; ela elege, escolhe, elimina e por isso amplia o conhecimento de determinada ação no tempo. Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur traz para a discussão o teórico James Redfield que contribui com uma frase esclarecedora sobre essa capacidade depuradora das narrativas: “a arte é uma purificação pois promove uma inteligibilidade mais clara dos acontecimentos” (apud RICOEUR, 2010b, p. 101-102).

Aproximar-se com mais rigor do sentido da existência requer aprofundamento, refinamento e distanciamento. Distanciamento no tempo para decantar o vivido para o narrar, mas também distanciamento da linguagem mais objetiva, visando a ultrapassagem do limite que a comunicação imediata e cotidiana impõe. O interesse de Ricoeur pela semântica das narrativas faz com que ele se detenha em dois problemas que se articulam: a metáfora poética, em *A*

metáfora viva e o romance moderno, em *Tempo e narrativa*. São empreendimentos paralelos que, apesar dos objetos diferentes, encontram um mesmo objetivo: legitimar o papel heurístico da linguagem, ou seja, a sua capacidade de descobrir novos sentidos quando ao interpretar o mundo compõem uma poética, seja em verso ou em prosa. O que Ricoeur não aceita é a redução da linguagem na sua função puramente denotativa ou informativa. Interpretar não é apenas correlacionar linguagem e acontecimento. Interpretar é também gerar novos sentidos que ainda não foram percebidos. Considerar a metáfora como linguagem ou o romance como metáfora é fazer com que a linguagem experimente falar para além do seu caráter denotativo fazendo-a tangenciar, por aproximação ou verossimilhança, novas camadas do real. A metáfora não é um acessório da linguagem ou um mero floreio informativo, mas ela realiza aquilo que caracteriza melhor a linguagem, a sua produção de sentido. Salles Gentil observa que Ricoeur considera o momento da elaboração do metafórico como um momento de tensão, seja como figura de linguagem, seja como inovação semântica no campo das narrativas literárias. Neste último caso, especialmente, no romance do século XX que se faz mais experimental, destaquemos as palavras do comentador de Ricoeur:

É tomando distância dessa situação imediata, no caso da obra literária, negando a pertinência ou tornando impossível a realização dessa referência imediata, no caso da metáfora, que se instaura uma outra noção da verdade (SALLES GENTIL, 2004, p. 192).

Não é de hoje a crítica ao cientificismo da linguagem como verdade, como mera correspondência entre real, linguagem e pensamento. Não é de hoje a desconfiança da filosofia com o caráter pragmático da linguagem. Ela não deve se limitar a apenas tentar dizer como as coisas são. Nietzsche no seu famoso texto de juventude “Verdade e mentira em seu sentido extra-moral” já alertava que toda linguagem possui uma dimensão política e que considerá-la só na sua função informativa é esquecer que a linguagem é, antes qualquer consenso comunitário sobre o sentido das palavras e das coisas, doadora de sentido. A metáfora é a capacidade humana de atribuir sentido às coisas, sentidos esses não estão necessariamente nas próprias coisas. Tomar a palavra como verdadeira ou como correspondência é adequar um signo (por exemplo, a palavra cadeira) a uma referência (no caso do exemplo, a palavra cadeira se refere a este objeto em que estou sentado). Porém, como afirma Nietzsche, esquecer da capacidade metafórica da linguagem é esquecer que um dia alguém ou um grupo de pessoas teve o poder

de definir que tal palavra se refere exatamente a tal referência. Portanto, considerar a linguagem como arte política é pensar que os sentidos do mundo estão sempre em vias de se fazer e que existem pessoas que possuem mais poder para legitimar as palavras. A verdade é, portanto, uma metáfora esquecida, que abandonou faz tempo a sua potência fabuladora:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornam gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moeda (NIETZSCHE, 1999, p. 51).

Claro que a vida coletiva não se sustentaria se a cada momento atribuíssemos novos sentidos e palavras a todas as coisas. A vida humana necessita desse caráter objetivo da linguagem, informativo. Mas não podemos esquecer, se concordamos com Nietzsche, desse caráter metafórico da linguagem, da capacidade humana de, pela linguagem, atribuir sentido.

Claro que quem lê uma poesia ou um romance se informa. Mas não é isso que torna o romance, um romance; e o poema, um poema. A poesia e a narrativa devem conquistar novos territórios para o dizível. Devem escapar da clausura do já dito onde dizer ou entender já é ter dito ou entendido desde muito tempo um sentido que se arrasta imóvel na historicidade. O poeta ou o romancista é um fabricador de tensões que instaura um distanciamento onde antes só havia aceitação domesticada dos sentidos. Por isso, à ficção deve se conferir um estatuto de legitimidade. O criador de ficções assume para si uma desolação e um desafio: do modo como as coisas estão ditas ainda não foi possível entender o que foi vivido (desolação) e por isso é necessário perseverar num novo modo de dizer que dê conta dos novos estados de coisas que estão se realizando (desafio). Apostar na ficção como meio de interiorizar a vida, como um dispositivo do saber, é também distanciar-se. Toma-se distância para que o sentido dê um longo salto, para tocar a terra virgem que o passo imediato do entendimento não consegue alcançar: “a ficção introduz uma nova espécie de distanciamento em nossa apreensão do real e se torna, por isso mesmo, via de acesso a dimensões da realidade não acessíveis por outros meios.” (SALLES GENTIL, 2004, p. 66).

Sentidos que podem revelar novas facetas do mundo exterior mas que podem também desvendar inéditas características da interioridade. Ricoeur descobre no meio da relação entre

a narrativa e as inovações semânticas do tempo a interferência das duas ideias na composição da identidade. É no tempo que a identidade é tecida. E é em diálogo com as narrativas e com as pessoas que as transmitem que recolhemos os textos, os fios narrativos, com os quais vamos construindo, ao longo do tempo, quem somos. A identidade é algo que também se faz de linguagem e sentidos no tempo. Mongin afirma que ao escolher como “si-mesmo” a expressão que norteia o sujeito da identidade narrativa, Ricoeur opta por se afastar da tradição reflexiva inaugurada por Descartes: “Na verdade, o ‘soi’, o ‘si-mesmo’ designa para Ricoeur não o sujeito transparente, o cogito desencarnado e puro da tradição metafísica, mas um eu corpóreo, relacional e aberto, cuja identidade é fortemente mediatizada, nomeadamente, pelos signos, símbolos e textos” (MONGIN, 1997, p. 20). Percebe Ricoeur uma identidade mais dinâmica que estática, que se deixa afetar pelos símbolos e relações, que assume a interferência do tempo e dos outros em si, e que não dá à reflexão a tarefa de descortinar as possibilidades do ser.

Sem a dimensão do tempo e da mediação simbólica, não haveria a questão de *quem* somos. Porque o *quem* é um pronome temporal, pressupõe uma duração que se dilata e se abrevia, muda de figura, recrudescente, angaria elementos outros, mas que também míngua, abandona caracteres que já não servem mais, como uma roupa que já não cabe mais. O *quem* se contrapõe ao *que*. A questão do *que* é própria das coisas, dos objetos. Ainda que também sofram a influência do tempo, neles, nos objetos, o grau de transitoriedade de sentido é menor do que no *quem*, pois os objetos, as coisas, os outros seres não humanos, estão no mundo com uma delimitação mais estreita de seu sentido e função. Mas, como nos lembra um verso de Caetano Veloso, “Existirmos: A que será que se destina?” No gênero humano a vida não se resume às funções biológicas. Entre o nascer e o morrer, entre o alimentar-se e o repouso, existe uma vida espiritual que, ao se relacionar com tudo, penetra as coisas de sentido, tornando as possibilidades do ser mais complexas e infinitas. É esse *quem* que engendra os fenômenos de significado, que reclama para si também um sentido (ou sentidos) nesse intervalo de tempo destinado a cada um. Ao cabo, ao final do tempo, e por que não dizer durante a trajetória, repete-se insistenteamente a indagação: quem somos? De inúmeras semelhantes maneiras, também perguntamos qual é o nosso legado, qual é o sentido de mundo que deixamos, qual é o sentido de mundo que nos esforçamos por fazer ou inventar no tempo de nosso destino? A identidade, portanto, possui um caráter dinâmico que se põe em marcha através do tempo. A identidade narrativa como um si-mesmo (*ipse* e não *idem*) é algo que se faz num espaço-tempo intervalar. Acontece dentro do sujeito um intervalo, um “entre”, no qual a identidade se

aproxima ou/e se distancia de um “mesmo” calcado pela limitação do corpo, primeiramente, de um corpo que institui uma morada para o ser habitar. E depois, essa identidade carrega em si um pertencimento a uma certa espiritualidade desse corpo, constitutiva de relações primárias, fundantes, de certos modos de ser e perceber o mundo e a si mesmo. Mas se a identidade é dinâmica ela pode se distender e se contrair, se distanciar ou se aproximar dessas primeiras referências ou, se assim se quiser, inventar e encontrar outras. São as narrativas, as ficções, alimentos que estão aí a nutrir as identidades para que, no conflito entre um ontem e um amanhã do si-mesmo, se perceba sempre as possibilidades ilimitadas das identidades e dos destinos.

A identidade é algo que se projeta para fora de si mesma, que se lança adiante, numa ética rumo a uma evolução do ser, fazendo aquilo que François Dosse chama de uma ontologia da promessa. Projeta-se para frente para melhor saltar para dentro. Esta ontologia que é prospectiva, voltada para o futuro, requer uma identidade que se movimente em nome de uma atualização. A ontologia da promessa é esse desejo de ser-mais, de “enxertar” em si novas camadas no ser, camadas que são atravessadas pela contribuição do outro. Gesto que começa com a postura de uma dupla contestação: o si, o cogito, a subjetividade, é permanentemente insuficiente para dar conta dos sentidos do mundo e do sentido do próprio ser, delegando a si um caráter de falibilidade. Porém, é essa contestação que faz o sujeito caminhar em nome da ação. É preciso ser-mais, ser-com. A identidade que engendra o dinamismo se põe em diálogo constante com outras identidades e modos de expressão – entre eles a narrativa – que ao buscarem os sentidos do mundo, doam para o mundo mais sentidos. E é sobre eles que a identidade se volta para um percurso de aprendizado. Como diz Dosse: “A rota do ser e o seu movimento não são entendidos como uma base de assentamento situada por detrás dele, mas como uma terra prometida. A ontologia permanece como um horizonte a construir” (2017b, p. 16).

A identidade narrativa se coloca como um espaço de abertura no qual recusa a permanência imobilizante de uma imagem, de um passado do si, de um ponto originário no ser que aponta para um único modo do ser ou destino. Porém, não há como negar que essa identidade narrativa também seja tocada pelas forças da mesmidade, da semelhança, da manutenção de um estado identificável no qual se busca um reconhecimento de um eu. O conceito de identidade narrativa pretende conciliar esse caráter ambíguo do ser que ora se quer fixo, ora se permite ser diferente, ser além. Melhor dizendo, que haja a possibilidade de diálogo do duplo no caráter do si. Um si que quer ser fiel a um eu mas, ao mesmo tempo, quer incluir em si, outros.

A fidelidade e a promessa juntas querem apontar para uma mesma direção. A fidelidade é uma ideia que tem o passado e o futuro como perspectiva, pois a fidelidade é uma manutenção do desejo ao que se foi mas também ao que se é e será. Fidelizar é também tornar o si disponível às coisas que virão e que nos convocam para uma nova ação. Ainda indeterminada é a promessa. E, por isso, não pode esperar que o si do passado seja todo o si possível para a ação futura. O si deve dar conta das novas disposições impostas pelo tempo. É este último, o tempo, o motor da identidade. Assim, no fim das investigações de *Tempo e Narrativa* a questão da identidade narrativa aparece. A hipótese a que chega Ricoeur é de que a identidade narrativa é uma face da ontologia da promessa, de uma ética, de um modo de ação, que escolhe a exploração das obras da cultura, fomentadas por inúmeros outros, como estratégia para acrescentar novas camadas de sentidos a esse eu, a esse si. Identidade que se reconhece falível, pois não é capaz de sozinha dar conta de todos os sentidos, ao mesmo tempo agente e paciente, atravessada pela força do tempo, sujeita, portanto, a todas as agruras e favores que ele, o tempo, oferta aos seres.

A nossa condição ontológica, portanto, é a de diálogo. A escuta e o discurso, a interpretação, são formas de atuar no mundo que podem encontrar nas obras de arte, na literatura, um lugar que dá um acabamento às experiências de modo peculiar, se comparada com outros modelos de interpretação de mundos vinculados às ciências naturais e exatas, as ditas ciências positivas.

Se a ficção dá acesso a outras dimensões da realidade, o que significa então ser formado prioritariamente pela literatura? O que deseja o humano que encontra nas narrativas um lugar de desenvolvimento do si? Podemos considerar a literatura como uma “terra prometida”? A obra de Vila-Matas põe a literatura nesse lugar. Longe, porém, de encontrar nela, na literatura, um lugar de salvação. O caso do “mal de Montano” exibe um desconforto vivido pelo personagem, incômodo provocado pela literatura. Vila-Matas nos dá uma dimensão ambígua do poder da literatura pois os personagens que são sensibilizados por ela como modo de apreensão de mundo sofrem um certo tipo de danação, mas que, no entanto, dentro desse infortúnio, encontram também uma espécie de salvação. Exibiremos a seguir o que significa “o mal de Montano”, ou, em outras palavras, o que significa estar doente de literatura. Mas antes devemos tecer considerações sobre a literatura como lugar de formação, realçando o romance moderno como um momento da literatura que nos apresenta enredos interessados em exprimir as etapas da formação da identidade, do caráter do herói, o personagem principal da trama. Quais são as características do romance de formação?

3.2. O ROMANCE DE FORMAÇÃO E *O MAL MONTANO*

O romance de formação é um gênero narrativo que possui como uma das características mostrar a transição de um personagem, geralmente jovem, entrando na vida adulta, buscando uma evolução social. Segundo Franco Moretti, o romance de formação acompanha o desenvolvimento das forças econômicas e políticas da modernidade, tendo a sua “ascendência entre 1789 e 1848” (MORETTI, 2020, p. 11). O romance de formação, segundo ele, absorve em sua estrutura vários elementos do caráter transitório da vida. Esses elementos transitórios são impulsionados na modernidade pelas forças do sistema político e econômico capitalista. Sobre isso Moretti afirma: “Os novos desequilíbrios e as novas leis do mundo capitalista tornam aleatória a continuidade entre as gerações e impõem uma mobilidade desconhecida” (2020, p. 29).

Compreender-se dentro dessa mobilidade desconhecida impulsionada pelo capitalismo, entender-se nesse mundo de novas leis, põe em cena personagens que ao mesmo tempo que tentam dar um destino à sua vida se ocupam também em apreender os significados do mundo. Uma faixa etária desponta como modelo para esse tipo de romance. A juventude torna-se a idade preferida dos narradores para colocar em evidência a mutabilidade de paradigmas e o desconforto do personagem com uma aceleração nunca antes percebida. A vida moderna modelada com mais precisão pelo capitalismo impõe novas relações entre os seres e as coisas. Esse desequilíbrio, realçado pela mobilidade incessante de sentidos, valores e materialidade, encontra uma melhor expressividade quando elege como protagonista de seus enredos não qualquer jovem, mas o jovem burguês. “O romance de formação ambiciona construí-lo e colocá-lo como centro indiscutível e intransponível da própria estrutura da obra” (2020, p. 38); essa predileção, como afirma Moretti, por esse grupo de indivíduos, coloca esse tipo de personagem como o símbolo de um mundo e de um tempo. Uma geração que procura encontrar a sua posição no mundo ao mesmo tempo em que encontra um novo mundo que não cessa de mudar de face.

Sobre esse aspecto vale lembrar o que disse Mikhail Bakhtin sobre o romance de formação. Segundo o intelectual russo, nesse gênero literário vemos uma confluência entre estrutura de mundo e estrutura interior do personagem, de modo que “o homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. Aqui o homem começa a superar o seu caráter privado (até certo ponto) e desemboca em outra esfera mais vasta” (BAKHTIN, 2003, p. 222). O homem moderno é aquele que vê o mundo se modificar

de forma rápida e radical, que é obrigado pelas condições sociais e tecnológicas a pôr em perspectiva os valores e saberes que já não fecham um sentido claro, impossibilitando qualquer sensação de completude ou totalidade.

Órfãos do sentido absoluto, deslocados pela abertura do mundo moderno que faz “hipoteticamente” os cinco continentes conversarem intercambiando saberes e sentidos, o homem moderno deve lidar com a seguinte constatação em sua existência: “a vida ofereceu menos do que o esperado – porém, ofereceu algo a mais, o inesperado” (MORETTI, 2020, p. 11). O esperado é, talvez, que a vida pudesse, em algum momento, dar-lhe a sensação do absoluto, no qual um sistema de saberes fornecessem respostas satisfatórias para as angústias do mundo. Mas aquilo que o mundo moderno oferece é sempre um sentido inesperado que, mesmo não sendo a resposta exata e desejada, dá ao sujeito uma nova orientação que o faz suportar melhor, ao menos provisoriamente, a angústia da mudança de sentido propiciada pela modernidade. Em suma, o que se coloca como problema é a sensação que ronda a maioria dos personagens do romance de formação, de Wilhelm Meister, protagonista de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, a Elizabeth Bennet de *Orgulho e preconceito*, a sensação de não pertencimento a lugar nenhum e que, em contraposição, lutam para um acolhimento. De inúmeras formas, os personagens se engajam em dar um nexo, um sentido em sua vida. O problema é que o estado de coisas do sistema capitalista leva os indivíduos à percepção de que nada está devidamente pronto, tudo está em vias de se fazer, como se as coisas estivessem presas numa eterna juventude que não amadurece. Não é à toa, como já foi dito, que a juventude é a fase da vida eleita para ser representada no romance de formação. Assim, entendemos melhor que o problema imposto pela modernidade a seus indivíduos é o da adaptação, do posicionamento, do pertencimento, que está sempre em vias de acontecer, prometido no horizonte, mas jamais realizado. Recuperamos um trecho esclarecedor de Franco Moretti sobre esse ponto: “O ocidente moderno inventou a juventude, nela se espelhou, elegeu-a como valor sintético para si e exatamente por isso não soube mais imaginar a maturidade” (2020, p. 59).

Logo depois de 1948, “tem início a parábola descendente do romance de formação que terminará, digamos, por volta de 1914, nos dolorosos traumas de *Torless*, em *América* ou *De-dalus* do *Retrato do artista quando jovem*.” (MORETTI, 2020, p. 11). Ainda que em declínio, segundo Moretti, o gênero continua a ressoar, com menos força na literatura. Robert Musil, Thomas Mann, Franz Kafka e James Joyce, entre outros escritores do longo e atribulado século XX, são alguns exemplos de escritores que escolhem mostrar a formação de personagens entrelaçados com as tecituras econômicas e políticas da modernidade sugerindo ou a impossi-

bilidade da evolução do personagem dentro do contexto ou o próprio fracasso da ideia de evolução. Os personagens de Kafka, o *Homem sem qualidades* de Musil, ou mesmo Hans Castorp da *Montanha Mágica*, apresentam-nos um panorama desolador que eclipsam qualquer possibilidade de evolução ou revolução dentro da modernidade. Que esperança há nas obras de Kafka cujos personagens estão desorientados? Que êxito, por exemplo, possui Castorp, protagonista da obra de Thomas Mann, ao voltar do sanatório de Davos quando se defronta com um mundo em guerras no qual ele se torna um combatente qualquer?

Hoje, no século XXI, podemos ainda falar em romance de formação? Se estamos colocando a literatura em perspectiva, em posição que se mostra no todo social como acessória, subalterna, um luxo muitas vezes, para aqueles que têm tempo e dinheiro – ter dinheiro para comprar os livros cada vez mais caros; e ter um tempo cada vez mais escasso que se abre em duas frentes; (1) para conseguir disponibilizar um horário entre as demandas mais exigentes do mundo do trabalho e da exigente fidelidade constante dos estímulos do momento; (2) e para usufruir, com crítica, da experiência necessária da leitura, que nos demanda um tempo longo, quase uma pausa –, temos que indagar se é ainda possível o romance de formação ou um gênero que se assemelhe a ele nessa sociedade.

Importante traço salientado por Moretti: é como se o romance descrevesse uma experiência da vida privada que mantivesse a história, os grandes acontecimentos mundiais, a uma distância segura dos personagens num “presente-ausente, um horizonte ameaçador, mas distante.” (2020, p. 13). Se aceitamos o declínio do romance de formação e o fracasso da ambição do homem moderno tendo como perspectiva a história, o que é capaz ou o que espera o herói, digamos, pós-moderno? Se não há o desejo de mudar o mundo, de revolucionar o coletivo, ao menos ele tem a ambição de mudar ou revolucionar a si-mesmo? O homem já não forma e altera a história mas é inteiramente formado por ela. Se o romance de formação pressupõe uma ideia de movimentação social, como fica o gênero na sociedade contemporânea que coloca a literatura e o gênero para o escanteio, tanto no plano coletivo quanto no individual?

E os heróis de Vila-Matas, que quase nunca são caracterizados como jovens, mas como homens maduros, possuem a preocupação da mobilidade social? O que almejam os personagens de *O mal de Montano* e *Doutor Pasavento*? De que formação é possível falar ainda nesses romances? Será que Vila-Matas faz outras projeções sobre os aspectos formativos dos personagens, para além, inclusive, da fase juvenil? Como comprehende a relação entre o indivíduo e o mundo?

3.3. MONTANO: O SER MAIS LITERÁRIO DA TERRA

Antes de começarmos as especulações sobre *O mal de Montano*, é necessário dar ao leitor um relato do enredo para que todos aqueles que não o conhecem possam acompanhar as ideias apresentadas. Procuraremos relatar os acontecimentos relevantes de acordo com os problemas sugeridos pela tese. Desse modo, a partir de agora, o texto vai se tornando, aos poucos, mais narrativo do que teórico. Todavia, o leitor deve ser avisado de que não encontrará um relato fiel do romance, mas uma edição dos eventos de modo a conduzir a leitura para os problemas que constituem as identidades dos personagens e, enfim, para o papel e identidade da literatura nos tempos atuais. Não temos a ambição de fazer uma síntese do enredo, muito menos de dar conta de todas as nuances sugeridas pela narrativa. Mas conduziremos o texto para as problemáticas sugeridas pela poética de *O mal de Montano* de acordo com o recorte de nossa tese.

Uma outra ressalva para os leitores que um dia se interessarem a lê-lo é que a leitura das obras de Vila-Matas não costumam ter uma fluidez narrativa. É uma leitura propensa a constantes interrupções. O leitor logo se vê obrigado a ler mais detidamente e cautelosamente porque, como já dissemos, a obra do escritor espanhol, transita entre os gêneros. E se detém em especulações filosóficas, disserta ensaisticamente. Vemo-nos diante de páginas que mais se assemelham a ensaios especulativos onde acompanhamos os desdobramentos intelectuais do narrador acerca de determinadas ideias. Assim, fervilham ideias a cada página que nos convidam a uma pausa reflexiva. Outra característica que incentiva uma leitura vagarosa e atenta de suas obras é a abundância de referências e citações. Caso o leitor deseje, ele pode, a cada citação, pesquisar a referência, a obra, a vida do autor citado, e as conexões fomentadas pelo autor. Como cada citação é muito bem colocada dentro do enredo, fazendo-o andar e deslocar-se com muita pertinência, vemo-nos, com frequência, convidados a sair do livro – para entrar em outros livros – e entender melhor aquela citação, aquele autor nomeado, o *insight* que disparou no personagem tal tomada de decisão. Ao leitor que se aventura nas obras de Vila-Matas recomenda-se uma dose de equilíbrio pois corre-se o risco de ser tragado pelo turbilhão de referências ocasionando uma sensação de vertigem. O leitor entra numa espécie de labirinto que pode conduzi-lo a um estado de desorientação levando-o a se perder tanto no enredo quanto nas inúmeras possibilidades de pesquisa e ideias que se abrem a cada página.

Por causa da quantidade imensa de citações e referências ao mundo literário, catalogamos a obra de Vila-Matas na prateleira da metaficcção ou metaliteratura. Um tipo de literatura

que elege como referência principal de sua obra o mundo ficcional, os romances, a poesia etc. e que tem como mecanismo o intertexto, conceito criado por Julia Kristeva na década de sessenta. Perrone-Moisés nos situa sobre os desdobramentos que o conceito de Kristeva obteve na crítica literária, em especial o produzido pelo crítico francês Gérard Genette com a ideia de hipertexto. Essa contribuição ajuda a entender o fazer literário da metaliteratura, segundo ele o hipertexto é “toda relação unindo um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei de hipotexto), sobre o qual ele se enxerta de uma maneira que não é a do comentário” (apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116). Vale observar que esse enxerto pode ocorrer de forma muito variada extrapolando os limites do mero comentário.

Embora a metaficcção ou metaliteratura seja uma prática narrativa que remonta há séculos passados, já com os seus indícios nos romances de Cervantes, Laurence Sterne, Diderot, Machado de Assis, entre outros, ocorre no século XXI uma acentuação dessa prática. A obra de Vila-Matas é um desses exemplos da acentuação da metaficcção e acreditamos que *O mal de Montano* é uma boa amostra dessa estrutura narrativa. Leyla Perrone-Moisés acompanha esse raciocínio: “O melhor exemplo de metaliteratura, no sentido amplo, é a obra ficcional do escritor catalão Enrique Vila-Matas, saturada de referências a escritores e obras do passado. Ele mesmo se definiu, uma vez, como ‘um leitor que escreve’” (2016, p. 117). A obra da crítica literária brasileira observa, entre outras coisas, algumas características pertinentes sobre a totalidade de projeto literário, “Vila-Matas não disserta, apresenta ‘casos’ trágicos, tragicônicos ou simplesmente cômicos” (2016, p. 118). De sua vasta obra, em que cada livro nos apresenta um desses ‘casos’, elegemos *O mal de Montano* porque percebemos que nela sobressai algo que Perrone-Moisés marca como sendo um dos nervos centrais da poética do autor catalão. Ao nos apresentar uma série de casos e nomes, numa longa lista de autores e problemas, “Vila-Matas traça um vasto panorama da literatura ocidental e aponta, nesta, uma crise que não é apenas de hoje, mas data de mais de um século.” (2016, p. 120). Compreender as causas dessa crise e solucioná-la na própria obra faz com que o autor perceba que parte de seu colapso está no diagnóstico de que “a literatura sofre de um mal que vem se agravando, cuja causa é a percepção de seu possível desaparecimento” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 120). A obra a ser estudada neste capítulo toma como argumento exatamente esse desaparecimento da literatura, mas o faz de modo inusitado, ou, como já apontado, de forma tragicômica. Escolhe um personagem que ama a literatura com tanta intensidade que toda a realidade é contaminada pelo literário, num cenário em que essa literatura perde cada vez mais o protagonismo.

O romance começa sendo narrado em primeira pessoa por um crítico literário que possui um filho, chamado Montano, que se encontra em crise criativa após escrever uma história sobre escritores que decidem nunca mais escrever. Vale lembrar, novamente, do caráter híbrido das narrativas de Vila-Matas, caráter este que embaça os limites dos gêneros, que nessa obra de 2002, nas páginas iniciais, já se faz presente quando atravessa aqui um índice que remete à própria vida de Vila-Matas. O romance imediatamente anterior publicado pelo autor é justamente *Bartleby e companhia* (2000) que conta, em forma de pequenas notas, os motivos que levaram a inúmeros escritores da história da literatura ocidental a não publicar mais livro nenhum. Uma história, portanto, sobre escritores que decidem nunca mais escrever.

Este crítico literário pretende ajudar o seu filho a sair da crise criativa. Para isso, precisa sair de Barcelona, ir a Nantes, cidade onde reside seu filho. Todavia, o narrador, ou seja, o crítico, também encontra-se em crise, digamos, doente de uma enfermidade literária. Se Montano não consegue escrever outra obra porque não consegue se aproximar da literatura novamente, o seu pai encontra-se tomado por um sentimento inverso. Ele não consegue se distanciar da literatura. A ida a Nantes para socorrer o filho lhe atesta ainda mais essa enfermidade. Ainda não nomeada como o mal de Montano, essa enfermidade, agravada em Nantes, é a associação de tudo o que vê ao mundo da literatura, de suas obras e personagens. Nantes é a terra dos escritores Jules Verne, Jacques Vaché e Julien Gracq. A cada diálogo com o filho, o crítico é levado a relatar um duplo fracasso: não consegue curar o filho da apatia ágrafa como também piora o seu estado pois o seu olhar encontra-se mais contaminado de literatura: “asfixia-me cada dia mais a literatura. Nos meus cinquenta anos, angustia-me pensar que meu último destino seja me tornar um dicionário ambulante de citações” (VILA-MATAS, 2005, p. 15). Desiste então de tratar o filho e retorna à Barcelona com o intuito de não mais olhar a realidade sobre o prisma do literário.

Esse é, efetivamente, o mal de Montano, ou a doença de Montano: uma obsessão que acomete escritores e críticos transformando-os em ágrafos trágicos. Paralisam a sua escrita, decidem não mais escrever narrativas, falar sobre livros, porque se sentem imobilizados pelo excesso do que chamam de ângulo literário. Sentem que tudo de alguma forma já foi dito. Sentem que ao escrever são uma espécie de “parasita literário” (VILA-MATAS, 2005, p. 113) que na escrita citam e reproduzem insistentemente, direta ou indiretamente, os seus autores prediletos. Um parasitismo consciente e inconsciente que condena à paralisia literária. Diz Montano para o seu pai: “não é que eu não consiga escrever, é que toda hora sou visitado por ideias de outros, ideias que me chegam de improviso, que me vêm de fora e se apoderam do

meu cérebro [...] e, portanto, a verdade é que ninguém escreve" (VILA-MATAS, 2005, p. 17). Já aqui a angústia de Montano é a ânsia pela originalidade pois associa a arte de escrever literatura à capacidade do ineditismo. O tópico da originalidade será trabalhado de variadas maneiras por Vila-Matas levando-o a pensar perspectivas diferentes sobre o mesmo tema em diferentes obras. Mais pra frente, neste capítulo, falaremos como Vila-Matas aborda a questão da originalidade nesta obra. Vale trazermos novamente Perrone-Moisés para constatar que essa crise na escritura é também a crise da literatura que, combinadas na obra de Vila-Matas, ganha contornos tragicômicos:

A doença dos escritores atormentados e desistentes é, portanto, um fato comprovado na literatura da modernidade. Somente, Vila-Matas parece falar de um simples resfriado, quando se trata de uma doença virtualmente fatal. [...] Ora, a dificuldade e até a impossibilidade de continuar escrevendo "literatura" foi expressa em diários, cartas e escritos fragmentários de alguns dos maiores escritores modernos. Neles se encontra a impressão de que tudo já foi dito e de que só resta a cópia; a afirmação de que as formas de representação, na linguagem, tornaram-se incapazes de dizer a totalidade do real, restando apenas fragmentos e ruínas da grande literatura do passado; a constatação de que aquilo que se chamava literatura está fadado a desaparecer e a angústia de ainda não vislumbrar o que poderia surgir em seu lugar (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 121).

Essa combinação tragicômica se desenvolve para uma série de impasses sobre o destino da literatura que acabam por envolver, de forma vital, as vidas dos protagonistas. Ser acometido pelo mal de Montano, significa ver mais do que apenas a realidade através do ângulo dominante da literatura. Significa ver-se a si mesmo também sob a ótica literária. Isso quer dizer que ao compreender o real e a si mesmo, o mal de Montano atravessa sobre o sujeito a perspectiva dos autores e dos personagens. Vila-Matas constrói um cenário de angústia para aquele que é acometido por essa doença pois em seus pensamentos e sentimentos predominam fontes alheias onde deveriam estar os próprios pensamentos e sentimentos.

Um dos mecanismos recorrentes da estética de Vila-Matas que faz os personagens progredirem dentro da trama é o fracasso ou, dizendo de outra maneira, a potência do negativo. As incapacidades de progressão, de continuar projetos, de ser quem se é, impelem os personagens vila-matianos. É como se eles fossem habitados por um certo clima, um modo de sentir o mundo, ambientando-os numa espécie de névoa, de penumbra, que faz os passos oscilarem. Como se uma bruma insensata pairasse, de repente, nos espíritos dos personagens obrigando-os a sentir o mundo e a si mesmos de maneira inquieta. E essa bruma paralisante, num primei-

ro momento, força cada um deles a deslocar-se. É o caso, como observado, da obra *Bartleby e companhia* que se interessa pelo tema da recusa, da negação da escrita. Recusa, no entanto, que convoca a escrever. Um desejo de não ser capaz de escrever mas que leva o personagem a escrever, a produzir obras. Potência do negativo que continua em *O mal de Montano* através de uma problemática dupla. Montano não consegue escrever e o crítico literário não consegue se livrar da literatura.

Diante do reconhecimento cada vez mais crônico de sua doença, o narrador decide se afastar de sua cidade, de seus conhecidos, de tudo o que remete à literatura. Parte para o Chile com a ambição de reduzir a possibilidade dos encontros que o enviem para o universo do literário. Mas rapidamente essa atitude o deprime. Sente o narrador a insipidez do mundo sem a literatura e velozmente estados de melancolia e desejo de morte tornam-se prevalentes em seu espírito. Lá, no Chile, nos confins do mundo, encontra um personagem, Tongoy, ator de apariência peculiar, semelhante ao Nosferatu protagonizado por Klaus Kinski, que torna-se uma fonte constante de sentimentos conflituosos para o narrador. Tongoy possui reflexões inquietantes sobre o mundo e o universo da literatura que derruba por terra a expectativa do crítico de não falar mais sobre literatura. Sentimento conflituoso porque também o redime pois o afasta da melancolia de não encontrar mais literatura no mundo. Não só volta a falar de literatura como, a partir dos diálogos com esse novo personagem, reconsidera algumas tomadas de posições acerca da sua doença. Os dois formam uma dupla obcecada pela literatura, tal como Dom Quixote e Sancho Pança, transitando pelas ruas desertas dos confins do Chile, quase no Ushuaia, nos abismos do fim do mundo, falando quase que exclusivamente sobre autores e personagens de romances. Esse território desolador, refratário à presença humana, convida a dupla a refletir sobre como seria o mundo, não sem o humano, mas sem a literatura. É Tongoy quem provoca o narrador a unir num projeto literário as duas mortes que rondam o crítico: a sua morte com a morte da literatura.

As questões que antes tinham um cunho meramente individual desenvolvem-se agora no âmbito coletivo a tal ponto que o narrador esquece de suas angústias pessoais cedendo espaço para um combate maior: torna-se o arauto da literatura. É possível, pensa ele, a existência do mundo sem o narrador, mas não é possível a existência do mundo sem a literatura. Assim indaga Tongoy ao seu companheiro: “você não acha que a pobre literatura, na época selvagem em que vivemos, encontra-se espreitada por mil perigos, diretamente ameaçada de morte, e que necessita de ajuda?” (VILA-MATAS, 2005, p. 54). Tongoy, o conselheiro, alerta o narrador de sua loucura, de sua excentricidade que flerta com a morte. Tongoy provoca-o

para redirecioná-lo. Faz com que ele reduza o seu ego e o seu desejo de morte (pois um mundo sem literatura seria insuportável) e o faz investir numa luta mais relevante, vencer não a morte de si, mas vencer “a morte dos livros, o triunfo do não-literário e dos falsos escritores” (VILA-MATAS, 2005, p. 61).

O narrador então assume o seu mal. A doença de que gostaria de se ver liberto torna-se a qualidade essencial para investir, tal como um Quixote contra os moinhos de vento, contra os inimigos do literário. Desse modo, o narrador decide encarnar a literatura em si tornando-se “o ser mais literário da terra” (VILA-MATAS, 2005, p. 37).

Conduzindo os personagens sempre para lugares limítrofes, inóspitos, sugerindo talvez para o leitor uma perspectiva de um mundo desumanizado, Vila-Matas faz com que o narrador e Tongoy abandonem as zonas austrais chilenas e os leva para as ilhas dos Açores, em Portugal, para acompanhar as gravações de um documentário sobre os baleeiros a convite da esposa cineasta do narrador. A caminho do arquipélago dos Açores, Tongoy e o narrador travam um diálogo que termina com a seguinte questão, desoladora, tão inóspita e inquietante quanto os territórios desabitados das ilhas portuguesas: “o que será de nós quando, ao fracassar o humanismo de que já somos funâmbulos desequilibrados, de sua apodrecida e antiga corda, desaparecer a literatura?” (VILA-MATAS, 2005, p. 67).

Durante o acompanhar das filmagens do documentário, o narrador decide escrever um conto que contenha toda a história da literatura. O conto deve narrar toda a história da literatura através de uma sucessão de escritores habitados, impreterivelmente, pela memória de outros escritores. Novamente aqui Vila-Matas se ocupa da problemática da originalidade. Como é possível escrever se cada escritor já é acometido quando escreve, sem querer, pela memória de outros escritores? Ao escrever o conto, o narrador intensifica a sua angústia quando considera as questões sobre a memória literária que, novamente, o aproxima do tema da paralisia literária: “temi entretanto cair nas garras de qualquer outro escritor ou aforismo ou fragmento [...] e então mergulhei numa angústia total, senti-me tão realmente asfixiado por minha memória literária” (VILA-MATAS, 2005, p. 95). A oscilação do personagem faz com que ele outra vez recue e deseje encontrar um espaço no mundo que não seja tocado pelos livros, um “espaço virgem da cultura” (VILA-MATAS, 2005, p. 96), intocado pelas citações literárias, pelos conceitos, pelas artes. Ora, será possível? Ora, Vila-Matas conduziu os seus personagens para mais um lugar ermo, distante do mundo cosmopolita, um lugar propício exatamente para a observação dos espaços virgens. É indo para mais lugares ermos, afastados da civilização que o narrador decide ir para a ilha do Pico, no arquipélago dos Açores, um espaço cujo protagonista

gonismo geográfico é uma montanha vulcânica rodeada de paragens rasteiras e de poucas casas. É lá que o protagonista encontra um outro personagem que irá propiciar novos encaminhamentos para a problemática do mundo sem literatura.

Teixeira, esse novo personagem, também já foi um escritor, mas há tempos não escreve nada. Abandonou de vez a carreira literária e agora vive na ilha do Pico a ministrar cursos de risoterapia. Teixeira ensina as pessoas a rir. O narrador caracteriza o personagem como “um novo homem, de um novo tempo, de um riso desumano e bárbaro” (VILA-MATAS, 2005, p. 78). No entanto, Teixeira é descrito como um homem muito sério, um homem que quando ri “lança um riso profundamente diabólico e desumano; um riso sem livros. O riso do futuro” (VILA-MATAS, 2005, p. 90). Teixeira torna-se a personificação do tipo humano que na sua formação desconsidera qualquer centelha de literatura, de criação artística, de cultura. Teixeira espelha em sua interioridade a desertificação geográfica encontrada na Ilha do Pico. Teixeira interioriza a paisagem que o crítico almejava encontrar: um território virgem de cultura.

O tipo do homem protagonizado por Teixeira faz o narrador pender novamente para literatura e a retomar o seu projeto, pois um mundo que se recusa ao literário, virgem de literatura, pós-literário, assusta o nosso narrador. Percebe que Teixeira ao assumir uma postura anti-literária acaba por adquirir, quando interage com o mundo, um “riso amoral, um riso de plástico” (VILA-MATAS, 2005, p. 92) fruto de emoções artificiais, não trabalhadas e aprofundadas, ou seja, emoções plastificadas. Esse é o semblante do homem do futuro, do homem que recusa na construção da vida interior qualquer traço mais elaborado e complexo, traços que, segundo o narrador, cabem à literatura constituir. Insinua Vila-Matas que a humanidade privada de literatura perde uma têmpera que produz a habilidade de sentir as coisas através de uma sintonia fina, que capta as sutilezas, as tonalidades, as complexidades da vida. Sentir o mundo através do literário é uma recusa ao embrutecimento de ver tudo sob o ângulo do sim e do não, apenas, uma recusa de ver o mundo dicotomicamente. A literatura propicia uma sintonia fina que faz captar as brumas, os orvalhos, as fragrâncias, que só aqueles que são ampliados pela experiência do literário, da arte, podem perceber.

Termina assim a temporada de férias do protagonista, do tempo de pausa que se permitiu tirar, para poder, enfim, se afastar do mal de Montano. Obteve êxito? Livrou-se da doença, da “literatose”, ou a ressignificou? Parte então para, como crítico literário, fazer uma palestra em Budapeste em que, claro, os temas vividos pelo narrador ressurgirão. Acaba assim a tentativa do narrador de ver o mundo sem a literatura.

3.4. ROSÁRIO GIRONDO: O PARASITA DE SI MESMO

Na segunda parte do livro temos a revelação de que toda a história contada na primeira parte não passou de uma invenção do narrador que, agora finalmente nomeado, chama-se Rosário Girondo. As notas em formas de diário da primeira parte não passaram de uma estratégia para que Girondo se livrasse de seu bloqueio criativo após a escrita de seu livro sobre escritores que não mais escreveram, *Nada mais jamais*. Também ficamos sabendo que Montano é um personagem inventado por Girondo. Não é, portanto, filho do narrador. E que a sua existência se deve à tentativa de expurgar o seu bloqueio criativo.

Como já alertarmos anteriormente, a obra de Vila-Matas é rica na arte de embaralhar as fronteiras entre os gêneros. Mistura dados biográficos com a ficção construindo não uma autobiografia mas aquilo que denominamos de autoficção. Vale sinalizarmos que o livro do narrador Girondo, *Nada mais jamais*, alude à obra *Bartleby e companhia* (do ano 2000) do próprio Vila-Matas. Sobre esse entrecruzamento entre a biografia e a ficção realçamos dois trechos que confirmam a intenção do autor de transferir para a sua ficção, na criação dos personagens, as obsessões de sua carreira literária. O primeiro trecho é de uma entrevista concedida após a publicação de *O mal de Montano*:

Fiquei paralisado como escritor depois de publicar *Bartleby e companhia*, mas encontrei precisamente no meu problema de escritor paralisado a inspiração para retornar ao mundo da criação de ficção. Transferi para Montano, um filho inventado, esse problema, esse mal¹ (SANTOS, 2015, p. 38: tradução nossa).

O outro trecho é do próprio Rosário Girondo quando faz um alerta ao leitor de que um dos sintomas da doença de Montano é a mistura da autobiografia com a ficção. E que muitos escritores da história da literatura fizeram essa mistura não apenas nos seus romances mas também em seus diários. E que a importância da escrita das obsessões, continua ele, seja em forma de diário, seja em ficções, seja em textos híbridos que apagam as fronteiras, é a de auxiliar aquele que escreve na construção de si mesmo. A escrita pode se tornar uma alavanca para a elaboração de novos movimentos, a escrita pode ser uma prática curativa:

¹ “Quedé paralisado como escritor tras publicar Bartleby e compañía, pero hallé precisamente en mi problema de escritor paralisado la inspiración para regresar al mundo de la creación de ficciones. Le transladé a Montano, un hijo inventado, ese problema, ese mal.”

Imagino não ser necessário que eu diga, mas não sou crítico literário, e sim um narrador de ampla e conhecida trajetória. Isso é tão certo como que em Faial terminei minha *nouvelle* e, ao voltar das ilhas, tive a ideia de dar guinada a esse diário, e convertendo-o, por algum tempo, num breve dicionário que contará apenas verdades sobre minha fragmentada vida e, por fim, me aproximará mais de meus leitores: um dicionário cujas entradas viriam dadas pelos nomes dos autores de diários pessoais que mais me interessaram ao longo de muitos anos de leitura de livros desse gênero literário tão íntimo; alguns nomes de autores que, ao reforçarem com suas vidas minha autobiografia, me ajudariam a compor um retrato mais amplo e, curiosamente, mais fiel de minha verdadeira personalidade, feita em parte com base nos diários íntimos dos demais; que estão aí para isso, para ajudar a converter alguém, que por si só seria um homem desarraigado de tudo, um personagem complexo e com certo amor tímidão à vida (VILA-MATAS, 2005, p. 107).

As palavras de Rosário Girondo deslocam o eixo da narrativa anunciando que essa segunda parte será dedicada à análise dos diários de escritores que tanto o ajudaram a formar a sua complexa personalidade. Girondo monta para o leitor uma espécie de dicionário onde cada nota tem como título o nome de um escritor. A elaboração de Girondo faz com que nos aproximemos mais ainda do eixo central de nossa tese. Pois trata-se de pensar como a constituição de si é feita com a colaboração dos outros, que nessa obra evidencia, prioritariamente, a participação dos escritores e personagens. Girondo reforça a sua intenção de olhar para si através dos diários íntimos dos outros para notar o quanto a sua personalidade é devedora das palavras alheias. Desse modo, a narrativa se encaminha para se transformar num jogo de mapeamento e compreensão da fragmentada, precária e complexa, biografia do narrador. Tentará ver quais características de si o narrador deve aos outros e quais são aquelas que deve a si mesmo:

Proponho-me a trabalhar discretamente no interior de diários alheios e fazê-los colaborar na reconstrução de minha precária autobiografia, que naturalmente será fragmentada ou não será, se apresentará tão fracionada como minha personalidade que é plural e ambígua e mestiza e basicamente uma combinação de experiências (minhas e de outros) e de leituras (VILA-MATAS, 2005, p. 108).

Nota-se que, entrecruzadas, essas últimas citações reforçam o esforço do narrador – que também pode ser estendido à figura do autor – de acolher a ação da escrita, em formato de ficção ou de diário, como uma etapa importante no processo formativo do indivíduo.

A partir daqui somos convidados a acompanhar algumas descrições de diários de autores importantes para Girondo. A entrada no diário do escritor André Gide faz o narrador olhar de uma outra perspectiva as páginas da primeira parte do livro que concebem o mal de Montano como uma doença, como algo puramente negativo. Gide afirma: “Creio que as doenças são

chaves que nos podem abrir certas portas. Há um estado saudável que não nos permite compreender tudo” (apud VILA-MATAS, 2005, p. 113). As frases de Gide fazem o narrador assumir a sua doença. Mais do que isso, fazem com que ele a ressignifique pensando-a como uma oportunidade de investigar outros horizontes dentro de si mesmo. Passa também a olhar para a história da literatura de um outro ângulo no qual nota que as angústias que acometem os escritores, levando-os para bloqueios criativos, tal qual o mal que bloqueia o narrador nesse momento, devem-se ao tormento da autenticidade. O imperativo de ser um eu, um indivíduo singular e complexo, ganha na modernidade contornos mais radicais que pressionam os indivíduos a buscarem, num esforço cansativo e ininterrupto, a todo custo, a centelha de autenticidade que justificaria o sentido de sua vida. Falamos vida de um modo geral, mas estamos tratando especificamente da biografia de um narrador, e, claro, dos tormentos da autenticidade que afetam também a ambição da escrita que deseja ser única, singular. Ao assumir que, de uma certa forma, todos os escritores contemporâneos, a partir da modernidade, sofrem da mesma angústia da autenticidade, da síndrome da página cheia (e não da página em branco) porque parece que tudo já foi escrito, Rosário Girondo encontra, ao analisar o diário de Jorge Luis Borges, uma possível solução para as suas angústias. É o escritor argentino quem assume no terreno da literatura a prática confessa do parasitismo literário. Assume tornando-a sua marca, fazendo do parasitismo literário um dispositivo de escrita cujo conto, “Pierre Menard: autor de Quixote”, é talvez o seu maior símbolo. Neste conto Borges apresenta Pierre Menard, um escritor de ficções do século XX, que tem a ambição reescrever a obra *Dom Quixote*, de Cervantes. Segundo Girondo,

Borges define uma verdadeira ética da subordinação [...] e Pierre Menard coroa uma longa série de submissões literárias. O que é Pierre Menard senão o cúmulo do escritor parasita, o iluminado que leva a vocação de subordinado a seu auge e sua extinção? (VILA-MATAS, 2005, p. 121).

Movimentos através dos sintomas negativos, dos reconhecimentos das incapacidades e faltas, são essas torções que, deslocadas, fazem com que os personagens de Vila-Matas se movimentem rumo a um itinerário transgressivo com relação à sua própria condição. O negativo vai gerando uma nova ação que, por sua vez, vai corroendo o puramente negativo. A partir do reconhecimento dessa ética da subordinação confessada por Borges, passa então Girondo a investigar na sua produção de crítico e escritor o quanto ele copiou, modificou ou inovou, em

relação ao seu conhecimento literário. Percebe, então, que desde sua primeira escrita, um poema, ele se serviu da obra de outros escritores. De seu primeiro poema, oitenta por cento foi cópia de um poema de Cernuda. Aos poucos foi se desgarrando até possuir “um resíduo extremo de irredutível individualidade, algo inconfundivelmente seu” (VILA-MATAS, 2005, p. 122). A tal ponto que afirma: “Encontrei o *meu* nos outros, chegando *depois* deles, acompanhando-os primeiro e emancipando-me depois” (VILA-MATAS, 2005, p. 107). Assim vai se colocando em evidência, diante das leituras que faz dos diários, o processo de descoberta da construção de um estilo literário que se desdobra na consolidação de uma personalidade:

Comecei a caminhar por conta própria, fui descobrindo que classe de escritor eu era, e também a não saber quem era, ou melhor, a saber quem era mas só um pouco, assim como meu estilo literário é tão somente um resíduo extremo, mas isto sempre será melhor que nada, e o mesmo se pode aplicar à minha existência: tenho tão pouco de vida própria – como se vai observando nesse tímido dicionário –, mas isso é algo inconfundivelmente meu, o que sinceramente já me parece muito. Do jeito que está o mundo, já é muito ter um pouco de autobiografia (VILA-MATAS, 2005, p. 123).

As conclusões de Rosário Girondo vão conduzindo-o a uma espécie de salvação do seu mal de Montano, da sua doença de ser e perceber o mundo através da literatura, que acaba por bloquear a sua poética. Quanto mais consciente das influências da história da literatura na sua escrita e em si, quanto mais é capaz de interpretar o manejo das referências, mais o narrador aceita que o processo de parasitismo – essa capacidade de se alimentar e de mimetizar as coisas de que se alimenta – é um condição da existência que se intensifica na modernidade. E que, no nosso tempo atual, quanto mais esse exercício de interpretação dos repertórios adquiridos é realizado – por isso que enxergarmos na obra de Vila-Matas uma prática de caráter hermenêutico – mais a pessoa consegue compreender-se como uma parte de um todo, parte de uma continuidade no antes e depois da história (que também é a história da literatura), e mais ela pode conferir – e também interferir – as condições que a determinam. Assim, Girondo não só aceita o parasitismo literário como também o transgride levando-o a evoluir para o que chama de parasitismo de si mesmo: “em vez de agir como um ladrão de frases alheias, eu me transformei num parasita literário de mim mesmo [...] que converteria meus achaques nos temas centrais de uma narração que marcaria meu retorno à escrita” (VILA-MATAS, 2005, p. 115). Interessante notar como é tortuoso o caminho da autenticidade, da ipseidade, que toma o personagem de Vila-Matas, porque não é do puramente singular, quase virginal, que ela é fei-

ta. A ipseidade, a autenticidade, é a aceitação de uma certa hereditariedade de referências que, se bem compreendida, pode tornar-se algo novo.

O narrador nos faz conhecer então a gênese do primeiro livro que acabamos de ler, porque criou Montano, um escritor na condição de ágrafo, e seu pai, um crítico literário renomado, que encarnam as enfermidades do próprio narrador, Rosário Girondo (e também de Vila-Matas). As acusações contra si mesmo por seu recorrente vampirismo, parasitismo e plagiador da literatura alheia, vão se tornando infundadas, amenizadas pelas suas últimas reflexões e por mais alguns trechos de diários de outrem. Se os contornos históricos da existência do narrador levam-no a ser um escritor com as angústias de sua época, “obrigado pelas circunstâncias do tempo que me coube viver” (VILA-MATAS, 2005, p. 124), como o próprio Girondo afirma, por que não transformar essas angústias no próprio material de sua ficção? Contagiado pelas palavras do diário do escritor Justo Navarro quando sugere imperativamente, “agarra o que você tem de mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro” (apud VILA-MATAS, 2005, p. 145), contagiado também por um ensaio de Alan Pauls quando este afirma que “o grande tema do diário do século XX é a doença” (apud VILA-MATAS, 2005, p. 158), o nosso narrador, Rosário Girondo, se dá conta de que os autores que escreveram grandes diários “não o fizeram para saber quem eram, mas antes os levaram a cabo para saber *em que se estavam transformando*” (VILA-MATAS, 2005, p. 145). Girondo constata que a escrita desses diários possui uma “dimensão clínica” de reconhecimento das enfermidades e que cabe então a ele, o nosso narrador, também conceber a sua escrita em forma de diários.

A segunda parte da obra *O mal de Montano*, intitulada de “Diário íntimo de amor à vida” vai se convertendo pouco a pouco em diário com os índices, com notas, cabeçalhos, tal qual um calendário, segunda-feira, terça-feira etc. e que carregam junto, a cada entrada, um nome de autor de diários (Gide, Gombrowicz, Valery) que abastecem a narrativa com questionamentos e saídas para “averiguar aonde me conduziria a eliminação de minha doença, de meu mal de Montano” (VILA-MATAS, 2005, p. 145).

As entradas nos diários alheios se sucedem, as reflexões sobre cada um se sobrepõem de tal modo que poderíamos citá-los infinitamente, abrindo, em nossa tese, veredas impossíveis de serem percorridas. Como exposto acima, quando analisamos a obra de Vila-Matas, temos que buscar um equilíbrio, contermo-nos para não nos perder. Devemos eleger apenas o prioritário, o essencial para a tese pois corremos o risco de, ao penetrarmos no turbilhão de referências apresentadas pelo escritor espanhol, afogarmo-nos em tantos nomes e ideias. Kafka,

Musil, Sebald, Pitol, Gide, Gombrowicz, Pessoa, Benjamin, são alguns dos nomes a oferecerem encaminhamentos interessantíssimos para o desenvolvimento das questões que envolvem tanto a construção da identidade através da escrita quanto para o destino da literatura em nosso tempo. Mas vamos nos ater a duas observações, uma sobre a identidade e a outra sobre a literatura: as conclusões de Rosário Girondo sobre os desdobramentos de seu mal, de quem ele se tornou após a aceitação e ressignificação da sua doença literária; e, a segunda, como ao ressignificar a sua doença ele pode contribuir para a sobrevivência e o desenvolvimento da literatura em tempos vindouros.

Guiado pelos diários de Kafka e já trazendo em si as recomendações de Justo Navarro e Alan Pauls, Rosário Girondo intui que fazer literatura, obrigado pelas circunstâncias que compete ao seu tempo, significa encarar os males de sua época para, talvez, quem sabe, através da escrita, diagnosticá-los e encontrar a cura. Assim, assumir o mal de Montano numa época que coloca a literatura à margem faz com que o narrador lute, numa pequena e nova épica, com um novo e modesto tipo de heroísmo, para salvar o narrável num cenário que organiza e narra de forma precária os acontecimentos. O herói de nosso tempo é um estrangeiro diante do mundo que já não mais se reconhece em lugar nenhum. Que não se reconhece e tem a percepção de que todos ao redor também sentem o mesmo desconforto, só que de modo mais grave, não ousam organizar essa experiência de desconexão e desorientação com tudo e com todos: “dava quase pânicovê-los daquele modo, tão desorientados, reprimidos e sem bússola, olhando o mundo com a estranheza com que eu os olhava.” (VILA-MATAS, 2005, p. 161).

A literatura como um lugar de refúgio. Espaço possível para que os indivíduos se recolham, observem, organizem e narrem os intrincados e complexos fenômenos da existência. Sobre isso, destacamos dois trechos que dão conta daquela dupla questão referida acima, a ressignificação do mal de Montano na identidade do narrador e a sobrevivência da literatura. O primeiro trecho diz:

Pergunto-me porque serei eu 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. Pergunto-me também porque devo pedir desculpas por ser mais literário, se no fim das contas a literatura é a única coisa que poderia chegar a salvar o espírito numa época tão deplorável como a nossa. Minha vida deveria ser, de uma vez por todas, total e unicamente literatura (VILA-MATAS, 2005, p. 204).

O narrador aposta na literatura como instrumento redentor, num certo furor quase messiânico e exclusivo. Não podemos deixar de observar um certo exagero ao colocar a literatura como o único lugar possível, único lugar capaz de dar aos seres uma compreensão sobre os sentidos da vida. Outros meios de expressão são possíveis, outras formas de relatar a experiência humana se fazem presente e coexistem com a literatura. A questão a destacar talvez seja a de que outras formas de expressão – cinema, música, informação, vídeos, postagens etc. – ao colocar a literatura para escanteio deixam de considerar como referência um gênero que é prolífico em criar e recriar, tanto em forma quanto em conteúdo, diferentes modos de organizar a experiência humana. Claro, nem todo cinema, nem toda música etc. despreza a literatura, evidentemente. Mas o que prevalece no mundo atual é a busca de enredos e narrativas, tanto o conteúdo quanto a forma, em lugares alheios ao literário.

Nessa perspectiva vai concluindo Rosário Girondo ao imaginar um mundo em que o narrável, a arte de contar, vai se dissipando, perdendo importância, transformando-se talvez em outra coisa. Volta a assombrar-lhe a figura de Teixeira, o homem com as emoções de plástico que ri um riso mudo e desesperado. Girondo não deseja que a humanidade sequer ouse se aproximar de um tipo como Teixeira. Ao apropriar-se de seu mal como uma tarefa, ou seja, tomando-o como uma ação e um modo de ser, Girondo retira-o de meros contornos privados e individuais e eleva-o a uma dimensão coletiva que tem por função fazer com que a literatura continue viva. Segue o segundo trecho:

Volto ao *asco de relatar* e observo que não sou capaz de tomar nenhuma posição firme contra o narrável, que simpatizo mais com Borges quando diz haver algo a propósito do conto que sempre perdurará. Ele duvida que os homens se cansem de ouvir e contar histórias algum dia. Evoco essa frase borgiana e vejo que dela se depreende, de todos os modos, certa desconfiança com o porvir do romance, talvez porque o mais provável é que no futuro nasça uma arte de narrar sob outras formas, embora, isso sim, persista o conto. Florescerão formas muito novas, talvez formas imanentes, sem dimensão além da razão. De toda maneira, ainda não chego a imaginar essas formas. Por sorte, creio. O homem novo, quer dizer, Teixeira, em seu casarão vazio da ilha do Pico, talvez as esteja imaginando agora. Creio que por sorte eu não chego a imaginar essas formas e que é melhor assim, confio em não ter de conhecê-las, seguir um pouco como até agora, tratando de transformar a arte do romance, o que já é muito. Eu sei que há mil maneiras de fazê-lo e que devo encontrar a minha, na realidade, já a estou encontrando (VILA-MATAS, 2005, p. 205).

O narrador aposta na dimensão narrável da experiência humana. Contraí um asco pela humanidade que não dá espaço para esse tipo de organização. Porém, aponta ressalvas com relação ao gênero romanesco. A literatura do futuro, tal como imaginava Jorge Luis Borges,

talvez desconfie do romance. Estaria o narrador ampliando a noção de literatura, e do próprio romance, para a forma híbrida que mistura vários gêneros como modo de manter a narrativa viva? E não é exatamente isso que vamos experimentando enquanto lemos *O mal de Montano*? Uma mistura de formatos, cartas, diários, ensaios, que se preocupa muito menos com um encadeamento clássico de narrativa como vimos, por exemplo, no romance de formação. Este último, como já observamos, detém-se majoritariamente na arte de narrar as aventuras de *um* personagem, saindo de um estado para outro, da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade, tal como já apontava Aristóteles como sendo uma das funções do gênero trágico, mas que podemos redimensionar para outras formas de narrar. Não parece ser esse o empenho narrativo da obra de Vila-Matas que se afasta cada vez mais da forma do romance convencional. Estaria ele preocupado em radicalizar aquilo que os estudiosos do romance apontam como sendo uma característica fundamental do gênero romanesco, ou seja, um formato que tem a capacidade de agregar em si todas as outras formas? Vila-Matas, com a ajuda de seus narradores, faz com que seus leitores experimentem dentro de suas narrativas, catalogadas nas prateleiras das livrarias como romance, uma sensação de estranhamento. Pois em suas narrações os leitores experimentam outras coisas, um livro pouco afinado com os romances clássicos, com começo, meio, fim, enredo etc. Vila-Matas não é ingênuo, parece ter compreendido uma dupla condição que força a escrita a encontrar uma saída. Encontra-se pressionado pelo espectro da modernidade, expressão de Leyla Perrone-Moisés, que provoca a escrita a ser exercida de uma determinada maneira: “Citação, reescrita, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149). A impressão que dá é que os modernos como Kafka, Joyce, Proust, Musil, foram bem fundo nas experimentações formais, exploraram de forma intensa os temas e as potencialidades da literatura de tal modo que esse legado provocou, para aqueles que fazem literatura, uma certa desolação de que muito ou quase tudo já foi feito. Diante desse legado com o qual Vila-Matas dialoga, muitas vezes a saída que resta é olhar para o passado de forma irônica. “A ironia, traço igualmente característico da ficção contemporânea, também não poderia ser percebida sem a existência do termo anterior a que ela alude” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149). Mas, além da ironia que busca ressignificar a herança espectral da modernidade literária, outro traço parece se fazer presente na observação da atual situação literária, a mudança da recepção. E essa recepção da literatura também instaura no escritor uma certa melancolia. Ainda que a literatura, em comparação com outros modos narrativos e veículos de comunicação, tenha uma recepção reduzida com relação a outras formas, a internet propicia uma

quantidade nunca antes vista de obras disponíveis para aqueles que se interessam pela literatura. E essa proliferação de obras gera no escritor a “consciência de que o destino de todo e qualquer livro novo é ir parar num canto dessa nuvem, que cresce incessantemente agrava essa melancolia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 258). Veremos no capítulo referente à obra *Doutor Passavento* que as exigências mercadológicas e editoriais provocarão novas angústias que movimentarão o percurso literário de Vila-Matas. Por hora, o que temos que marcar é que novas experimentações formais e narrativas são típicas da obra de Vila-Matas exatamente por estar consciente das mutações necessárias que a literatura deve fazer para continuar existindo num cenário em que outras formas de transmissão do conhecimento e de experiência se apresentam cada vez mais sedutoras.

Seja com a inserção dos diários e cartas, das notas ensaísticas que ocupam grande parte de sua narrativa, Vila-Matas parece se importar com qualquer forma de relato escrito que tenha como objetivo organizar os acontecimentos vividos pelos narradores/personagens para conquistar um novo sentido. Ao se dedicar, em *O mal de Montano*, aos diários de tantos outros escritores, evidencia que aquele que escreve sobre a própria vida deseja compreender-se. Com o ofício da escrita pode, aquele que se dedica a escrever, deter-se sobre si, distanciando-se do imediatismo da vida, uma moeda de uso corrente que já se esqueceu de sua efigie, como alertou Nietzsche ao falar da verdade e da metáfora, e pode com a existência em suspensão, reconfigurar a si mesmo e a vida. Não era essa uma das funções fundamentais da narrativa, como nos mostra Ricoeur em *Tempo e narrativa*, a capacidade de organizar e dar sentido? E também reconfigurar a realidade, como aponta a teoria da tríplice mimeses?

Assim, Rosário Girondo se vale de uma escrita mutacional que ora se vale da ficção, primeira parte da obra, ora se vale dos diários, segunda parte da obra, para conseguir escapar de algo que lhe aflige, o seu bloqueio literário. E o que parece importar são as estratégias que, em multifacetadas formas de escritas, provocam no narrador ideias novas, saídas, caminhos, para a compreensão do que ele está se tornando.

Resgatemos a ideia de romance de formação apresentada no início deste capítulo. Talvez *O mal de Montano* não se aproxime da ideia de romance de formação, mas de uma narrativa em formação, que estaria disposta a utilizar vários recursos estilísticos para mostrar a transição do personagem de um estado para outro. Por um outro ângulo, pensamos que Vila-Matas, ao se valer de variados recursos formais para contar uma história, está acenando também para as mutações do ato de narrar. Este ato, para dar conta da experiência complexa do

homem contemporâneo, deve também se complexificar, buscando em outros instrumentos for- mais uma ampliação da linguagem.

Escrever sobre si é ficcionalizar-se. Vila-Matas parece privilegiar a escrita como um recurso para olhar sobre si. Com ela o narrador pode reconstruir os eventos de sua vida, aprop- ximando-se da verossimilhança ou brincando com ela, de modo a analisar e imaginar novos caminhos. Daí a aproximação de Vila-Matas com o gênero autoficcional. A escrita, o gosto pelo relato, é essa abertura, a oferta do espaço, onde é possível criar direcionamentos e senti- dos que serão, depois, lidos. Lido por aquele que escreve e busca se compreender, lido tam- bém por outros leitores que também procuram na literatura uma forma de autoconhecimento. Por isso, mesmo o diário, por mais íntima que seja a sua forma, deseja que algum outro, al- gum dia, venha a lê-lo.

3.5. A LITERATURA CONTRA OS EMISSÁRIOS DO NADA

Os motivos formais impulsionadores do estilo narrativo da obra de Vila-Matas são aqueles que propõem uma discussão dos mecanismos do fazer literário. O autor encontra sem- pre um meio de colocar no enredo o tema da construção da ficção. Não é uma invenção nova, uma estratégia pós-moderna que almeja colocar os caminhos da ficção em xeque, mas uma proposta formal que já possui uma linhagem na história da literatura ocidental que encontra em Laurence Sterne, no seu romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristam Shandy*, uma filiação paradigmática. Segundo Nadier Santos, essa linhagem literária da qual Vila-Matas é herdeiro se esforça por problematizar ou mesmo alterar “a distância estabelecida entre leitor e texto, assim como a relação existente entre realidade e ficção” (SANTOS, 2015, p. 67). A obra de Laurence Sterne é paradigmática porque nela já vemos um caráter digressivo que não se satisfaz em descrever os acontecimentos da vida do personagem. Nela percebemos já uma escrita reflexiva, que usa referências literárias, filosóficas e científicas, numa estética ensaísti- ca, precursora de um estilo híbrido. Ao desconfiar do “projeto humano em pleno influxo do iluminismo” (SANTOS, 2015, p. 72), Sterne lança no século XVIII, as sementes de um tipo de literatura que ironiza o progresso e o seu sistema social. Vila-Matas será herdeiro desse tipo de literatura que denuncia os problemas da realidade não de forma explícita, mas que usa outros recursos para provocar a cabeça do leitor.

Vamos ver daqui em diante que o exercício estético de Vila-Matas desconfia da capa- cidade da linguagem em descrever a realidade. Veremos que ele se distancia do realismo lite-

rário. Um tipo de realismo que passa a estremecer quando percebe que a linguagem já não acompanha as mudanças estruturais do mundo alavancadas pelo sistema capitalista. A mobilidade e aceleração do mundo tornam-se frenéticas. Há a fúria do novo e do seu desvanecer. A vanguarda moderna do início do século XX, encabeçada por Joyce, Kafka, Proust, Musil, Walser, já é bastante sensível a essa mudança estrutural executada pelo capitalismo e, cada um a seu modo, fazem surgir narrativas que se distanciam do realismo literário do século XIX. É com essa vanguarda moderna que Vila-Matas dialoga, vanguarda que realça alguns traços efetuados por Sterne, mas que por caminhos diversos, experimenta estilisticamente novas formas e fronteiras. O crítico literário espanhol Domingo Ródenas de Moya ao abordar teoricamente a obra de Vila-Matas faz um comentário muito pertinente para aqueles que desejam aproximar de modo irrevogável a sua estética da poética pós-moderna. Para ele Vila-Matas está mais próximo dos modernos, praticando de modo mais acentuado alguns desdobramentos formais iniciados por eles, do que dos pós-modernos:

O inconformismo criativo de Vila-Matas tem sua ascendência mais na crise moderna das artes mimético-representativas do que na reapropriação irônica e desvalorizadora da tradição anterior que é característica do pós-modernismo. Dito de outro modo, Vila-Matas resulta em suas premissas mais como um vanguardista histórico extemporâneo do que um neo-vanguardista ao modo de Julián Ríos ou Robert Coover² (apud SANTOS, 2015, p. 86: tradução nossa).

Os recursos denunciadores desse inconformismo criativo, que se insurgem contra a apropriação representativa da linguagem, aparecem nas citações deslocadas. O recurso da citação deslocada ou indireta realça o aspecto intertextual da obra de Vila-Matas. Esse procedimento não é apenas uma prática ostentatória, como se o autor tivesse como intenção mostrar ao leitor o seu vasto conhecimento da tradição literária ocidental. Na verdade, ao preencher os seus enredos com citações de difíceis identificações o autor pretende mudar o paradigma do leitor, ampliando o teor crítico da recepção da obra, fazendo com que aquele que lê, ao se deparar com um entrecruzamento de referências, questione-se sobre os limites da ficção. Vila-Matas não cita autores para validar o que quer dizer. Ele não recupera trechos de enredos conhecidos da história da literatura para embasar melhor a sua trama, mas o faz para desestabilizar o leitor, provocando-o.

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

O que parece querer Vila-Matas é que o leitor participe de seu universo. Pode ser uma questão de erudição? Pode. Mas esse aspecto é o menos relevante. Deseja Vila-Matas que o leitor investigue, que não se dê por satisfeito ao ler a sua narrativa. O universo da ficção é um jogo, as referências ao real e ao ficcional estão ali, ora explícitas, ora encobertas, quase imperceptíveis. Não é uma questão de identificação das referências, mas uma questão de atividade. O leitor deve se tornar ativo. O jogo proposto por Vila-Matas então é este: o leitor deve desconfiar da realidade como uma coisa dada, mas se já não é capaz disso, ele deverá desconfiar da ficção que está diante dos seus olhos, e que também não é uma coisa dada, pronta e fortuita.

Na esteira de Laurence Sterne e da vanguarda moderna do século XX, passando por Jorge Luis Borges, Vila-Matas reforça a tendência de um tipo de literatura que provoca e desestabiliza os sentidos. Alan Pauls, no seu livro *El efecto Borges* destaca que uma das contribuições mais fortes do escritor argentino de *O livro de areia* para a ficção contemporânea foi a desestabilização das referências e do saber, repensando a relação de propriedade: “o que Borges faz não é exatamente mostrar tudo o que possui, mas sim destacar a instabilidade radical que afeta qualquer relação de propriedade com o conhecimento e a cultura”³ (apud SANTOS, 2015, p. 115: tradução nossa). Nadier Santos aponta que ao estremecer a relação de propriedade com o conhecimento, tanto Borges quanto Vila-Matas valorizam o leitor como agente contextual do sentido. O ato da leitura é um espaço de possibilidades. Nele o sentido do texto pode sofrer uma variação a depender do contexto, da vida de cada um que recebe a obra. O sentido do texto não se fecha na intenção do autor, mas abre-se na intenção do leitor. Podemos aproximar esse trecho daquela observação de Ricoeur de que o momento da leitura não deve ser reduzido ao momento da explicação, da análise formal do texto, com o seu viés da filosofia estruturalista. Claro, é bom que essa etapa da leitura seja feita de modo cuidadoso e eficiente. Mas o leitor não deve se contentar com essa parte do trabalho. Ele deve recorrer à etapa da compreensão hermenêutica da obra, recorrer a si, para esticar o arco de possibilidades do ato da leitura. Por que cada um lê determinado texto e não outro em um determinado momento da vida? E mais, o que o texto faz com que ele leia de si mesmo? Ou em outras palavras, não basta entender o que o texto diz, mas temos que buscar compreender o que o texto diz de nós. Assim, a linhagem com a qual Vila-Matas dialoga parece propor uma outra prática de leitura. Uma práxis literária que não está preocupada em apenas se entreter com uma história

³ “Lo que Borges hace no es exactamente mostrar todo lo que posee, sino más bien poner en evidencia la radical inestabilidad que afecta a toda relación de propiedad con el saber y la cultura.”

bem contada, com uma trama com sobressalto, suspense, finais trágicos ou felizes. Lembremos que em Vila-Matas as tramas são singelas, pueris quase, pobres em acontecimentos marcantes e em reviravoltas. Mas é do mínimo, ou do ínfimo acontecimento que Vila-Matas se vale para impulsionar reflexões ensaísticas sobre os mais variados aspectos da experiência humana e do fazer literário. Ao não fortalecer as suas tramas e priorizar as reflexões e as divagações parece que Vila-Matas usa outro recurso para se afastar do realismo literário oitocentista e assim se aproximar de uma estética que recusa a realidade de difícil captura na qual a linguagem tenta dar conta. Vale a pena pôr em relevo o que diz Nadier Santos sobre o caráter especulativo da obra de Vila-Matas que tenta propiciar um espaço de questionamento e de criação de sentido como tarefa do leitor:

Tanto Borges quanto Vila-Matas mostram que abolir as rígidas marcações do texto é um exercício de valorização do sentido e da leitura. Segundo Borges, a obra de Vila-Matas possibilita a pensar as condições da leitura, as relações entre os textos e as condições de sua circulação na cultura que estão inseridos, explorando os fatores que as condicionam e determinam. [...] Vila-Matas empreende uma saída da esfera conceitual de Borges a partir de uma práxis literária que deixa a esfera ficcional para atingir relações reais estabelecidas entre autores e textos, chegando a transgredir relações de propriedade de forma mais completa, seja açambarcando textos de maneira a torná-los indiferenciados em seus enredos ou estabelecendo falsas relações de propriedade (SANTOS, 2015, p. 120).

Vila-Matas joga, brinca com as referências, desloca-as do contexto, cita a vida dos autores adequando-as aos seus enredos e motivos. Dessa forma ele cria um distanciamento consciente, dado que muitas das vezes as citações são colocadas no texto não para reafirmar a posição do autor, mas para colocá-las em perspectiva, atualizando-as, servindo-se delas para que elas possam responder aos anseios dos personagens, fazendo com que delas novos contextos e sentidos apareçam. Baseia-se nos modernos se munindo de recursos para consolidar as suas variações narrativas. No entanto, vai, ao mesmo tempo, provocando pequenas torções, articulando pequenos desvios que, mínimos, levam a sua obra a se destacar dos modernos.

O leitor afeito aos romances modernos de vanguarda que já estava acostumado a determinadas narrativas experimentais agora se vê envolvido com um autor que com na sua prática literária visa tensionar mais ainda o perfil inovador do romance forçando-o a limites que, se não nos leva a questionar o gênero que estamos lendo, ratifica o caráter provocador do gênero romanesco com relação à classificação dos gêneros e das formas. Força o romance a

expandir a sua tendência inclusiva de outros gêneros, como a poesia, o ensaio etc., tendência esta que já havia sido mapeada pelos filósofos românticos acerca da narrativa romanesca.

Aquele leitor que enfrenta a obra *O mal de Montano* se depara a cada nova parte com uma mudança brusca da perspectiva narrativa. Se, na primeira parte, o leitor jurava que estava lendo um relato sobre um crítico que narrava, em primeira pessoa, a sua relação com o filho enfermo pelo excesso de literatura em sua vida; na segunda parte o leitor percebe que o relato se transformou num diário; e agora, na terceira parte, cujo título é “Teoria de Budapeste”, o leitor é obrigado a se posicionar novamente pois Vila-Matas muda novamente a perspectiva. Se na primeira vemos um relato sobre dois personagens em crise, Montano e seu pai; se na segunda lemos, em forma de diário, a reconsideração da primeira parte da narrativa numa espécie de autoficção; na terceira parte somos conduzidos a acompanhar a ida do narrador a Budapeste para apresentar uma conferência sobre o diário como forma narrativa, conferência cujo título é precisamente “Teoria de Budapeste”. São esses mecanismos de mudanças bruscas da narrativa que possibilitam aquilo que mencionamos anteriormente, ou seja, a preparação de um espaço na cabeça do leitor que pode levá-lo a questionar o estatuto da ficção. Os deslocamentos narrativos – de relato em primeira pessoa para o diário, do diário para o relato de uma conferência, da transcrição da conferência a um conglomerado de notas sobre diários alheios – motivam o leitor a jogar, a pensar, a praticar uma leitura ativa que não quer ser passiva diante do narrado.

Para surpresa do leitor, ao menos esse parece ser o desejo de Vila-Matas – que o leitor se surpreenda! –, grande parte do material da conferência elaborada pelo narrador é extraído do diário de sua mãe que o personagem encontra perdido em uma gaveta de sua casa. Esse espólio é justamente um diário que teoriza sobre a arte de escrever diários. O narrador é surpreendido por esse diário pois não sabia dos talentos narrativos de sua mãe. E muito menos de sua veia teórica que se dedicava a produzir teorias sobre o tema de seu maior interesse no momento, ou seja, os diários. Obviamente, essa descoberta faz o narrador elaborar novas reflexões sobre as apropriações da literatura e o problema da autenticidade.

Aos poucos a narrativa vai realçando o seu caráter especular, mais próximo ainda do ensaio, e deixando de lado o relato dos acontecimentos da vida do narrador que tenderia a aproximar *O mal de Montano* da literatura mimética-representativa oitocentista. As ações de Rosário Girondo vão sendo deixadas em segundo plano e o texto desenvolve-se quase que exclusivamente como um texto teórico pois o objetivo do narrador é investigar as relações exis-

tentes entre a literatura, em forma de diário, e a capacidade desta forma de auxiliar no autoconhecimento.

Essa postura reflexiva se torna preponderante no romance. Vale ressaltar que a reflexividade não é uma especificidade da obra de Vila-Matas, mas um caminho tomado pelo romance contemporâneo que vê com desconfiança os meios pelos quais ele pode se apropriar da realidade. Auerbach, Walter Benjamin e Adorno, ao analisarem as condições da literatura, possuem diagnósticos avizinhados quando investigam as condições do sujeito moderno e as condições da própria literatura. Partem de uma mesma premissa: o funcionamento do mundo, impulsionado pelo sistema capitalista que rege e modifica as condições materiais, tornou-se difícil de captar. Há uma intensa aceleração das condições materiais. Há também uma polifonia de interpretações que tentam justificar e compreender as alterações dinâmicas das condições de vida. O ser humano já não consegue se sentir confortável diante da realidade, sente-se desabrigado, convocado a interpretar e reinterpretar constantemente o mundo. Por isso Auerbach afirma que esse alargamento da experiência, visto que se prolifera em inúmeras novidades, em inúmeros fragmentos, “causou uma confusão tanto maior quanto não era possível vê-las em conjunto.” (AUERBACH, 1998, p. 485). Obviamente, essa incapacidade, essa sensação de não pertencimento ao próprio mundo provoca uma alienação e um desconforto.

Walter Benjamin, num texto bastante conhecido, “Experiência e pobreza”, também diagnostica na modernidade uma certa precariedade na arte de viver e transmitir as experiências. Apesar da abundância das condições materiais o ser humano já não consegue se reconhecer em nenhum lugar: “uma nova forma de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 2012, p. 124) e que por isso já não é capaz de traduzir em linguagem, em narrativas “experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 2012, p. 124). No mesmo texto afirma: “que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?”. Na esteira de Benjamin, Adorno mostra como essa impossibilidade de dizer o que acontece no mundo de modo realista através da linguagem faz com que a literatura recue para um lugar de desconfiança. Já que não é possível acompanhar a aceleração do mundo, já que o sujeito moderno sofre constantemente a violência dos ritmos velozes e descompassados, rodeado mais de ruídos do que de palavras comprehensíveis, aquele que se ocupa em traduzir as experiências do mundo, ou seja, o narrador de romances, se vê carregado de uma tarefa complexa. Ao mesmo tempo que se vê importante diante da velocidade do mundo, desafiado a acompanhar com a narração um mundo que se não deixa apanhar pela linguagem, o narrador deve denunciar essa própria realidade: “Se o

romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer realmente como as coisas são, então ele precisa renunciar ao realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 56). A renúncia ao realismo logo se transforma em denúncia. O narrador tem como tarefa descortinar aquilo que provoca a redução da experiência. Se a realidade nos oferece uma vitrine com cada vez mais produtos, nenhum deles demonstra ser suficiente para enriquecer o indivíduo ou satisfazê-lo de modo a encontrar algo semelhante à completude. Se a encontra, logo a perde. Se acredita que o último lançamento do mercado (e aqui podemos nos valer de qualquer nicho mercadológico, ou o último celular, ou o último livro, ou a última moda, e por aí vai...) apaziguará as suas angústias ou encerrará o ciclo de insatisfação, logo o indivíduo percebe que caiu no engodo prometido pelo capitalismo.

Ao recusar escrever um romance que diga a realidade do mundo ou mesmo a realidade da vida de um indivíduo, como na autobiografia, Vila-Matas está sinalizando que aquele leitor, crédulo no poder da narrativa em organizar e dizer o mundo, é ingênuo pois está tão capturado no jogo do mercado que não consegue perceber que é ele, um indivíduo consumidor de mercadorias e narrativas, mais um objeto entre outros da realidade fabricada pelo sistema. Em *O mal de Montano* o maquinário recorrente para fazer balançar as estruturas passivas do leitor é essa reconfiguração dos formatos do relato que convocam o leitor a reconsiderar, a todo instante, a realidade da ficção. Ou, em termos mais ajustados aos jogos de Vila-Matas, o leitor deve reposicionar o seu ângulo de visão para que ele observe com critério a ficcionalidade da ficção que está diante de seus olhos.

Ao colocar na voz de Rosário Girondo uma conferência sobre a arte de escrever diários e a capacidade dessa arte de ser um meio narrativo pelo qual o indivíduo pode exercitar o conhecimento de si, Vila-Matas desenvolve outras considerações acerca dos problemas que rondam a literatura e o sujeito contemporâneo. Mas antes, se o leitor ainda não se deu conta desses mecanismos narrativos provocadores de deslocamentos, Vila-Matas o alerta de modo mais explícito: “vocês devem estar pensando que já é hora de lhes dizer que nem Rosa nem o Monsieur Tongoy existem” (VILA-MATAS, 2005, p. 224). Não existe a sua esposa cineasta, nem a sua mãe, autora de um diário perdido, nem Tongoy, nem Montano. Os nomes, os personagens foram criados para terem um papel dentro da narrativa, para serem um recurso narrativo no qual ele possa gerar essa desconfiança para com o ficcional mas também para que ele consiga trabalhar uma das suas obsessões, o seu vampirismo literário crônico:

Fui me libertando de minha atração pelo sangue das obras alheias 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. Contudo, há temporadas em que recaio ligieramente no vampirismo de outrora. Hoje mesmo, sem ir mais longe, venho agindo nesta conferência-teatro como parasita, vivendo das ideias de Monsieur Tongoy, pois foi ele que desenhou o roteiro, as linhas mestras de minha intervenção desta noite (VILA-MATAS, 2005, p. 225).

É mediante então a imaginação da conferência criada pelo personagem Tongoy que o narrador tira algumas conclusões de sua tarefa como narrador:

Faço verbo. E faço teoria e digo-lhes que compartilho com Monsieur a ideia de que o mundo já não pode ser recriado como nos romances de antes, isto é, desde a perspectiva única do escritor. O Monsieur e eu cremos que o mundo tenha se desintegrado, e só se alguém se atrever a mostrá-lo em sua dissolução é possível oferecer alguma ideia do verossímil (VILA-MATAS, 2005, p. 227).

O narrador deve evidenciar a dissolução do mundo, uma destruição que, como já vimos, acontece pela violência da aceleração que impossibilita o homem de se sentir em paz em qualquer lugar. Mas esse mundo se desintegra, sobretudo, pelo “cheiro do dinheiro e sua orgulhosa peste” (VILA-MATAS, 2005, p. 231) que contamina e prolifera as baixas paixões humanas, uma “incultura que sufoca o pensamento” (VILA-MATAS, 2005, p. 231), afastando o homem de uma vida mais intensa e profunda.

Após o relato da conferência, volta o narrador a nos apresentar as páginas de seu diário. E nelas prossegue na sua investigação de denunciar os agentes que provocam esse mundo rasteiro, desintegrado. Entrar no mundo do literário, seja lendo romances, ensaios, poemas ou filosofia; ou mesmo escrevendo obras de ficção ou diários, é um ato de resistência pois interrompe o fluxo da vida, fluxo que cada vez mais afasta o homem dele mesmo pois o força a uma fragmentação através dos estímulos que lhe chegam por variados caminhos tecnológicos. Para o narrador, ler ou escrever, fazem com que se interrompa a aceleração do mundo e assim o homem pode “entrar fundo na irrealidade, fugir de tantos fantasmas odiosos, de tanta falsificação mascarada, fugir de uma realidade que já não tem sentido” (VILA-MATAS, 2005, p. 246).

Deste modo o narrador nos apresenta a última parte da obra cujo título é “o diário de um homem enganado” (VILA-MATAS, 2005, p. 247). Neste último trecho, o narrador tenta

encerrar as suas investigações que abordam tanto a situação da literatura contemporânea quanto a situação do homem contemporâneo que não vê a literatura como um lugar de mediação entre ele e o mundo.

As primeiras reflexões tratam da situação da literatura e mapeiam, portanto, aqueles que durante toda a narrativa o autor denominou de “os inimigos do literário”. Assim, os responsáveis pela posição marginal da literatura no âmbito da comunicação das experiências são os “homens de negócios que editam livros, diretores de departamentos, líderes do mercado e equilibristas do marketing” (VILA-MATAS, 2005, p. 247). Aqueles “velhacos da indústria cultural e os emissários do nada” (VILA-MATAS, 2005, p. 264) são os responsáveis pela dissipação das mercadorias que estão nas vitrines, que proliferam obras e anúncios com apenas uma preocupação: o lucro.

A hipótese aberta pela obra de Vila-Matas é que são os homens “emissários do nada”, pessoas do marketing, os verdadeiros embrutecedores da percepção. Ao lançarem para consumo, indiscriminado e voraz, obras que simplificam a complexidade da vida, reduzem a amplitude da sensibilidade e do pensamento, tornam a experiência da vida menos sutil, e assim, por conseguinte, promovem o desinteresse pela literatura. Se os homens de negócios lançam nas vitrines obras que são falsas novidades ou ocas, se as mercadorias literárias frescas nas prateleiras são maquiagens que revestem o mesmo e o antigo, não importa. Os entusiastas da indústria cultural disseminam mercadorias que não dizem nada, ou muito pouco, visando o enriquecimento. O mercado, o marketing, a venda, o econômico, são eles que produzem cada vez mais homens como Teixeira, que riem constantemente a cada nova mercadoria, que riem com um riso vazio, sem consciência de seu motivo. Os emissários do nada fabricam estímulos, afetos, emoções, ideias para um público que se torna cliente. Como meros consumidores, homens como Teixeira já não se questionam sobre as condições materiais e ideológicas dessa realidade, uma realidade que se tornou um produto, uma mercadoria.

O diagnóstico de Vila-Matas é que grande parte da literatura contemporânea se rendeu ao mercado. Uma boa parcela daqueles que se consideram escritores mudaram a sua escrita e a sua concepção de obra para atender às demandas do marketing. Também os leitores se renderam. São tragados pelo consumo desenfreado, pelos best-sellers, pelas edições de luxo, pelas feiras literárias, pelas resenhas disparadas com frivolidade e com uma concomitância absurda aos lançamentos do mês pelos “booktubers”, “youtubers” e “influencers” digitais nas redes sociais, pelos prêmios que prometem ao leitor um novo Kafka, Proust ou Shakespeare.

Ao perceber a hegemonia dos emissários do nada, o narrador de *O mal de Montano* acaba por se sentir solitário e desanimado. Aqui, há um pareamento entre a situação da literatura contemporânea, que se encontra à margem dos meios de comunicação, e a situação do narrador que não encontra as condições favoráveis para a execução de seu ofício visto que sua narrativa não se adapta facilmente à lógica do mercado. Este último se preocupa mais com a quantidade rentável de uma obra do que com a sua qualidade. O narrador que escreve o diário de um homem enganado pretende, portanto, desaparecer. Deseja o narrador abandonar a sua identidade como escritor.

3.6. A DUPLA ODISSEIA DA IDENTIDADE

O diário avança tecendo considerações sobre a noção de desaparecimento. Para isso, o narrador se vale de autores que recusaram a sua identidade como escritor. O caso mais exemplar destacado por Vila-Matas é o do escritor suíço Robert Walser. Ele se internou voluntariamente no sanatório de Herisau e abdicou da carreira literária e de sua identidade nos seus últimos anos de vida. A figura de Walser, personagem muito estimado por Vila-Matas não só nessa obra mas em vários de seus livros porque é nele que nosso autor se inspira para escrever a obra a ser analisada no capítulo seguinte, *Doutor Pasavento*. Talvez Vila-Matas já deixe sinalizado aqui, na obra sobre Montano, um problema que ganhará contornos mais severos em livros posteriores. Ainda em *O mal de Montano*, Vila-Matas recupera, além de Walser, a obra de Robert Musil para pensar aquelas identidades que se recusam a seguir o caminho sugerido pela sua vida e que, numa espécie de curto-circuito, interrompem o desenvolvimento de sua personalidade. Dá prosseguimento a um caminho aberto pela sua obra anterior, *Bartleby e companhia*, cujo tema era a interrupção da escrita. Porém, paralelamente, Vila-Matas vai cruzando a interrupção da escrita com o desaparecimento da identidade. Em *O mal de Montano* esse entrecruzamento já está enriquecido, mas tomará contornos mais incisivos na obra *Doutor Pasavento*.

Inspirando-se, portanto, nas ideias de Musil, tanto na sua obra-prima inacabada *O homem sem qualidades*, quanto nos seus escritos ensaísticos, Vila-Matas apresenta a possibilidade da construção da identidade em dois tipos. Lança a teoria da personalidade da dupla Odisseia. Para ele é possível que a identidade se incline, durante a existência, em duas tendências que podem ser exemplificadas por identidades literárias dos personagens Ulisses da *Odisseia* de Homero e Ulrich de *O homem sem qualidades*. Tendências que não se excluem mutuamente.

te, pois podem coexistir dentro da identidade, mas que podem, vez ou outra, sobressair uma sobre a outra durante a vida de uma pessoa.

A personalidade encarnada pelo Ulisses da *Odisseia* de Homero (ou pelo seu herdeiro moderno, Leopold Bloom, do *Ulisses* de James Joyce) é aquela que deseja retornar ao ponto de partida. Deseja retornar para casa, para as memórias profundas e primeiras que moldaram a sua percepção de mundo. Como é conhecido, Ulisses ao retornar da guerra de Troia para o seu reino em Ítaca, passa por uma série de provações que colocam em xeque a permanência de quem ele é. O canto das sereias, a ilha dos lotófagos, Caribdes e Cila, Calipso, Polifemo, todos esses episódios provocam Ulisses para que ele esqueça de si e não realize o seu propósito. Seduzem-no para que ele abandone o seu destino convocando-o a sucumbir aos variados tipos de prazeres e benefícios efêmeros. É uma identidade que luta para permanecer idêntica ao seu eixo inicial ou a continuar a promessa de seu sentido e futuro. Fazendo uma rápida associação entre as reflexões sobre a condição da literatura atual e essa noção de identidade proposta pela trajetória de Ulisses na *Odisseia*, podemos sugerir que as sereias de hoje em dia são as novas mercadorias que a cada esquina nos seduzem com o seu canto, como nos lembra alguns versos de Gilberto Gil (“A novidade veio dar à praia / na qualidade rara de sereia”), e que podem nos desviar de nosso propósito, tragando-nos num redemoinho interminável e sempre atualizável de prazeres efêmeros que nos distanciam do que realmente desejamos ser. Informações, estímulos, postagens, vídeos curtos, uma série de práticas audiovisuais, seduzem-nos para serem consumidos, oferecendo uma gama de recompensas rápidas que deslocam e fragmentam a nossa percepção embaralhando, muitas vezes, as nossas intenções e compromissos mais longevos e afinados com a nossa identidade.

O outro tipo de identidade é aquela inspirada em Ulrich, personagem da obra *O homem sem qualidades* de Musil. É um tipo de identidade delirante, que não possui caracteres marcados, que é uma metamorfose constante, que modifica as suas características e propósitos e já nem se lembra nem deseja retornar a casa. Assim, o narrador de *O mal de Montano* delinea os traços de Ulrich como sendo um tipo de personalidade que “se lançava para adiante, sem voltar jamais para casa, avançando e perdendo-se continuamente, mudando de identidade em lugar de reafirmá-la, desagregando-a naquilo que Musil chamava de um delírio de muitos” (VILA-MATAS, 2005, p. 282). Após estas observações o narrador acaba por concluir que em si ele possui a identidade da dupla odisseia:

Dançam para mim as lembranças e ligo-me ao tecido imprescindível de minha memória e da minha identidade – neste caso a alcançada pela dupla odisseia – e digo a mim mesmo que sou alguém somente porque lembro, quer dizer, sou porque lembro, sou aquele que a memória ajudou sempre, evitando que caísse numa angústia total, ajudou durante anos com seus relâmpagos e cintilações luminosas nos quais, como um raio de sol, dança para mim, a cada dia, encantadora e mágica, a poeira trágica do tempo.

Sou dois. Tenho a identidade da dupla Odisseia, um está emboscado na muralha chinesa, e o outro, mais natalino e sedentário [...] (VILA-MATAS, 2005, p. 294).

Nem uma derivação total que não consiga identificar o fio condutor de sua vida e propósito, tal como, por exemplo, os personagens de Kafka no conto da muralha chinesa que não conseguem saber o início e o fim de seu trabalho; nem também uma identidade sedentária que se apega à sua primeira pegada, que sempre retorna à casa da infância, que volta às suas impressões iniciais do mundo e das coisas, que busca o acolhimento do pai e da mãe. Nem uma coisa, nem outra, portanto. Mas uma identidade que sabe dosar a medida do mesmo e do outro, da fidelidade com o ser que se constituiu até ali, com seu passado e memória, com seu legado, mas também fiel a uma promessa, a quem se deseja ainda transformar; que sabe trabalhar com o material da memória para que as lembranças encaminhem em si novas possibilidades de ser. A identidade emergente dessas reflexões se assemelha à identidade narrativa pensada por Paul Ricoeur. É uma identidade que reivindica para si um espaço intermediário, que não se deixa sedimentar numa identidade de cunho essencialista nem se deixa derivar numa identidade delirante e aleatória, descrente de qualquer verdade sobre si. Uma identidade que acolhe a medida de sua autenticidade.

Retomando algumas ideias sobre o conceito de identidade narrativa de Ricoeur, vale lembrar que essa identidade é sempre atravessada pelo tempo. O andamento de quem somos no tempo evolui à proporção em que sofre as interseções dos outros. Considerar a identidade de modo narrativizado é pensá-la condicionada pela temporalidade, sem dúvida, mas também se vincula com os critérios narrativos da trama, dos personagens, da peripécia, do amor, da morte, dos grandes arcanos existenciais que acometem, de um modo ou de outro, a vida de todos. Nesse desenvolvimento narrativo da biografia humana, segundo Ricoeur, agimos e padecemos sobre o dilema da perseverança do caráter, de um si mesmo que vai se consolidando à medida que avançamos no tempo, e a sua dissolução ou modificação. O relacionar-se com os outros nos coloca sempre à prova: o outro também tem o seu modo de ser, possui uma visada de mundo que embate com a nossa. Quando falamos “o outro” não queremos apenas dizer um

outro ser humano apenas. Outros seres da natureza também nos atravessam, encontramos tantos outros seres ficcionais que nos provocam em igual ou maior medida. As narrativas e seus personagens são eternos convites, fazem-nos explorar a conduta de outros seres imersos em contextos diversos, já contendo uma condensação importante, a unidade de uma vida. Ao conhecer o todo de uma vida de um personagem, totalidade que não é necessariamente a morte do mesmo, mas a unidade dos acontecimentos desdobrados pela narrativa, é designado ao leitor planos de vidas, projetos, escolhas, que aparecem para nós como uma prova, de êxito ou fracasso, de uma vida boa, feliz, ou ética.

A identidade narrativa possibilita então uma posição intermediária entre a permanência de determinadas características e o enxerto, em nós, de outras qualidades disponibilizadas pelo envolvimento com os outros, humanos ou não, reais ou ficcionais. Move-se a subjetividade numa tensão permanente em que visa uma certa manutenção de si, embora deseje também agregar em si novas qualidades. De todo modo, essa identidade que não nega a intervenção do tempo nem dos outros, está sempre passível de intercalar durante a sua consolidação momentos de tensão e de distensão que acolhem ou rechaçam os atributos disponibilizados pelos contextos da vida. Vale lembrar o que diz Ricoeur sobre isso em *O si-mesmo como outro*:

Mas também é preciso que a irrupção do outro, fraturando o fechamento do mesmo, encontre a cumplicidade desse movimento de apagamento pelo qual o si se torna disponível para o outro. Pois não seria preciso que a “crise” da ipseidade tivesse por efeito substituir a estima a si mesmo pelo ódio a si mesmo (RICOEUR, 2014, p. 181).

Não é porque é sugestionado ao indivíduo, quando se intersecciona com os outros, uma possibilidade de “abandono” ou “crise” de sua ipseidade, ou seja, de sua singularidade, daquilo que faz dele um si mesmo, reconhecível como tal para o outro, e reconhecível e narrável também para si, que ele vá virar as costas para si, largando no passado todo o constructo subjetivo que constituiu até agora. A proposta pensada por Ricoeur, através do conceito de identidade narrativa, é que o sujeito, se assim desejar, pode correr o risco de ser mais, além de si, sem, no entanto, perder-se numa identidade que se renova a todo instante, como no caso límite, exemplar, de Ulrich, do romance *O homem sem qualidades*. É necessário, todavia, saber jogar com os atributos do si-mesmo e dos outros.

Uma identidade maleável que, obviamente, possui alguns estatutos seguros sobre si, mas não os deixa limitar o seu percurso ao investigar descobertas sobre a sua subjetividade. Uma identidade que, consciente de suas peças originárias, sabe reordená-las e modificá-las num jogo constante, paródico e irônico, sobre si mesmo. Nesse aspecto, o narrador de *O mal de Montano* acaba aproximando-se de um certo perfil de identidade exercitado pelas narrativas da literatura pós-moderna, tanto na construção de personagens quanto na construção de enredos. Pois, segundo a teórica da literatura Linda Hutcheon, essa literatura adquire o seu timbre, a sua voz, acentuando caracteres narrativos de forma “intensamente paródica e autoreflexiva” (HUTCHEON, 1991, p. 12). Vemos, portanto, sem entrarmos em muitos desdobramentos, já que não é nosso objetivo determinar a prateleira exata na qual a obra de Vila-Matas poderia ser inserida na história da literatura ocidental, que sua narrativa possui ora traços das vanguardas modernas do século XX, ora se achega a práticas pós-modernas.

Para o jogo paródico sobre si é preciso ter uma excelente memória. Isso vemos apontando não só em *O mal de Montano* como em toda obra de Vila-Matas. Aliás, para que a doença de Montano se instale em alguém é necessário que a pessoa tenha experimentado a literatura com tamanha intensidade e paixão, que tenha se relacionado com a vida dos personagens, com a vida dos autores, com as citações, com as histórias, de tal modo, que elas se entranhem naturalmente e vagarosamente na vida do leitor. Talvez seja ilustrativo do que quero dizer uma passagem da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles que aborda o poder do hábito como sendo um processo de sedimentação lenta. O conhecer é uma prática, uma vagarosa assimilação de ideias que sub-repticiamente se transmuta em ação:

Os que apenas começaram a aprender uma ciência podem alinhavar suas proposições, sem, todavia, conhecê-la. Para ser realmente conhecida, é necessário que elas sejam partes integrantes de nossa natureza (literalmente: que elas cresçam conosco). Ora, isso é uma coisa que demanda tempo (apud HADOT, 1999, p. 135-136).

As intensidades e paixões são inviabilizadas pelos inimigos do literário, pelos emissários do nada. Pois como manter a intensidade e a paixão por si e pelas coisas se tudo muda a todo momento? Pois as coisas, como diz um personagem do conto *O lenço* de Walter Benjamin, “não duram mais do modo correto” (2018, p. 62). Ou, em outros termos, como contagiar um ser com paixão e intensidade se as coisas ao seu redor não duram um tempo adequado, justo, pois estão contaminadas pela aceleração do mundo industrial que encurtam e aceleram

tudo? Para que as coisas habitem em nós é necessária uma determinada duração. Tempo de sedimentação, decantação, tempo que possibilita, inclusive, o brincar, o jogar. Mas como brincar, como jogar, se no mundo atual as coisas nos atravessam sem serem digeridas? Podemos sugerir que o cérebro tem algum grau de parentesco com o sistema digestivo. Se nos alimentamos a todo momento de comida pouco nutritiva, o que se torna energia em nós? Como sentir o sabor das coisas, das ideias, se estamos preocupados com a próxima mordida, com a próximo produto a ser entregue e consumido de forma rápida? É como se Vila-Matas estivesse sugerindo que o modo de produção das redes de *fast-food* tivesse contaminado também o círculo do literário.

O diário de um homem enganado, na última parte de *O mal de Montano*, encerra-se na data do dia do livro, 21 de abril. É a partir dessa data muito celebrada pelo mercado editorial que o narrador faz a sua última defesa da literatura. Porém, antes desta apologia, o narrador conclui sobre a sua doença, o mal de Montano. Finaliza dizendo que, na verdade, a sua doença é um bem, que ela só foi possível porque, de alguma forma, deu à literatura uma intensidade de que já não é vista em lugar nenhum:

Vou resistir, necessito da literatura para sobreviver e se for preciso irei *encarná-la*, se é que já não a estou encarnando nesses momentos. “Sofrer é pôr em alguma coisa uma atenção suprema e eu sou um pouco o homem da atenção”, lemos em *Monsieur Teste*. A atenção suprema que dedico à literatura e a meu mal de Montano levou-me ao sofrimento, à dor de Teste, mas está valendo a pena porque a Ação, a muralha e eu mesmo temos agora toda a atenção voltada para as toupeiras do Pico e seus imprevidentes chefes. E uns e outros, toupeiras e chefes, estão mal, vão perceber (VILA-MATAS, 2005, p. 284).

As toupeiras do Pico são os amigos do Teixeira, da ilha do Pico, o homem que ri um riso de plástico. Toupeiras que também aludem à obra de Kafka, àqueles personagens humanos que cavam na escuridão infinita uma muralha igualmente infinita e sem sentido. E seus chefes, os homens do mercado e da economia, no fundo, sofrem de um mal que não conhecem: eles ignoram a intensidade. Graças à literatura e à disponibilidade do personagem para a atenção é que foi possível a maturação de um sofrimento que se destacou de uma realidade empobrecida. E que se converteu em obra. A conclusão, que já vinha sendo construída ao longo da narrativa através das extensas divagações diarísticas, toma um arremate. Também para criar é necessário intensidade. Mas antes do estabelecimento dessa intensidade se faz necessário um distanciamento da realidade que produz acontecimentos inexistentes de forças dura-

douras: “Criar uma realidade distinta a partir da realidade empobrecida e sem sentido de hoje. Explorar os inúmeros infinitos sentidos da realidade por criar, os quais só podemos inventar de dentro dessa realidade” (VILA-MATAS, 2005, p. 302).

O mal de Montano, na verdade, significa essa intensificação perdida. No caso de Vila-Matas a literatura é este objeto fabricador de intensidades. A nossa hipótese é de que essa narrativa do escritor espanhol serve para denunciar os mecanismos de uma realidade empobrecida. A partir desse reconhecimento cada leitor pode tentar restituir determinado grau de intensidade que o fará ver melhor as infintas tonalidades da existência apagadas pelos risos ruidosos das toupeiras do Pico e de seu mestre, Teixeira: “Ver aos demais. E não fazer pesquisa de mercado. Lutar contra o maquinário destruidor do mal de Montano da sociedade, lutar contra o esvaziamento da figura humana produzido pela perversão da mesma empresa humanista.” (VILA-MATAS, 2005, p. 302). Esta obra de Vila-Matas pode não ter dado ao leitor uma história como ele esperava, com uma trama desenvolvida, permeada de amores, traições, mortes, e todos aqueles componentes que nos acostumamos a ver nas histórias. Mas ao menos ela serviu, não para contar uma história, mas para, ficcionalmente, apontar para um outro aspecto da realidade que a compõe e que, no entanto, se esconde entre tantas outras formas de estímulos, comunicações e narrativas. Serviu para denunciar o mecanismo que, preenchendo o mundo de mercadorias num ritmo avassalador, esvazia a figura humana.

Deste modo, concluímos a análise da obra *O mal de Montano*, mas antes gostaríamos de destacar uma última citação, um pouco longa talvez, mas que contém, de forma resumida, todas as observações apontadas até aqui, endereçada àqueles entusiastas do dia do livro que, gananciosos, saltitam em busca de cifras astronômicas. Ou mesmo para aqueles que buscam livros novos para entupir as bibliotecas, que os compram mas não os leem, e que, se iniciam uma história e a concluem, passem por suas páginas sem nenhuma intensidade:

Todos os anos é a mesma coisa quando chegam essas datas. Aumentam os analfabetos e iletrados deste país, mas isso parece ser o de menos, cada vez se celebram mais dias do Livro e a mim me toca explicar porque é preciso ler. Ontem, numa emissora de rádio, fui convidado a explicar aos ouvintes, em dois segundos, por que deveriam animar-se a ler. Para que literalmente se animem, respondi. Estive a ponto de acrescentar: e para que, de passagem, consigam a salvação do espírito, esse ideal de Mú-sil. Este último não o disse, me pareceu excessivo e além do mais teria ultrapassado os dois segundos de tempo exigidos.

Já não sou o rígido doente de literatura de antes. Ou, melhor dizendo: começo a não entender por que devo fazer apostolado da leitura. Melhor seria que cada iletrado deste país fizesse o que bem quisesse. Por outro lado, odeio quase a humanidade

toda, e passo o dia pondo bombas mentais em todos esses homens de negócios que editam livros, nos diretores de departamento, nos líderes do mercado, nos equilibristas do marketing e nos bacharéis em economia. Pondo bombas mentais tanto nesses como nos disciplinadores gregários e no resto do mundo em geral. Pergunto-me pois por que razão deveria dar-lhes uma mão e recomendar-lhes que lessem livros se só lhes quero mal, se só quero que aumente sua estupidez e se espatifem de uma vez por todas viajando no trem da ignorância, que pagamos todos mas que algum dia eles pagarão muito mais caro indo ao poço sem fim do fracasso, com a música em outra parte, em uma indústria diferente. E mais, detesto-os tanto que encantaria vê-los obrigados a ler, que de alguma forma saísse um pérfido decreto, uma drástica ordem de aproximar-se do livro, e de imediato as cidades deste país se converteriam em bibliotecas de forçada, caótica e mentecapta vida intelectual (VILA-MATAS, 2005, p. 307).

O país citado é o seu, a Espanha, mas o nosso país também cabe na análise porque o sistema atinge a todo o globo terrestre em diferentes níveis de poder. Logo no primeiro parágrafo vale destacar que o tempo breve exigido pela emissora de rádio inibe a resposta do narrador. A resposta é breve, porém, certeira: para animar-se. É sobre o entusiasmo da vida que trata a literatura. E se o narrador respondesse mais, com uma frase de Musil “a literatura serve para salvar o espírito” supõe ele que nada haveria de ser entendido. Aí já está a violência da aceleração: ela coage quando abrevia, não permitindo uma extensão que conceda espaço para o imaginar. Ela violenta porque deseja a palavra pragmática. Já vimos, quando trouxemos *Ricoeur* para o nosso texto, como o pragmatismo da linguagem, cuja função é apenas informar, inibe a arte de se comunicar através da metáfora. Talvez não nesses termos, mas com uma intenção semelhante, parece Vila-Matas destacar no segundo trecho, que não adianta um decreto que obrigue o povo a ler – ou que nos países haja bibliotecas forçadas, ou que o mercado editorial edite freneticamente uma centena de livros por mês, enchendo de “vãs palavras muitas páginas e de mais confusões as prateleiras” como diz a canção *Livro* de Caetano Veloso – se todas essas obras e todos os leitores são seguidores fiéis da lógica compulsória do mercado. Não é a quantidade que torna a vida mais intensa, mas a qualidade. Um livro lido com dedicação é melhor do que ler vários de modo medíocre. Pois como bem apontou o nosso narrador, aqueles que produzem, disseminam e disciplinam os seres nessa realidade empobrecida, viajando no trem da ignorância, acabam por gerar uma mentecapta e caótica vida intelectual. Talvez, sugere o narrador, a intensidade e paixão habitem a literatura de um modo muito sutil e lento, imperceptível para aqueles que a consomem como mera mercadoria, preocupados com cifras e quantidades. E é por essa sutileza lenta que a intensidade e ânimo entram no espírito a ponto de poder modificar a sua identidade.

4 DOUTOR PASAVENTO: A PAIXÃO PELO DESAPARECIMENTO

O ponto-parágrafo era algo intrínseco à literatura, mas não ao romance da nossa vida.

Ele acreditava que, quando escrevemos, forçamos o destino rumo a certos objetivos determinados. ‘A literatura’, disse, ‘consiste em dar à trama da vida uma lógica que não existe.

Na minha opinião, a vida não tem trama, nós é que a acrescentamos, que inventamos a literatura.

Enrique Vila-Matas, *Doutor Pasavento*

Se a construção da identidade do personagem principal ganhou, em *O mal de Montano*, contornos sinuosos e vacilantes, conquistando, a muito custo, uma consciência de sua singularidade, em *Doutor Pasavento* Vila-Matas nos apresenta outro protagonista que radicalizará esse percurso de reconhecimento da sua singularidade. No romance analisado no segundo capítulo, o protagonista afirmava a sua identidade através da sua doença, o vício de perceber a realidade através do literário. Agora estamos diante de um protagonista empenhado não em afirmar-se, mas em ocultar-se, em desaparecer. Essa será a sua singularidade, esse será o percurso a ser feito pela sua identidade. Já nas primeiras páginas da narrativa de *Doutor Pasavento* o autor aponta para o caminho paradoxal que nós, leitores, iremos acompanhar: “toda essa paixão por desaparecer, todas essas tentativas, digamos, suicidas são por sua vez desejos de afirmação do meu eu” (VILA-MATAS, 2009, p. 11). Estamos já ambientados à estratégia de nosso autor: é através dos curtos-circuitos, das negatividades, das hesitações e reflexões, que ele vai, de modo desviante, consolidando a identidade dos seus personagens e do seu próprio estilo narrativo em cada romance.

É como se agora a poética de Vila-Matas investigasse a seguinte questão: o que acontece quando prevalece dentro da narrativa a discordância e a distensão do seu próprio sentido? O autor pergunta também, de modo mais incisivo ainda, o que acontece quando dentro do indivíduo a discordância e a distensão de seu projeto de ser alguém se sobrepõem à síntese e à concordância do projeto de se ter uma identidade. Tanto na primeira quanto na segunda questão a crise é o porto de embarque para as aventuras. Na primeira questão, é a crise do mundo moderno que as narrativas parecem não ser capazes de circunscrever. Crise num mundo que

abriu demais as possibilidades de sentido e que as narrativas penam para organizá-las. Na segunda questão, são os homens fragmentados, dispersos, os homens do mundo moderno que já não conseguem organizar suficientemente bem os sentidos de si para que haja uma compreensão satisfatória de sua própria vida. Há uma crise que atravessa as identidades, segundo Vila-Matas, um cansaço de ser e aparecer, que torna insustentável numa durabilidade temporal a afirmação do seu sentido. Uma alternativa é sugerida na obra *Doutor Pasavento* como modo de ação para cultivar uma outra identidade, distante da crise provocada pelo excesso de ser e de aparecer: a paradoxal vontade de desaparecimento. São esses os dois problemas centrais que aparecem na obra e que iremos estudar neste capítulo.

Se até o momento construímos um caminho que privilegia a construção da identidade através das narrativas, observamos agora que nem sempre há uma comunhão, uma via apaziguadora, entre o ato da leitura, o ato hermenêutico de compreender-se e a ação inovadora para a identidade como ato culminante desse processo. Existe uma zona nebulosa, limítrofe, espaço de indeterminação entre o que se vive ou viveu, passando pelo que se lê e o que se narra, e a ação vindoura almejada. Nessa narrativa de Vila-Matas essa zona de indeterminação é distendida, sustentada por um tempo demasiado longo, fazendo com que o personagem principal prolongue os momentos de inação. A consequência formal ao lermos a sua poética é percebida quando sentimos uma extensão robusta das páginas em que o narrador especula, em forma de notas, sobre as motivações ou inspirações de seus personagens até a realização de uma determinada ação fundamental. E isso acontece de modo incisivo na obra *Doutor Pasavento*.

Vemos também com um relevo mais acentuado outra característica na relação entre as narrativas, a construção da pessoa e a ação. Há uma transição não assegurada entre as mediações imperfeitas, os textos e a ação do ser. Ou seja, entre aquilo que a narrativa sugere, aquilo que o leitor descobre no texto e o que é reconfigurado em sua vida, há, por vezes, um hiato que deixa tudo em suspenso. Na poética de *Doutor Pasavento* essa transição não ocorre de modo linear e fluido. Ao acompanharmos as agruras do protagonista vamos nos dando conta de que não é uma equação simples a aposta na leitura como princípio motor de uma hermenêutica do si rumo a descobertas de novas camadas da identidade do sujeito. Os intervalos entre os momentos de leitura e a ação não resultam, necessariamente, na transformação do sujeito ou na realização de uma nova ação. E se ela porventura se efetiva, é através de um longo caminho de desvios. Acreditamos que um dos objetivos estéticos e éticos da obra de Vila-Matas é sinalizar uma certa dialética distendida da identidade que suspende a ação, que flerta constantemente com a inação. Dialética que se realiza no tempo e que torna o processo da

construção do sujeito uma escalada sinuosa que, até construir os seus contornos mais definidos, oscila no seu delinear, demora-se, interrompe o passo, até subir um novo degrau na construção de si. Ao escrever *Doutor Pasavento* Vila-Matas joga para os leitores o seguinte problema: e se a identidade não quiser avançar um degrau a mais rumo à sua configuração? E se ela quiser retroceder? É possível que a identidade interrompa o seu caminhar sem que isso leve em conta o ato de morrer? Se sim, o que é essa identidade? Como ela atua no mundo? Existe uma história dos personagens que preferiram não ser? Quem são eles e quais são os seus paradigmas?

Esse é o cenário especulativo que desponta como roteiro filosófico para o personagem de *Doutor Pasavento*. Logo no início da narrativa somos apresentados então a um escritor que está cansado de sua identidade como escritor. Atividade que, no contexto da realização da obra, no início do século XXI, faz com que o profissional que se denomina como tal, faça muito mais coisas do que apenas escrever. É obrigado a participar de eventos em demasia – palestras, divulgações editoriais, feiras, entrevistas – que entram nos requisitos necessários de tal ofício e que acabam por afastar o escritor da escrita, o ato primordial.

Acompanharemos a sua saga migratória, de hotel em hotel, rumo ao abandono de sua identidade como escritor que o levará a se defrontar com a questão limite do desaparecimento. Será possível uma identidade apagar-se, destituir-se de suas características, sem que esse eclipse do ser esteja flirtando com um desejo de morte? Não se tratará de suicídio. Uma questão mais complexa do que o ato de matar-se impulsiona o personagem, um desejo de desaparecer em vida, de tornar-se um homem imperceptível, um ser que passe pela realidade como um vento sem nome, invisível, que depois de passar não deixa rastro. Será isso possível? Existir imperceptivelmente torna-se mais desafiador do que o suicídio.

Antes de prosseguirmos no desenvolvimento da crítica de *Doutor Pasavento* vamos abrir um breve parêntese especulativo para aproximarmos da análise da narrativa alguns pontos ainda não abordados sobre a filosofia de Paul Ricoeur que darão mais luminosidade às noções de identidade e hermenêutica do si. Traremos para a discussão conceitos que nos ajudarão a pensar essa articulação entre as narrativas, os textos, e a construção da identidade do sujeito tal como o filósofo francês os comprehende, principalmente em sua obra *Tempo e narrativa*. E, como já frisamos mais, a obra de Vila-Matas, e em especial *Doutor Pasavento* (por isso a trouxemos para este momento da tese), concebe essa articulação entre identidade e narrativa de modo bem menos fluido, com muito mais asperezas e hiatos do que a obra de Ricoeur.

4.1. A HERMENÊUTICA DO SI: O TEXTO E A AÇÃO

A hermenêutica de Ricoeur empenha-se em aproximar o ato da leitura do ato da ação. Segundo ele, buscamos uma melhor compreensão de quem somos para aprimorar o nosso estar no mundo e agir bem, para si e para os outros. Hermenêutica que, em vários trechos do percurso filosófico do pensador francês, caminha bem próximo da ética. O campo da ética jamais foi esquecido por Ricoeur em seus escritos. Embora não esteja exposta diretamente em alguns de seus textos, ela subjaz como uma fonte energética a impulsionar o seu itinerário intelectual. Vemos uma amostra dessa culminância rumo a uma ética, por exemplo, na obra *O si-mesmo como outro*. Nesta obra o desenvolver das ideias se inicia no plano da linguagem, atravessa as vias da hermenêutica e da identidade, e desemboca na questão do agir.

Quando Ricoeur elabora uma hermenêutica do sujeito, uma hermenêutica do si-mesmo, ele toma o momento do encontro com os textos como ponto indispensável no processo reflexivo do eu que deve culminar na ação. Afirma Ricoeur no texto “A vida: uma narrativa em busca de um narrador”:

De um ponto de vista hermenêutico, isto é, do ponto de vista da interpretação da experiência literária, um texto possui uma significação completamente diferente daquela que a análise estrutural tomada de empréstimo da linguística lhe reconhece; é uma mediação entre o ser humano e o mundo, entre o ser humano e o ser humano, entre o ser humano e ele mesmo; mediação entre o ser humano e o mundo é o que se chama *referencialidade*; mediação entre o ser humano e ser humano é a *comunicabilidade*; entre o ser humano e ele mesmo é a *compreensão de si* (RICOEUR, 2010c, p. 202).

Deseja Ricoeur reduzir a distância entre o texto e a vida que a escola estruturalista havia afixado quando buscava analisar o texto e explicá-lo se baseando, quase que exclusivamente, nas condições materiais do próprio texto. Toda a condição interpretante realizava-se na compreensão do que estava disponível como mundo da obra, intrinsecamente acoplada às páginas. A escola estruturalista reduzia a importância de dois momentos; o momento anterior, a configuração da obra por parte do autor; e o momento posterior a essa configuração, a recepção do texto por parte do leitor. Entende Ricoeur que se ficarmos apenas no momento da análise restrita do texto acabamos por não completar todo o arco hermenêutico. A tese de Ricoeur é que vida e narrativa possuem laços estreitos, indissociáveis até, pois toda obra quando composta deseja retornar ao mundo. Melhor dizendo, cria-se um mundo ficcional com a inten-

ção, velada ou desvelada nas palavras, de modificar a realidade: “o processo de composição, de configuração, não se finaliza no texto, mas no leitor, e sob essa condição torna possível a reconfiguração da vida pela narrativa.” (RICOEUR, 2010c, p. 203).

É à vida que o texto, a narrativa, se rende. É para ela que o texto deve sempre retornar. O ser humano não compõe textos, cria ficções, apenas para se distrair, entreter, ou mesmo para embelezar a vida. As criações resultam de um diagnóstico de insatisfação ou denúncia. A condição humana não experimenta a realidade apenas com as suas funções biológicas. Há em nós uma condição que extrapola essa função. E para nós humanos, a vida só é apreendida para além dos meros fatos, com um ou vários sentidos, como afirma Ricoeur, “quando é interpretada” (RICOEUR, 2010c, p. 204). Cabe ao humano refletir sobre o seu estar no mundo. E de que modo pode ele agir. Não são sutis as amarras que unem a hermenêutica com a ética. Ler, criar, interpretar o mundo e a si mesmo, todos esses atos coextensivos, servem para instrumentalizar o ser humano a ampliar a compreensão do seu agir com mais sabedoria para lidar com os acontecimentos da vida.

Ação interpretante que se abre para um duplo gesto: o narrar e o agir. O sentido de uma vida amplia-se na medida em que se organiza os acontecimentos vividos. Pensa o indivíduo que deseja narrar a vida, e aqui não entramos no mérito nem de como nem quando, e esse ato pressupõe um desejo de organização. Lembramos a referência de Ricoeur ao conceito de *mythos* da *Póetica* de Aristóteles em *Tempo e narrativa* que anuncia essa intenção: alocar os eventos dispersos de uma vida é mudar a sua dinâmica, enovelando-os numa trama anunciadora de um sentido disponível: o enredo. Em diferentes etapas da vida, de modos diversos, narramos a nossa vida para nós mesmos, conquistando os sentidos, sempre provisórios, talvez, mas necessários para cada momento. Assim, afirma Ricoeur, em variadas intensidades e modos, a vida é a busca pela sua narração. Olivier Mongin, ex-aluno de Ricoeur e posteriormente comentador de sua obra, lembra-nos uma frase proferida em uma de suas conferências sobre esse tema: “Não o esqueçamos: uma vida, é a história dessa vida, uma procura de narração. Compreender-se a si mesmo, é ser capaz de contar sobre si mesmo histórias inteligíveis e aceitáveis” (MONGIN, 1995, p. 116).

Quanto melhor pensamos sobre nós mesmos mais aumenta a chance de agirmos bem. Porém, como sabemos, em Ricoeur, esse processo reflexivo não é autossuficiente – uma cabeça que pensa e medita nunca se basta – mas se desenvolve com o auxílio dos signos e símbolos exteriores a nós. Insistimos na importância da ficção. É com ela que podemos ampliar o entendimento do mundo e de nós mesmos. São as narrativas que nos exibem os pontos de

contrastes, as alternativas infindáveis de destinos, as variações de personagens e sentidos, que podem nos orientar no entendimento e composição do sentido de nossa vida:

Parece então que nossa vida, abarcada por um só olhar, nos aparece como o campo de uma atividade construtiva, tomada emprestada da inteligência narrativa pela qual tentamos reencontrar, e não simplesmente impor de fora, *a identidade narrativa que nos constitui*. Insisto nessa expressão “identidade narrativa”, pois o que chamamos de subjetividade não é nem uma sequência incoerente de acontecimentos, nem uma substancialidade imutável inacessível ao devir. É precisamente a espécie de identidade de que exclusivamente a composição narrativa pode criar por seu dinamismo (RICOEUR, 2010c, p. 210).

Como mostramos no primeiro capítulo, entender a subjetividade humana pelo conceito de identidade narrativa conduz à perspectiva de que a nossa subjetividade é dependente das condições exteriores. Ricoeur abala, portanto, a pretensa superioridade e autonomia da consciência reflexiva. Coloca-a em perspectiva, impõe limites à subjetividade, “em lugar do ego apaixonado por si mesmo nasce um *self* instruído pelos símbolos culturais” (RICOEUR, 2010c, p. 211). São esses símbolos culturais os tijolos estruturantes de nosso ser. E entre eles estão as narrativas da tradição literária, uma espécie de cartografia dos destinos, escolhas e personagens, que instauram um lugar privilegiado, segundo Ricoeur, de orientação. Privilegiado porque ao compor uma história, executando assim uma trama que interliga os acontecimentos, busca apresentar ali as escolhas, as ações, as emoções que podem revelar “aspectos universais da condição humana” (RICOEUR, 2010c, p. 200). É, segundo Ricoeur, “função da poesia, sob sua forma narrativa e dramática, propor à imaginação e à meditação, situações hipotéticas que constituem em outras tantas experiências de pensamento mediante as quais aprendemos a unir os aspectos éticos da conduta humana” (2010c, p. 200). As narrativas, portanto, são um caminho onde podemos exercitar as “variações imaginativas sobre o nosso próprio ego” (RICOEUR, 2010c, p. 211) e que além disso propõem para nós a seguinte pedagogia: nós aprendemos “a nos tornar o *narrador de nossa própria história* sem que nos tornemos inteiramente o *autor de nossa vida*” (RICOEUR, 2010c, p. 210).

Não cabe a nós nos realizar por inteiro, pois somos em parte consciência atuante, mas somos também aquilo que reage ao desdobramento do mundo e da história. Estamos mais próximos das condições dos personagens das narrativas do que dos autores das narrativas. No entanto, se há uma possibilidade para garantir mais autonomia mediante a existência, ela se dá

pela capacidade de narrar. Articular, organizar, enredar em um sentido os eventos dispersos de nossa existência é conduzir a vida para o caminho da sua própria compreensão e do agir.

E para isso, segundo Ricoeur, é necessário que duas capacidades do espírito humano sejam permanente e conscientemente elaboradas dentro do agir, a memória e a imaginação. Agir, para o filósofo francês, não se realiza apenas quando nos tornamos agentes de um acontecimento exterior. O agir, portanto, acontece também antes da ação real propriamente dita. Parece ser uma diferença não de natureza, mas sim de grau, o que distingue o texto considerando como ação da ação propriamente dita. A própria forma acabada de um texto já está preenchida de ação pois já é resultante da imaginação e da memória. Por isso é que a ética de Ricoeur não abandona jamais a hermenêutica dos textos. Entendemos o motivo pelo qual Ricoeur põe em relevância a ficção e, por conseguinte, o ato da leitura e da escrita. Ler e escrever são, portanto, ações. Vale ficarmos com as palavras de Olivier Mongin sobre isso:

A ficção - “o ser como” analisado no último capítulo de *La Métaphore vive* – tem menos por tarefa separar-se do real ou reproduzi-lo, que desdobrá-lo. Se o cerne da ficção é a imaginação, que é também uma categoria da ação, não surpreende que a ficção ganhe todo o seu sentido no ato da leitura. A ficção é dupla: ou favorece a enformação de um real já passado, ou permite inventar um outro real (MONGIN, 1995, p. 121).

Como já anunciado anteriormente, tanto a tarefa da leitura quanto o desejo de ficcionalizar o real, são etapas de envergadura da hermenêutica do si de Ricoeur, da hermenêutica que não esquece jamais o seu direcionamento possível para a ação ética.

Essa articulação com as ideias de texto e ação na perspectiva da filosofia de Ricoeur serve para conduzir o nosso olhar para a narrativa de Vila-Matas. O leitor que entra nas páginas de *Doutor Pasavento* tem a percepção de que a narrativa é pobre em acontecimentos, que a reflexão se estende em detrimento da ação. O que gostaríamos de marcar para o leitor da obra é que há nela muita reflexão, que o leitor encontrará um personagem hesitante, que não age e muitas vezes, conscientemente não quer agir. Mas que essa tomada de posição do personagem não seja tomada como uma passividade qualquer. É em nome de uma nova “ação negativa” que toda essa reflexão prepara. É uma “ação inativa” preparada com muita consciência do que realmente ela, a ação, pode significar para uma identidade que decide desaparecer em vida. Pois toda a hermenêutica de que é munido o escritor protagonista da narrativa serve para que ele possa habitar a realidade de uma outra maneira, para que a identidade se afirme

no mundo de uma outra forma, pelo terreno do negativo, pela obra do infinitamente pequeno, humilde e menor.

4.2. DOUTOR PASAVENTO: UMA ÍNFIMA IDENTIDADE À MODA DE ROBERT WALSER

“Todo escritor que fez um nome [...] deixa de ser escritor porque administra cargos como qualquer outro burguês”⁴ (apud VILA-MATAS, 2015, p. 12: tradução nossa), as palavras de Elias Canetti recuperadas por Vila-Matas no texto “Alemania en otoño” dão talvez o tom da inquietação vivida pelo personagem principal de *Doutor Pasavento*. O protagonista da narrativa que nos momentos iniciais da história não é nomeado, logo tomará para si a alcunha de Doutor Pasavento, um nome forjado que se alinhará com a intenção filosófica do desaparecimento. No entanto, os contornos filosóficos que visam alcançar novos paradigmas para a questão da identidade do sujeito, logo abastecerão o protagonista com paradoxos. Resumindo as contradições que farão avançar a narrativa podemos extrair uma fala do narrador: “toda essa paixão por desaparecer, todas essas tentativas, digamos, suicidas são por sua vez desejos de afirmação do eu” (VILA-MATAS, 2009, p. 11). Apesar de no trecho citado Vila-Matas usar a palavra “suicidas”, não é sobre nenhum tipo de morte o problema filosófico em questão, mas sobre uma nova forma de vida. O que desejará Doutor Pasavento será um outro tipo de existência, um outro tipo de afirmação da identidade que pretende atuar no mundo com um grau mínimo de percepção sobre si. Em outras palavras, Doutor Pasavento buscará passar despercebido pela terra. E claro, o nosso narrador/protagonista (embora chamá-lo de protagonista é uma provocação contra a própria intenção do mesmo, já que não deseja protagonizar absolutamente parte alguma de sua vida) tentará nos mostrar que esse tipo de existência possui mais benefícios do que aquela que vigora na ordem cotidiana da sociedade contemporânea, ou seja, aquela identidade que visa aparecer a qualquer custo e à revelia de nada. Bem, estamos hoje habituados a conviver com o mundo das redes sociais onde as *selfies*, um modo narcisístico da exposição de si, se multiplicam ambientadas nas motivações das efemérides (um café da manhã, um banho, um passeio etc.) que buscam receber recompensas instantâneas e de baixo desempenho (curtidas, *likes*, comentários supérfluos etc.). Dar visibilidade a um personagem que possui a intenção de ser imperceptível, quase invisível, não deixa de ser uma crítica ao

⁴ “Todo escritor que ha conseguido um nombre [...] deja de ser escritor, pues administra posiciones como un burgués cualquier”.

tipo exibicionista da identidade que cada vez mais encontra recursos tecnológicos para manter-se em exposição. No decorrer da narrativa de *Doutor Pasavento* observaremos que, mesmo sem se referir explicitamente ao mundo das redes sociais e das tecnologias, Vila-Matas tece considerações críticas ao universo das “identidades positivas” que se esforçam por aparecer quase que ininterruptamente.

O exercício filosófico é, portanto, colocar em prática, através das ações de um personagem, um tipo de atitude existencial. São ideias que ensaiam passos. E como todo ensaio é um treino experimental, um espaço ou momento permissivo para o lúdico e o provisório, vamos acompanhar uma saga tateante, vacilante, de um personagem em busca de uma nova postura para si. Será possível construir uma identidade calcada em ações imperceptíveis desejosas de uma quase não existência?

Como já sabido, a obra de Vila-Matas se apoia numa tradição literária e filosófica ocidental heterogênea, e pode parecer ao leitor, muitas vezes, que a escolha dos autores citados ou dos cenários obedece a uma caprichosa erudição. Mas não. Quase sempre as escolhas são propositadas. O ato de eleger tal autor, tal cenário, já é um ato consciente que põe em diálogo situações para densificar as questões propostas. O ato de eleger já é em si uma tomada de decisão, já aponta o olhar para um sentido.

Ao colocar o protagonista na primeira cena de *Doutor Pasavento* dialogando com um desconhecido numa tal de “alameda do fim do mundo” (VILA-MATAS, 2009, p. 11) bem próxima ao castelo onde Michel de Montaigne teria escrito grande parte dos seus *Ensaios*, gênero, aliás, que o autor francês ajudou a configurar, já indica para o leitor uma direção significativa. Usar Montaigne como referência logo de início nos aproxima do caráter ensaístico que a própria narrativa tomará acerca do caráter investigativo sobre as possibilidades da identidade. Serve ainda para nos situar da consciência do narrador sobre os caminhos filosóficos percorridos pela ideia de subjetividade moderna. Assim como Montaigne, Descartes também é citado. E ambos, cada um a sua maneira, apesar dos caminhos divergentes, foram responsáveis pela consolidação disso que nomeamos de sujeito moderno. Para além das referências, o mais interessante é o comentário do narrador sobre Montaigne e Descartes. Embora divirjam sobre os pressupostos do sujeito moderno, algo os une: “de modo que se pode dizer que o nascimento do sujeito moderno não se deu em contato com o mundo, mas sim em cômodos isolados, nos quais os pensadores estavam a sós com suas dúvidas e certezas, a sós consigo mesmos” (VILA-MATAS, 2009, p. 12). Marco este trecho porque será também praticamente de modo solitário, com a sua caneta e papel, memória e imaginação, transitando não em castelos

mas em quartos de hotéis, com poucos personagens interlocutores, que o narrador empreenderá o seu caminho pessoal e filosófico rumo a uma outra possível identidade.

Pois é então este o objetivo: o narrador pretende forjar uma nova e ínfima identidade, abandonar as características de quem ele foi até agora e se construir novamente. Uma identidade nova, do zero. Do zero para o quase zero, já que o que se almeja não é uma identidade absoluta, grande, heroica, mas uma identidade infinitesimal, mínima, uma fração de ser. Uma identidade que buscará afirmar-se não pela sua grandiosidade mas pela sua aproximação com o zero, paradoxalmente, pelo desejo pelo negativo.

Tendo esse objetivo, uma referência literária, fundamental, para o sucesso de sua expedição rumo ao novo de si mesmo, será a figura do escritor Robert Walser. Ele será o herói moral por excelência do narrador pois abdicou de “qualquer esperança de sucesso, de grandeza” (VILA-MATAS, 2009, p. 16). O narrador se esforçará por perseguir os “rastros” de Walser para entender como o escritor foi capaz de, em vida, constituir uma identidade “nula”. Difícil tarefa pois como encontrar as pegadas de alguém que preferiu não deixar nenhuma pista sobre si?

Como de costume na obra de Vila-Matas, deparamo-nos com mais um protagonista escritor. O narrador de *Doutor Pasavento* é um escritor que viaja para fazer uma conferência sobre o tema da “realidade dançando com a ficção de fronteira” (VILA-MATAS, 2009, p. 17). Anunciando o que vai falar, preparando-se para a conferência, o narrador aponta as ideias que serão cruciais para o desdobramento do enredo. E, assim como fez na obra anterior *O mal de Montano*, Vila-Matas entrelaça considerações sobre a identidade com as observações sobre os destinos da literatura. Os rumos especulativos confirmam também algo já analisado na obra anterior, a saber, a preocupação com o futuro da literatura e o diagnóstico de sua situação na atualidade. Entrecruzados, os pensamentos que tomam como escopo a literatura servem também para a questão da identidade: “Para onde vai a literatura? Perguntaram a Blanchot. Vai em direção a si mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (VILA-MATAS, 2009, p. 18). E o narrador acrescenta, ainda sobre a literatura: “a característica mais notável desta consistia precisamente em escapar de toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilizasse” (VILA-MATAS, 2009, p. 21). Será este então o destino da identidade humana e também o da literatura, o desaparecimento? Ou, como afirmado no segundo trecho, há algo em nós que não se deixa agarrar, fixar, determinar, assim como também algo na literatura que a força a ser insistentemente outra?

4.3. UMA POÉTICA DA EXTINÇÃO: DESLIZAMENTOS RUMO AO SILÊNCIO

Podem existir várias formas pelas quais uma pessoa pode desaparecer da vida: o suicídio, o ostracismo, o exílio, a viagem, o silêncio. A forma pela qual o narrador se interessa é a escrita. Mas como esse desapossar-se, uma espécie de abandono de si, pode se realizar na escrita? O narrador de *Doutor Pasavento* não está aqui tentando inventar a roda. Não será o primeiro nem o último a dedicar-se a esse grau de modificação de si através das palavras. Vale lembrar que Vila-Matas pertence a uma certa linhagem da tradição literária ocidental, linhagem essa que visa dar voz a figuras oblíquas, personagens marginais, que viveram ou escreveram de modo às vezes considerado como fracassado. Claro que aqui o fracasso é entendido como uma não adequação ao paradigma de sucesso do modo capitalista de produção no qual dinheiro, profissão, casamento e estabilidade são símbolos do pertencimento a uma ideologia. Sempre existiram essas figuras tangenciais da literatura que nunca se realizaram plenamente em nenhum desses quesitos simbólicos da ideologia dominante. E ao viverem à margem, fizeram da vida ou da escrita um exercício de crítica. Por isso, será na prateleira dos marginais, numa tradição heterodoxa da história da literatura que Vila-Matas vai recolher a inspiração para a sua arte do desaparecimento. Franz Kafka, W. G. Sebald, Robert Walser, J. D. Salinger, Thomas Pynchon são personagens da história da literatura ocidental que viveram ou escreveram, cada um à sua maneira, numa perspectiva de recusa, de estranhamento aos padrões normativos de existência da modernidade ocidental. Será, como já visto, Robert Walser o grande ídolo inspirador da tal arte do desaparecimento. Mas é com uma alusão a W. G. Sebald que o nosso narrador inicia a sua perseguição ao desapossar-se de si mesmo.

Sendo então um escritor o nosso protagonista, começa a sua investigação relembrando as primeiras palavras que ele, o narrador, deparou-se quando se relacionou com o problema da desaparição na vida. E recorda que, no leito de morte do seu avô, uma das poucas palavras que conseguiu dizer para ele foi “adeus” (VILA-MATAS, 2009, p. 37). Ao recordar o teor significativo dessa palavra o narrador se volta para uma das motivações iniciais de sua expressividade através da escrita, “eu havia me iniciado no mundo das letras considerando que escrever era um desapossar-se sem fim, um morrer sem detenção possível” (VILA-MATAS, 2009, p. 37). Ainda não fica claro para nós o grau desse desapossar-se, nem o que ele significa realmente. Mas podemos pensá-lo como um movimento de destituição de determinadas características, de substituições de determinados marcadores individuais que até então deram um perfil para o indivíduo. Mas ainda não está visível para o leitor se o narrador deseja com a escrita

uma destituição de determinados caracteres ou se é ainda algo mais profundo e radical. O que sobra da identidade quando se vai rumo a um desapossar-se sem fim? Essas especulações levam o narrador, portanto, a encontrar as palavras de Sebald que, segundo o personagem vilamatiano, faz uma poética da extinção ao constatar, em sua obra *Anéis de Saturno*, uma acentuação do desaparecimento aliado a uma desumanização no mundo moderno:

Isto não é um lamento geral porque a desaparição sempre existiu, mas nunca nesse ritmo. É aterrador observar quanto dano e extinção foram provocados nos últimos vinte anos, e o processo de aceleração parece incontrolável. Convém que a literatura assuma a responsabilidade dessa consternação (apud VILA-MATAS, 2009, p. 41).

Ao se valer das palavras de Sebald, Vila-Matas parece endossar essa consternação e toma para si fazer uma “literatura que denunciasse o ritmo mortal dos acontecimentos” (VILA-MATAS, 2009, p. 41). Assim como em *O mal de Montano*, são concomitantes as especulações entre a identidade do sujeito e certa análise de contexto do mundo e da relação da literatura com esse mundo. De uma simples investigação que, a princípio, teria contornos meramente pessoais, vai avançando ao encontro de análises mais coletivas que leva em conta não apenas os anseios de um sujeito trancafiado em seu castelo de Montaigne moderno, os quartos de hotéis modernos, mas os problemas do gênero humano em determinadas condições sociais.

Analizar como uma parte dessas condições sociais atingem a duração das coisas nos levará a ter uma ideia mais precisa da sensação consternada de Sebald. O mundo moderno, com seus avanços tecnológicos, alavancou uma série de modificações que se apresentam em ritmos cada vez mais frenéticos. O século XX, desde os seus primeiros anos, já anunciava a intensidade impactante dessas modificações na vida cotidiana do homem moderno. Uma das vozes filosóficas mais sensíveis em perceber essas alterações bruscas nas condições de vida das pessoas é a de Walter Benjamin. Em vários textos o filósofo diagnostica a relevância e a intensidade com a qual a tecnologia impacta o dia a dia do indivíduo moderno, principalmente aquele que vive nos centros urbanos. No texto *Experiência e pobreza*, Benjamin já nos apresentava a ideia de que tudo muda tão rápido no terreno das metrópoles que apenas o céu pode ser considerado um ambiente de experiência comum para os indivíduos: “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos, viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens” (BENJAMIN, 2012, p. 124). Em outro texto, *O narrador*, Benja-

min quando fala da durabilidade das coisas no seu tempo afirma: “o homem moderno não cultiva o que não pode ser abreviado” (2012, p. 206).

Se no século passado já havia uma intensidade perceptível das alterações tecnológicas impactando a nossa experiência da realidade, no século XXI as tecnologias ampliaram e amplificaram as suas interferências na realidade. Com o aprimoramento dos aparelhos midiáticos novas formas de relação se estabeleceram de modo a tingir com novas cores e movimentos a experiência do gênero humano com o mundo e consigo mesmo. E dentro dessas novas mídias, novos espaços e dispositivos ressignificaram a possibilidade do contato humano (no tempo e no espaço) junto com uma potencialização da visibilidade de cada momento da vida do indivíduo. Com as redes sociais cada um pode, se assim o desejar, exibir qualquer acontecimento de sua vida. Não só as redes são agora espaços de interação mas também de capitalização. As complexas transformações econômicas, políticas e sociais, fazem a individualidade participar de um intrincado jogo em que o grau de performance está associado em grande parte à possibilidade de “sucesso”. Não basta apenas ser no mundo, ou mesmo ter, mas agora vale como critério o aparecer. Tornar-se visível e performático é algo que proporciona ao indivíduo determinado tipo de capital simbólico que conta ponto para conquistas em variados campos sociais (profissional, social, intelectual, financeiro, afetivo etc.). Agora, mais do que o conteúdo, o que conta é o número de exibição e o número de aprovação, de curtidas, relacionadas a essa visibilidade. Por isso, Paula Sibilia, no seu livro *O show do eu*: a intimidade como espetáculo, observa vários níveis de deslocamento de sentido e de percepção que dão ao indivíduo novos paradigmas com os quais lidar:

Agora não se trata apenas de cultivar com capricho extremo aquelas zonas da própria vida que se desenvolvem nos espaços outrora considerados privados, mas também é preciso mostrar tudo isso com habilidade narrativa e perícia estética, lançando mão da “competência midiática” que cada um soube acumular e capitalizar. Por isso, outros despotismos vêm a exercer uma nova torção sobre aqueles mais antigos. Emerge assim, aqui e agora, algo que poderíamos chamar as “tiranias da visibilidade” (SIBILA, 2016, p. 126).

Acontece que essa disponibilidade da visibilidade que angaria para o indivíduo os benefícios de tal performance de si, gera, erradamente, a sensação de que somos nós os autores de nosso próprio sucesso ou visibilidade (Em *O mal de Montano* já havíamos identificado o quão problemática é a ideia de que somos autores de nossa vida. Ideia que também é percebi-

da por Ricoeur, como também já mostramos. Estamos, na verdade, mais próximos da noção de personagem do que da noção de autor). Trata-se de uma tirania porque o interesse pela visibilidade está vinculado aos critérios estipulados por aquilo que comanda o direcionamento das plataformas das redes sociais: o algoritmo. É ele quem dita o grau de “sucesso” das performances ao impulsionar a visibilidade do conteúdo de acordo com estatísticas calculadas daquilo que prende a atenção do espectador ou daquilo que cultiva determinado tipo de engajamento. Ou seja, se a sua visibilidade desemboca em mais popularidade, em mais pessoas compartilhando ou interagindo com o conteúdo, maior é a chance desse conteúdo se tornar mais disponível. Não está em jogo aqui nem o tipo de conteúdo, nem o grau de verdade, como alertava já Lyotard, mas o grau de performance da visibilidade. Entendendo por isso o grau de eficiência da informação. Ou seja, o grau de alcance de uma informação ou performance deve ser inversamente proporcional ao grau de esforço. Quanto menos energia estiver a serviço da publicação e mais disseminação ela tiver, melhor para o sistema do algoritmo, melhor para a performance. Esse novo parâmetro para se avaliar o que é exibido acarreta nisso também que conhecemos por *fake news*. Nessa lógica, o conteúdo a ser produzido, o saber ou a imagem, vale mais pelo valor que gera e produz, do que pelo valor intrínseco. Pois como alerta Lyotard, no mundo de hoje “intervêm a técnica [...] e ela obedece ao princípio de otimização das performances [...] são esses os jogos cuja pertinência não é nem o verdadeiro, nem o justo, nem o belo etc...mas o eficiente” (2018, p. 80).

Inúmeras questões emergem como problema dessa tirania. Uma delas é a mudança da percepção de si e do mundo provocada por esse tipo de informação, por esse grau de entropia, ou seja, de desorganização e embaralhamento em virtude da alta demanda de dados. Podemos dizer que já não experienciamos a nós mesmos com os mesmos paradigmas de outros tempos e que nem experimentamos o tempo da mesma maneira. A nossa memória, a capacidade de retenção, a nossa atenção, sofrem abalos como talvez na história humana jamais sentimos. Zygmunt Bauman, o filósofo da liquidez, ao analisar o campo da cultura, já alertava para um certo tipo de desumanização provocado pela disseminação do que ele chama de “comunicação barata”:

Comunicação barata significa inundar, sufocar, empurrar a informação adquirida, assim como representa a rápida chegada de notícias. Mantendo-se inalterada a capacidade da nossa “massa cinzenta” desde pelo menos a era paleolítica, a comunicação barata inunda e asfixia a memória, em vez de alimentá-la e estabilizá-la. A capacidade de retenção não é páreo para o volume de informações que competem pela atenção. As novas informações dificilmente têm tempo de submergir, ser memorizadas e

se enrijecer num piso sólido sobre o qual poderão se depositar sucessivas camadas de conhecimento. Em ampla medida, em vez de se acrescentarem ao “banco de memória”, as percepções têm início a partir de uma “tela em branco”. A comunicação rápida beneficia a atividade de limpar a área e esquecer, em vez de aprender e acumular conhecimento (BAUMAN, 2022, p. 36).

Há então, se escavarmos por trás do que significa essa informação barata, um empobrecimento, em vários níveis, que acompanham o diagnóstico de Walter Benjamin ao dizer que o homem moderno só valoriza aquilo que pode ser encurtado, abreviado. E esse empobrecimento não se dá apenas no cenário dos textos, mas também no das imagens. São imagens diluídas da realidade e de nós mesmos aquelas com as quais nos defrontamos diariamente diante das telas. Há uma perda de qualidade significativa no ato de produzir imagens como também uma precarização no ato de ver essas imagens. A abundância de imagens e informações que são produzidas ininterruptamente e que se encontram disponíveis para consumo naquele cenário assustador pensado por Jonathan Crary, ou seja, acessíveis durante as 24 horas, nos 7 dias da semana, são recebidas por um aparato perceptivo humano cada vez mais sem estruturas basais para usufruir tipos diferentes e múltiplos de imagens e informações. É como se Bauman sugerisse para nós que houve um certo achatamento do aparato cognitivo-sensório-motor que só aceita um tipo bem estreito e limitado de mensagem.

É o modo imperativo do funcionamento das coisas na atualidade: o abreviar e acelerar. E atinge a vida em várias dimensões. Por exemplo, no plano da nossa subjetividade vemos o desempenho da nossa atenção e memória serem reduzidos a níveis baixíssimos. Esse desempenho parece estar relacionado também ao plano objetivo da materialização das coisas pois é notória a impermanência das mercadorias disponíveis no mercado. Mercadorias que, confessadamente, são produzidas com a obsolescência programada. Pois o que seria do mercado e do lucro se os consumidores comprassem apenas uma vez e para sempre os seus produtos? Assim, ainda ecoa para nós o diagnóstico de Karl Marx de que na modernidade “tudo o que é sólido desmancha no ar”.

É sobre essa consternação de que fala Sebald. Uma extinção no próprio modo de ser das coisas e que acaba por influenciar as identidades tornando-as miméticas dos caracteres das mercadorias. Essa extinção é mais grave porque mata previamente, encurta, dá continuidade a pouquíssimos movimentos, não permite nada amadurecer. Recordemos Montano: o alto valor que ele dá à literatura é porque exatamente ela não se deixa contaminar pela realidade empo-

brecida. A literatura quer ser mais, quer fazer com que nos indivíduos uma paixão ou interesse dure mais do que o permitido pelo algoritmo que agora tiraniza a realidade.

Assim, a literatura de Vila-Matas investe a sua força em denunciar os variados tipos de mortes que acontecem a todo momento. E mais, quer deixar clara a sua distância com um tipo de identidade que ao se tornar visível crê que se acha mais viva e livre quando na verdade não cessa de morrer. Uma identidade que nem se dá conta conscientemente que o seu estar se realiza somente quando morre, não por vontade própria, mas por ordens alheias.

O desafio mais autêntico, segundo o protagonista de *Doutor Pasavento*, não é estar visível, mas desaparecer. Pois que indivíduo emerge dessa tirania? Que identidade é essa que, para se manter visível, performa-se e se altera a todo momento em busca de mais engajamento e da bênção do algoritmo? Que indivíduo é esse que é atravessado por várias mortes imputadas do exterior e que nem consegue reconhecê-las como tal? Que acredita que essa extinção compulsória é mais possibilidade de vida e não menos, uma vida sempre mais precária e efêmera, devedora de uma dívida exterior mas que ele acredita que é sempre sua? Assim, a possibilidade de equilíbrio e autenticidade não estará na exibição, mas no desaparecimento. Mas não qualquer desaparecimento, pois este não cessa de acontecer a todo momento e em todos os lugares, legitimado pela arma afiada do algoritmo. Mas um desaparecimento verdadeiro, que se deseja genuinamente, e que se sabe desaparecimento.

4.4. A IDENTIDADE COMO UMA CARGA PESADÍSSIMA

A imagem de um homem chamado Doutor Pasavento aparece para o narrador num sonho. A imagem de um homem que desaparece “sem deixar rastro, nem sequer uma pegada” (VILA-MATAS, 2009, p. 13) o faz refletir no quanto era recorrente em seus sonhos determinados tipos de escritores, “uma seção minoritária de escritores” (VILA-MATAS, 2009, p.13), tipos avessos aos escritores que tendem a ser gente “vaidosa e mesquinha” (VILA-MATAS, 2009, p. 16). Dessa seção particular de escritores, que, segundo o narrador, possuem uma certa aura angelical, um desponta, de forma discreta, como o ícone moral do narrador, o escritor suíço Robert Walser, por ter como projeto um “lento mas firme deslizamento em direção ao silêncio” (VILA-MATAS, 2009, p. 16) que sinaliza uma repulsa a todo tipo de “poder e sua precoce renúncia a qualquer esperança de sucesso, de grandeza” (VILA-MATAS, 2009, p. 16).

Os narradores de Vila-Matas quase sempre tomam como pontapé inicial das modificações da identidade de seus personagens aquilo que eles escrevem. A imaginação é a propulsora do acontecimento. Nesta obra não é diferente. Enclausurado nos quartos de hotéis de diferentes cidades, enquanto é obrigado a participar da divulgação de seu mais novo livro de sucesso, tarefa exaustiva, há muito tempo para ele, quase intolerável, o narrador se obriga a uma nova motivação para melhor suportar “o horror da glória literária” (VILA-MATAS, 2009, p. 37). Quer se libertar do escritor no qual se tornou. Processo libertário que recorre à escrita como ignição para o desvencilhar dos grilhões do hábito e do tempo. Numa espécie de revisão crítica de seu itinerário literário, acontecimento rememorativo que, no entanto, visa projetá-lo para novos horizontes futuros, o narrador percebe que desde as suas primeiras obras havia em seu íntimo uma mistura de anseios, muitas vezes antagônicos. A sua aparição como escritor e o seu desejo de escrever obras duráveis, com pretensões à glória eterna era sempre acompanhado “de uma forte vontade de dissimulação e desaparecimento no texto” (VILA-MATAS, 2009, p. 37).

Retomamos, a partir de *Doutor Pasavento*, com novas camadas de textos e novas motivações, o interesse de Vila-Matas pelas possibilidades da autoficção. Neste gênero o autor viabiliza mais confortavelmente o brincar com os dados de sua biografia. Gênero que possibilita uma mescla sutil entre a ficção e a realidade. Pode ele forjar os graus de desaparecimento de si dentro da escrita. Forja-o quando coloca como protagonista alguém muito semelhante a ele (que nasce em Barcelona em 1948, por exemplo), mas que é, ao mesmo tempo, muito distante. Terreno de jogo aberto que a autoficção proporciona e que em *Doutor Pasavento* se mantém como caminho frutífero para especular outras potencializações para a identidade de si e do seu personagem.

Estamos cientes do plano do narrador. Enquanto uma força centrípeta o obriga a ser um homem social, o centro das atenções, um escritor cercado de eventos, palestras, divulgações; a escrita o leva a praticar uma força oposta, uma energia centrífuga que visa escapar. Quer desembocar no interior de si mesmo para se afastar do escritor que se tornou na fama e reencontrar uma intenção juvenil que rejeita a glória literária. A escrita de si, feita a lápis – pois esta lhe dá mais a sensação da impermanência do que uma escrita feita à caneta ou no computador – é o seu material de estudo e com ela o narrador espera dar outra textura para a sua identidade, ir além. E como diz o narrador, para quem deseja ir além de si mesmo, ultrapassar o limite ou a imagem que se criou de si, quem quer dar um passo a mais dentro de si mesmo, para “ir além, deverá desaparecer” (VILA-MATAS, 2009, p. 37). Fazer uma despedi-

da radical de si, tornar-se infinitamente pequeno, é o desafio a ser realizado pelo narrador. Não se contentará em desaparecer dentro da escrita mas sonhará em desaparecer em vida. Como?

Entre as suas longas divagações enfurnado nos quartos de hotéis, uma lhe chama a atenção: “a identidade é uma carga pesadíssima, e é preciso se libertar dela” (VILA-MATAS, 2009, p. 48). Mas como conquistar essa libertação? Como eclipsar-se tal como uma lua nova que mesmo estando no céu estrelado se oculta? Como tornar-se anônimo diante de tanto peso que uma identidade de longos anos carrega?

A ficção, o imaginar, é uma forma de tornar-se outro. E um nome pode ser um primeiro passo. Pensa que, se encontradas as condições favoráveis para que alguém habite anonimamente um lugar, uma nova identidade pode ser esculpida a partir de um nome inédito. Uma cidade desconhecida, um país, um hotel, um lugar em que ninguém saiba quem você é torna possível o fabular com a identidade. Para além da escrita que se desenvolverá, tentando o narrador, portanto, construir uma identidade de dentro da escrita, ele também se afastará de todo o seu contexto conhecido para assim exercitar o que construiu na sua escrita e realizar, de modo mais confortável e sem medo de ser descoberto, a troca da identidade e chamar-se Doutor Pasavento.

Nesse conflito de interesses, enquanto o mundo editorial o convoca para atribuições seriadas e exaustivas, como, por exemplo, uma palestra que deve dar em Sevilha sobre a zona de fronteira entre ficção e realidade, tema este até afeiçoadão ao narrador, uma força interior vai tomando as rédeas da situação, de tal modo que, ao viajar para proferir a tal palestra, o narrador se recusa a falar sobre o tema sugerido e, em seu lugar, começa a elaborar um outro discurso, o tema de seu maior interesse no momento, ou seja, o tema do desaparecimento. Enquanto viaja pensa em Robert Walser e, ao mesmo tempo, conjuga os seus interesses privados com interesses mais amplos pois pensa “na história do desaparecimento do sujeito moderno e em meu próprio desaparecimento” (VILA-MATAS, 2009, p. 60). Ainda em viagem, preparando-se para o dia de sua chegada em Sevilha e de proferir a sua palestra, mas próximo de encerrar-se num quarto de hotel para sair dali tornando-se um outro radical, o narrador especula sobre o destino nada saudável dos escritores que escreveram com o objetivo de publicar livros:

Penso no pouco saudável que, no fim das contas, foi publicar livros e tê-lo feito, em grande parte, para ter certa fama e depois poder administrá-la como um bom burguês

e acabar dizendo banalidades em jornais e revistas, incapaz de ser o dono da mais ínfima partícula de terreno de índole privada, pessoal. Escrever é para isso.

Escrever para ser sobretudo fotografado, amargo destino (VILA-MATAS, 2009, p. 61).

Escrever para ser ao máximo dono de si. Já está claro que há uma recusa por parte do narrador em permanecer administrando de modo burguês a sua carreira, ocupação que cada vez mais o distancia daquilo que ele considera o real objetivo da escrita. Não é o de ser fotografado, certamente. Escrever é para tomar posse, mesmo que seja de uma ínfima parcela de si. Por isso a sua veneração por autores como Walser, Salinger ou Thomas Pynchon, que conseguiram se manter ocultos em meio à publicação de seus livros. O que não está claro é se o nosso narrador obterá êxito pois ele observa uma permanente ambiguidade no próprio ato do desaparecimento do sujeito moderno. Mesmo aqueles que obtiveram o êxito, como os escritores mencionados acima, de não serem incomodados pela publicidade, mídia, fãs, e toda a parafernália industrial que acompanha o ato de escrever, há ainda uma parcela de aparecimento que é, paradoxalmente, provocada pela recusa radical do desaparecimento. Salinger, Pynchon, Walser tornam-se figuras icônicas para o narrador exatamente pelas suas vidas reclusas. Provocando, inclusive, no campo midiático um interesse mais incessante e destrutivo sobre as suas intimidades do que aquela curiosidade que normalmente atinge a carreira dos escritores conformados com a visibilidade exigida pelo mercado editorial.

Ao chegar em Sevilha, cidade na qual fará a sua conferência, um erro do acaso lhe dá a chance para libertar-se da carga pesadíssima de sua identidade. Ao chegar ao terminal, o taxista que o aguardava para levá-lo ao local de sua conferência o esperava com uma placa contendo um erro ortográfico do seu nome. Por causa desse erro, antes de encontrar o taxista, uma outra pessoa se apresenta e toma o seu lugar. É a oportunidade perfeita para executar o seu sumiço. É a oportunidade que, afinal, a linguagem lhe dá. Não hesita, foge. Livre, elege um destino com a chance reduzida de encontrar alguém conhecido: Nápoles. Ao se recolher num hotel, no bairro de Chiaia, na cidade de Nápoles, finalmente o narrador realiza no plano da escrita e no plano da ação os atos iniciais de seu desaparecimento. Ao se apresentar ao hotel e deixar as instruções ao recepcionista diz: “Eu me chamo Pasavento, mas também responderei por telefone a quem perguntar pelo doutor Pynchon” (VILA-MATAS, 2009, p. 73). Finalmente pode, só e esquecido de todos, especular a fundo sobre as possibilidades reais de seu desaparecimento. Mas pressente as asperezas de seu projeto, repleto de ambiguidades:

Vivo num de seus bairros altos, em Chiaia e, além de tentar, sem sorte alguma, afligir os seres queridos com o meu desaparecimento (vou vendo que não os tenho), vim até aqui para *me narrar* a história do ambíguo desaparecimento do sujeito em nossa civilização e para contá-lo através de uns fragmentos da história de minha vida, como se houvesse injetado em mim toda essa história da subjetividade no Ocidente (VILA-MATAS, 2009, p. 61).

Ainda não estamos lidando com a presença do Doutor Pasavento, mas é como se já o conhecêssemos, inteirados estamos, pelo menos, de sua missão moral. Após passar onze dias em Nápoles, inicia uma fuga sem fim. Começa uma temporada no hotel de Suède, na rua Vanneau, em Paris, rua apreciada pelo narrador pois nela viveram personagens importantes da história como, por exemplo, Marx e Engels, que lá se conheceram. Percebe, nesse pouco tempo de seu processo de ocultação, um acontecimento inquietante e que reforça o caráter ambíguo de sua jornada. Deseja se ocultar, mas nesse ínterim, para seu espanto, ninguém notou seu desaparecimento. Na sua caixa de e-mail, um ou outro amigo, alguém de seu trabalho, manda uma mensagem para saber se houve alguma coisa, mas não insistem. A sua ausência na sua conferência de Sevilha não causa alarde a nenhum membro da editora. E essa indiferença, ao invés de o alegrar, pois a indiferença se afeiçoa ao esquecimento, o perturba. Não estava preparado para tão rápida irrelevância de si: “não tenho o carinho de ninguém, sou o ser mais prescindível, mais supérfluo da terra” (VILA-MATAS, 2009, p. 80). Pasavento acende o alerta. Não basta querer ocultar-se, é necessário estar preparado para o desaparecimento. Ele mesmo ainda está apegado a si, ancorado nas características sólidas que o tempo cunhou. Percebe que o abandono e o desapegar possuem complexidades que se sobrepõem, talvez, à tarefa difícil de construir laços. De forma gradual, vai forjando outros traços de uma nova personalidade para tentar afundar os antigos caracteres de sua identidade pesadíssima. Elabora, então, contornos mais precisos para a identidade do Doutor Pasavento. Doutor em quê, afinal? Doutor em psiquiatria. “Passei a pensar no doutor Pasavento como se esse homem não fosse eu mesmo, e sim um personagem que eu tivesse inventado” (VILA-MATAS, 2009, p. 85), são nesses moldes que o narrador esculpe traços de seu novo eu, como se pudesse inventar-se como se inventa um personagem de romance. “Esse doutor seria um homem novo, com a mesma *consciência de ser único* que eu tinha antes, quando me chamava Andrés Pasavento, ainda que nesse caso com escassa, para não dizer nula, biografia” (VILA-MATAS, 2009, p. 85). O narrador suspeita que não pode andar para frente rumo ao futuro sem construir uma biografia mínima sobre esse personagem. Tornar-se-ia um indivíduo muito vulnerável, sem credibilidade até mesmo para ocultar-se caso não começasse a elaborar para si uma infância e ju-

ventude. O narrador nos apresenta o seu primeiro nome, Andrés, para em seguida abandoná-lo. É preciso, afinal, nomear os mortos para poder enterrá-los. E junto com esse enterro, vem a tomada da consciência da possibilidade ou impossibilidade da autenticidade.

Entre idas e vindas em que a narrativa se desloca entre os dias de Paris e os dias de Nápoles, o narrador relata ter visto uma conhecida em Nápoles, justamente na cidade em que apostava não encontrar ninguém. Leonor, um antigo caso amoroso que o largou para se envolver com um professor de mais idade chamado Morante. Ao encontrar Leonor a atenção do narrador se volta para o personagem do professor pois se recorda que a personalidade de Morante era famosa em seu círculo por possuir uma “memória e saúde mental instáveis” (VILA-MATAS, 2009, p. 92). Por intermédio de Leonor descobre que o professor Morante vive recluso numa casa de saúde mental da cidade e que por lá ficaria o restante da vida. Espanta-se ainda mais quando descobre que Morante faz longas caminhadas, que parece se passar por louco, que recusa peremptoriamente em abandonar a vida reclusa da casa de saúde em que está. Para quem conhece a vida de Robert Walser, a sua pequena biografia, ou ao menos o seu desejo de sumir, nota o paralelo entre o objetivo de Morante e o do escritor suíço. Não se demora, portanto, a ir a seu encontro. Suspeita o narrador que a travessia rumo ao desaparecimento pode ser auxiliada pela conversa com Morante. Assim como em *O mal de Montano* a busca do narrador era amparada pelas conversas com Tongoy, assim como em *Paris não tem fim* era Margarite Duras quem acompanhava as investigações do personagem principal, Vila-Matas mantém a estrutura díptica romanesca em que o protagonista na sua jornada possuiu um interlocutor e parceiro, um fiel escudeiro, para alcançar o seu objetivo. Remonta também à história da literatura, Dom Quixote e Sancho Pança, Dante e Virgílio, são exemplos, entre outros, de uma vertente estrutural romanesca que sugere que uma construção da identidade se faz na interdependência com algum outro através do diálogo numa travessia. Sugere então Vila-Matas que talvez essas especulações possam ser menos angustiosas e mais frutíferas exactamente por ter um amparo do outro impedindo que o sujeito possa embrenhar-se nos confins de suas ideias e perder-se?

O narrador ao forjar a personalidade de Doutor Pasavento fazendo-o um doutor especializado em psiquiatria encontra um artifício que lhe permite visitar, com ares de autoridade, para fins investigativos, o seu velho conhecido, o doutor Morante. Vale-se não só de sua nova titularidade profissional, como também se vale da memória lacunar de Morante pois não re-

corda com precisão das pessoas e dos acontecimentos de seu passado. O professor parece em determinados momentos forçar conscientemente atitudes que exacerbam a sua condição de louco provocando em Pasavento uma constante desconfiança. Mas Pasavento utiliza a seu favor essa posição ambígua de Morante, pois seja a loucura real ou fingida, o que lhe interessa é encontrar alguém que facilite as circunstâncias para que “me permitisse ensaiar meus primeiros passos firmes como Doutor Pasavento” (VILA-MATAS, 2009, p. 104). Os diálogos com Morante servem para um tipo de ensaio do ser onde o protagonista pode exercitar-se de forma livre. Afinal, um louco pode ser aquele em que os embates se tornem mais frouxos já que não se encontra em sua figura nenhum critério de certeza para legitimar coisa alguma, não é? Assim Pasavento semeia um terreno livre para a construção de sua nova identidade como também aproxima-se dos famosos passeios que Robert Walser fez, durante muito tempo até a sua morte, com Carl Seelig. Este último, editor e admirador da obra de Walser, foi autorizado a visitá-lo regularmente no sanatório de Waldau. Após a morte do escritor suíço publica o livro *Passeios com Robert Walser* onde narra o que teriam conversado ao longo desse tempo e esboça traços peculiares sobre a personalidade do autor de *Jakob Von Gunten*. Vila-Matas, novamente, realiza um novo jogo de espelhos no qual faz duas narrativas conversarem: Walser/Seelig e Morante/Pasavento. Seria Seelig um outro tipo de escudeiro para um novo tipo de herói encabeçado por Robert Walser? Vila-Matas não retoma ficcionalmente o par Walser/Seelig para simplesmente recontá-lo. A retomada serve para quê, então? Logo veremos.

Vale a pena iluminar alguns trechos desse livro precioso sobre os últimos vinte anos do escritor suíço. Seelig acompanha Walser do ano de 1933, ano em que foi transferido do sanatório de Waldau para o de Herisau, até o ano de sua morte em 1955. As visitas frequentes dão para nós um registro de quem teria sido esse homem que, internado com o diagnóstico de demência que mais tarde mudaria para o de esquizofrenia, permanece recluso – mesmo quando lhe oferecem uma liberdade parcial – no sanatório com hábitos discretos e que recusa, apesar de insistências de vários meios, a dar continuidade à sua obra e aos seus escritos.

Inserimos aqui alguns trechos que alicerçam a atitude de Walser de afastamento da vida social, da vida de escritor com um certo êxito literário, que toma parte por uma vida de comedimento, frugal mesmo, que se contenta em observar os arredores nevados do sanatório, comer relativamente bem e dialogar sobre a literatura. Ainda que no livro de Seelig apareçam diálogos em que os interlocutores discorrem sobre a segunda guerra mundial e a política, por

exemplo, os trechos mais marcantes são aqueles que falam da própria vida de Walser, trechos nos quais conseguimos captar algumas das motivações que ocasionaram o tipo de vida abnegada que perdurou por mais de vinte anos. Sabemos pouco sobre a vida de Walser: pobre em acontecimentos extraordinários, trabalhava na virada do século XX na Instituição de Crédito Suíço, depois possuiu uma vida itinerante, passando sete anos em algumas cidades de seu país, demitindo-se várias vezes de empregos para poder escrever com liberdade. São as considerações sobre a escrita e a literatura aquelas que nos dão um melhor panorama sobre a perspectiva poética e estética de Walser. Um trecho em especial faz com que nos adentremos um pouco na sua biografia e um pouco na sua ideia de escrita:

Então segui para Zurique, onde encontrei emprego primeiramente em uma companhia de seguros e depois em uma instituição de crédito. Neste meio tempo, estive com frequência desempregado, isto é, assim que conseguia juntar algum dinheiro, demitia-me para poder escrever sem perturbações. De acordo com a minha experiência, alguém que queira trabalhar em algo direito, deve permanecer completamente concentrado no que se faz. Escrever também exige o esforço total de uma pessoa. Sim, isto a absorve diretamente. Escrever paralelamente, como arabesco, raramente produz algo duradouro (SEELIG, 2021, p. 44).

Nota-se nesse trecho o sacrifício em nome da escrita. Abandonar empregos para que nada contamine a escrita, para que haja tempo e dedicação espiritual para uma escrita intensa e sincera. Em outro trecho Walser se queixa das pressões editoriais, tendo ciência de que qualquer subordinação mancha o desejo genuíno e profundo das suas palavras: “Não posso me comprometer nem com um jornal, nem com um editor. Não gostaria de prometer nada que não possa cumprir. Tudo tem que brotar de mim mesmo sem cerimônia” (SEELIG, 2021, p. 23). Claro que, diante de tudo que pensamos aqui nesta tese, a postura de Walser não nos surpreende. Reafirma uma postura de liberdade diante da escrita que não a considera como qualquer tipo de meio. Fama, dinheiro, um porto seguro diante da existência, nada disso deve fazer parte do mundo literário. Por isso tanto Walser quanto o narrador de *Doutor Pasavento* (tal como destacamos no início do capítulo) rejeitam e desprezam aqueles escritores que usam a sua escrita, os seus livros para qualquer tipo de glória pessoal ou comunitária. “É mais do que claro que o negócio do poeta só pode florescer em liberdade” (SEELIG, 2021, p. 22), diz Walser a Seelig. Podemos ventilar que o seu estado de saúde, a sua condição de doente, propiciou-lhe um terreno de liberdade para finalmente poder escrever.

Mas, o curioso é que, obtendo essa condição na qual a sua escrita pode voar sem amarras, o escritor suíço abdica do ato mesmo quando lhe dão condições para escrever. Mesmo quando no sanatório lhe dão uma sala reservada, pena e papel à vontade, Walser deixa todos os apetrechos intocados: “É um disparate e uma selvageria exigir que eu também seja escritor no sanatório. A única base sobre a qual um poeta pode compor é a liberdade. Enquanto esta condição continuar insaciada, recuso-me a voltar a escrever” (SEELIG, 2021, p. 31). Talvez Walser jamais tenha encontrado em lugar algum essa condição de liberdade insaciada, pois jamais voltou a escrever para publicar. A única coisa que escrevia eram os seus famosos microgramas, pequenos textos em pequenas folhas, com uma letra mínima, que quase não possibilita a legibilidade. Seriam esses microgramas um espaço de liberdade insaciada? Espaços tão pequenos que, podemos dizer, metaforicamente, representam mesmo o tamanho dessa liberdade insaciada no nosso mundo?

Walser foi um insubordinado. Um homem que diante de tal modo de ver e sentir o mundo negou-o e buscou encontrar nele, seja pela escrita, seja por um modo de ser discreto e humilde, ares mais puros, intocados. Uma vida e uma escrita que reivindicou um direito de existir que não se conforma aos padrões do mundo burguês moderno. Um mundo que vai cada vez mais achatando e homogenizando formas de vida em nome de um objetivo comum. Para não nos alongarmos muito nesse breve parêntese que tenta fazer um perfil mínimo da figura de Walser a partir dos diálogos com Seelig, vale destacarmos o seguinte texto que realça como Walser esteve sempre à parte dos objetivos do nosso mundo moderno e que se satisfazia numa espécie de glória íntima ao manter-se humilde diante de toda a realidade:

Ao meu redor, sempre houve complôs para extinguir insetos como eu. Tudo o que não se encaixa no próprio mundo sempre foi eliminado de modo arrogante e impaciente. Eu nunca me atrevi a me enfiar ali. Nunca tive coragem para espreitar aquele mundo. Assim vivi minha própria vida na periferia da existência burguesa. E não foi uma boa coisa? Embora seja aparentemente um mundo mais pobre e impotente, não teve também o meu mundo direito de existir? (SEELIG, 2021, p. 39).

Ao menos em um momento, nos diálogos com Carl Seelig, Robert Walser é claro e pragmático com relação às motivações que levaram ao ocaso a sua escrita. Ainda que nos motivos anteriores possamos constatar um misto de insatisfação interior aliado a um descontentamento exterior, nesse caso, o escritor suíço é categórico quando se refere à realidade existente: “Em Herisau eu não escrevi mais nada. E para quê? Meu mundo foi destroçado pelos nazis-

tas" (SEELIG, 2021, p. 68). Sem os jornais que acabaram, sem os editores que foram caçados ou mortos, Walser acrescenta: "E assim eu quase me tornei um fóssil" (SEELIG, 2021, p. 68). Quando as condições da realidade desfavoráveis encontram um espírito insubordinado este último procura se rebelar de alguma forma. No caso de Walser, a rebeldia foi a prática do desaparecimento, prática na qual nada devolvia a esta mesma sociedade que o deixava descontente.

Voltemos agora ao diálogo entre o professor Morante e o doutor Pasavento que tenta, em alguma medida, aproximar-se da atmosfera dos diálogos entre Walser e Seelig.

4.5. O AMBÍGUO ECLIPSE DO SUJEITO OCIDENTAL

Aos diálogos que se sucedem entre Doutor Pasavento e o professor Morante um fio condutor se destaca. Desponta como tema recorrente a gênese da identidade. Teria a identidade um início garantido? Quando pode o sujeito, para além do momento de seu nascimento como filho de alguém, dizer: esse sou eu! O nascimento de minha identidade começou aqui, nesse dia, quando conheci, vi, li, vivenciei isso ou aquilo etc. É possível afirmar esse tipo de marco temporal quando lidamos com a origem das características de uma pessoa?

Tal como Robert Walser que, mesmo abandonando o ofício da literatura, continuou quando internado a escrever os seus enigmáticos microtextos, a lápis e numa letra cursiva infinitamente pequena, nas margens de telegramas, recibos, guardanapos, Morante conta para Pasavento que também produz aquilo que denomina de microgramas. E ao dar essa notícia a Pasavento, que se espanta com mais uma semelhança com a vida de Walser, passa a relatar um desses microgramas cujo tema é o início e a continuidade das narrativas. Segundo a opinião de Morante nesse micrograma o tecido da vida é algo contínuo, ininterrupto, e que todo início, seja de uma identidade ou de uma história, é arbitrário:

O ponto parágrafo era algo intrínseco à literatura, mas não ao romance da nossa vida. Ele acreditava que, quando escrevemos, forçamos o destino rumo a certos objetivos determinados. "A literatura" disse, "consiste em dar à trama da vida uma lógica que não existe. Na minha opinião, a vida não tem trama, nós é que a acrescentamos, que inventamos a literatura" (VILA-MATAS, 2009, p. 109).

O micrograma é, portanto, segundo o próprio Morante, uma reflexão sobre a desconfiança da certeza inabalável de que tudo um dia teve um começo. É a literatura a criadora de uma lógica, ou para dialogarmos com Ricoeur, de uma trama que agencia os acontecimentos, que precisa, ainda que seja de modo arbitrário, de um início e de um final. Organiza, secciona o contínuo da vida, e elabora um sentido. Podemos pensar que a sugestão de Morante é que, seja numa narrativa ou numa identidade, os princípios, os marcos, são arbitrários. Em suma, tornam-se dependentes de critérios de quem narra organizando-os. Passa, então, Pasavento a investigar se ele poderia arriscar um início para essa sua personalidade de Doutor. Quando ela começou, afinal? “Foi ao despachar a bagagem ou quando paramos num táxi para o aeroporto, ou quando a aeromoça sorriu ao nos dar os jornais ou quando, dez anos antes começamos a sonhar com a viagem?” (VILA-MATAS, 2009, p. 110). Inversamente, também se pergunta, onde a história termina, onde termina a identidade? A morte física é mesmo o critério final ou será que podemos pensar em outros tantos marcos que se anunciam também no corpo e no espirito? Onde começa realmente o desaparecimento?

Pasavento então conta para Morante o que anda lhe angustiando: a ânsia de desaparecer, o desaparecimento do sujeito. Já talvez íntimos das questões existenciais um do outro, Morante se sente à vontade para fazer uma reflexão mais extensa não só sobre as angústias de seu interlocutor como também sobre as suas mais solitárias aflições:

Ao fim e ao cabo, tudo se resume em tentar entender a própria vida, o caminho sinuoso que a vida da gente segue, atentar à pergunta de como se pôde chegar a essa situação, tentar explicar por que estamos sempre no meio de uma estrada e na metade de um diálogo, tentar explicar porque coube à pessoa viver a vida que viveu e por que agora a vive numa residência para loucos, com sua angústia de homem perdido no tempo, mas sempre atado a seu próprio nome, despedindo-se hoje de um amigo novo, sob a chuva (VILA-MATAS, 2009, p. 117).

Existem loucuras que se assemelham mais a momentos de grande lucidez. É essa a impressão que salta da fala do professor que aparenta estar consciente de sua condição e que, inclusive, intensifica a sua loucura para poder melhor se ausentar e pensar sobre a sua própria vida. Enquanto Morante acentua as condições para o seu esquecimento, Pasavento oscila entre o desejo de ser lembrado e a vontade de ser esquecido. À medida que o tempo passa, já se passaram duas semanas desde o seu pontapé inicial rumo ao vazio, cresce o seu desconforto quando nota que ainda ninguém se deu conta de sua ausência. Reflete se essa perturbação indevida em seu ânimo, já que uma de suas metas espirituais é manter-se apaziguado com o seu

próprio ocaso, acontece por não ter ainda construído uma nova e sólida memória, com infância e juventude, para essa personalidade que nasce apenas para ser esquecida. O desconforto de Pasavento torna-se mais grave quando percebe a tarefa dupla que terá à sua frente já que não bastará desfazer uma personalidade que desliza para o silêncio, mas terá que também fazer uma nova personalidade para si que se sinta confortável nas regiões inferiores e minúsculas da vida, nos silêncios e nas escuridões. Todavia, recorda que a personalidade que pretende abandonar, a de Andrés Pasavento, já possuía uma inclinação para as regiões inferiores, já tendenciava a um dia eleger Robert Walser como o seu herói moral. Lembra dos anos que frequentou em Barcelona o Liceu italiano, e que lá o que o entusiasmava era “a impressão de que, involuntariamente, com aqueles professores tão estúpidos e primitivos, em lugar de formar a personalidade (tal como se diz no jargão pedagógico), eles a desfaziam, a dissociavam” (VILA-MATAS, 2009, p. 129).

Nota que durante muito tempo esqueceu dessa sua inclinação para o silêncio e o vazio até sentir a necessidade de seu retorno quando da publicação de seu primeiro livro e da exigência de uma constante aparição pública. Junto a esta aparição pública nasce a percepção de um engodo literário. A determinados tipos de escritores, quando a obra é bem-sucedida e obtêm reconhecimento e congratulações, habita um sentimento difuso: “não se obtém de tudo isso nem sequer uma satisfação íntima” (VILA-MATAS, 2009, p. 131). E mais, conclui o narrador: “Uma obra de sucesso vive sua própria vida, existe em alguma parte, à margem, e pouco pode fazer pela vida do autor” (VILA-MATAS, 2009, p. 131). Será essa negação ao sucesso um tipo de revolta contra os arabescos que envolvem o puro ato da escrita? Uma negação que no fundo deseja a manutenção do ato solitário da escrita e sua possibilidade de manter-se eternamente livre, sem nenhum compromisso com ninguém, uma escrita desprendida de qualquer meta? Uma personalidade que se alavanca em nome de uma escrita sem autor, sem livro, sem obra, como talvez foram os escritos de Robert Walser no manicômio de Herisau? Percebe então que em sua personalidade, há muito tempo, lateja um aprimoramento de tendências esquecidas e que viviam à espera de acontecimentos provocadores de sua erupção.

Os diálogos com o professor Morante serão cruciais para o desenvolvimento dessas zonas latentes, das novas memórias da infância e juventude do Doutor Pasavento, das reflexões, em suma, sobre uma escrita desvinculada das pegadas que arrastam as marcas da obra e da autoria. O que anima Doutor Pasavento é que, nessa altura do campeonato, não há até o momento nenhuma obra atrelada ao seu nome, um peso a menos a carregar. Sente-se, talvez, mais livre do que a sua antiga personalidade que possuía um nome e uma obra a zelar.

Numa segunda conversa, numa noite de Natal, entre um homem que é louco e desmemoriado (ou se finge de) e um homem que quer (e não quer) desaparecer, é iniciado um jogo em que ambos os personagens, Morante e Pasavento, querem aparentar um para o outro uma personalidade diversa. Pasavento tenta relatar um novo passado. Por sua vez, Morante se esquia das tentativas de Pasavento em saber se ele realmente não se recorda de quem ele é. Ambos tentam reprimir o passado. Para Morante, já trafegando nas águas livres da velhice e do desaparecimento, o jogo transcorre sem percalços. Agora para Pasavento, cada investida ou resposta se reveste de tensão pois não confia na loucura de seu interlocutor, não sabe se ele realmente acredita no seu novo passado. A cada criação de uma nova memória Pasavento vacila, demonstra insegurança, pois cada palavra diante de Morante pode se transformar num movimento em falso. Pasavento então se questiona se realmente foi uma boa estratégia escolher um “louco” para iniciar a aventura de sua identidade. Acaba, afinal, saindo derrotado do jogo pois Morante recorda de quem ele era, de sua carreira de escritor e de sua traição mais íntima, o abandono das regiões inferiores, de sua solidão, do vazio, das coisas ínfimas, da proximidade com o abismo que tanto o atraía. Diante de tal falha estratégica, cabe então a Pasavento sair de Nápoles e se refugiar em Paris já que Morante “diante de meus olhos horrorizados se converteu no revolvedor do meu passado, se converteu no mais sério obstáculo para que eu fosse outro e pudesse mudar de vida e de obra” (VILA-MATAS, 2009, p. 151). A inventiva libertadora de Pasavento é denunciar ao médico de Morante que o seu paciente está se passando por Mefistófeles, o famoso diabo da obra *Fausto* de Goethe, desejoso de lhe propor um pacto para que o nosso protagonista esquecesse de vez a sua juventude: “Vou passar um informe a Belli-vetti, o médico-chefe de sua residência e nesses papéis explicarei que o senhor acredita ser Mefistófeles. Isso lhe cairá bem, pois fará com que o considerem doido varrido e não o ponham na rua” (VILA-MATAS, 2009, p. 163).

4.6. ENFRENTANDO O MITO DO DESAPARECIMENTO NUM MANICÔMIO SUÍÇO

Ao se livrar de Morante, Pasavento tem novamente o caminho livre para o seu projeto: desaparecer. No entanto, numa bela manhã em Paris, no primeiro dia do ano, após mais um período recluso, o nosso protagonista, ao acordar de sonhos intranquilos, encontra-se transformado em um doutor em psiquiatria cuja memória se encontra sem fissuras, única e exclusiva.

Acorda com a memória íntegra, total e sem lacunas do próprio Doutor Pasavento. Acorda apavorado.

O modo como Vila-Matas relata esse acontecimento é uma referência direta à obra de Kafka, *A metamorfose*, na qual Gregor Samsa, após acordar de sonhos intranquilos se vê metamorfoseado num inseto. O interessante é notar como Vila-Matas aproxima ambas as obras a partir de uma transformação que na ordem cotidiana poderíamos julgar menos insólita e assustadora do que a transformação do homem num inseto gigante. No entanto, para o nosso protagonista uma memória sem fissuras e totalmente íntegra é quase uma fantasia que beira o fantástico e, por isso, um acontecimento pavoroso. E se lembremos que para ele o que realmente assusta é a identidade fixa, sem a possibilidade de mudança, compreendemos bem o motivo pelo qual ele rapidamente tenta se livrar desse acontecimento e do imprudente jogo no qual se meteu ao tentar mudar a sua identidade. Acordou com uma identidade tão compacta e perfeita que ela se torna mais rígida do que a outra identidade, a de Andrés Pasavento, identidade do escritor que era, com certa fama e visibilidade, e que pretende se afastar. Percebe que essa identidade sem fissuras, com a memória sem lacunas ou falhas, como há em todo ser humano, é um obstáculo para o seu desaparecimento. Uma memória sem lacunas torna-se pesada pois mantém a identidade numa grande fixação pelos acontecimentos e traços do passado, tornando, portanto, essa identidade um fardo pesadíssimo. É o esquecimento um campo fértil para a criação. É o esquecimento um dos remédios para o adoecimento das identidades que empedram traumas, que não esquecem acontecimentos dolorosos, que não apagam os erros e defeitos para um dia poder superá-los.

Suspeitamos também que o personagem sabe que essa identidade nova cuja memória não falha é aquela que propiciaria uma organização rápida, ainda que sob outro perfil, de uma identidade apresentável, visível, tão ignobil quanto a anterior, quanto tantas outras de mesma fixidez, seja ela qual for. Pouco importa ser um escritor ou um doutor em psiquiatria. O que ele abomina é a fama, a apresentação, o reconhecimento, o nome numa teoria, qualquer coisa próxima da autoria e que levaria alguém a se sustentar como um “quem” atrelando atrás de si um passado ou uma história. Não haverá alternativa para o nosso protagonista a não ser encarar de frente o marco, o nome, o ambiente, o campo de inspiração, tudo aquilo que o motivou a construir o seu percurso do desaparecimento. Enfrentar, sem procrastinar, as vias de construção do desaparecimento de seu herói moral, Robert Walser. O escritor suíço que manteve até o fim da vida a sua identidade numa linha de sombra, esquivando-se de qualquer pretensão alheia de reconhecimento e territorialização. Logo no início do livro em que Seelig relata as

conversas que teve com o escritor suíço, numa das primeiras entrevistas, ao se referir ao seu ofício no passado ele já nos dá acesso ao tom espiritual de sua insubordinação. Robert Walser conta para Seelig que na virada do século largou o seu trabalho na Instituição de Crédito Suíço. Trabalhou “somente por alguns meses para depois estar livre para escrever: não seria possível servir a dois senhores ao mesmo tempo” (SEELIG, 2021, p. 20). Manteve não só a identidade numa zona indetectável como fez da sua escrita um espaço de humildade sincera que escrevia coisas simples, ínfimas, imperceptíveis ao olhar comum, espantosas para aqueles que esperam da literatura a resposta apoteótica sobre o sentido da vida. Walser era “um assombroso escritor que narrava com uma absoluta e extrema ausência de intenção. O amo e senhor do falatório, da escrita pela escrita” (VILA-MATAS, 2009, p. 162). Se há algo que exerce algum tipo de domínio sobre Walser é o ato de escrever. Constitui-se uma relação permeada de ambiguidade pois se a escrita é um lugar de sujeição para o homem Walser, por outro lado, consolida-se como um espaço para escapar de outros domínios que o autor considera muito mais ofensivos. Walser vê no ato da escrita uma alternativa de saída, um reduto de liberdade para o seu ser.

Depois dessa noite intranquila cujo acordar lhe deu uma memória sem fissuras, partirá o narrador para Herisau com o objetivo de saber se realmente o desaparecer em vida é possível. Ou será o desaparecimento um mito? Mas como justificar a sua ida ao manicômio de Herisau? A loucura. A sua porta de entrada no famoso manicômio que hospedou Walser se daria pela justificativa de que a identidade que possuía não era a sua, não era Andrés Pasavento, mas sim a de um doutor em psiquiatria, o Doutor Pasavento, que possuía uma memória inteiriça, absoluta, artificial, que lhe foi implantada por um doutor em neuroquímica que habitava o seu cérebro.

“Na história do desaparecimento do sujeito moderno, a paixão por desaparecer é, ao mesmo tempo, uma tentativa de afirmação do *eu*” (VILA-MATAS, 2009, p. 206), não podemos esquecer que é esse o estranho paradoxo, essa a difícil ambiguidade, o problema que o leva até Herisau, o manicômio em que Walser passou os seus últimos anos. Pois como explicar que mesmo Robert Walser executando o seu desaparecimento com maestria há ainda um Walser de quem se fala, de quem se escreve, de quem se produz uma crítica e que exerce um fascínio que acaba por afirmar uma estranha identidade?

Pasavento então aproveita a primeira oportunidade para ir à Suíça, local do manicômio de Herisau. Recorda-se de uma amiga acadêmica que leciona em uma das universidades dos arredores e lhe pede uma hospedagem. Enfrentará, enfim, as circunstâncias que modelaram o

perfil mítico do homem que desapareceu de modo sutil em vida e que fez da sua poética literária um desdobramento de sua personalidade. Antes de ir à Suíça, o narrador avisa ao leitor que, embora Walser tenha feito da sua identidade um desenrolar de sua escrita, tanto na sua estética de sua vida quanto em sua poética, não devemos conceber que um desvelamento de uma personalidade que exibe um “eu”, uma individualidade, é antes uma exibição do eclipse do sentido e a desintegração de qualquer intenção de totalidade. Pasavento, antes de partir, enfim, para o manicômio, escreve:

A arte de Walser foi antes de tudo a arte de desvanecer-se. Sua estratégia, por mais que ele, com seus textos, atestasse a desintegração da totalidade e o eclipse de sentido, consistia em não imitar a desordem e em dedicar-se sigilosamente a ser visto só o imprescindível e a tentar desaparecer chamando a atenção o mínimo possível. [...] Sua peculiaridade como escritor consistia em que nunca falava de seus problemas ou das coisas que o motivavam. Era um *escritor sem motivo*, alguém que escrevia com uma extrema ausência de intenções, com uma assombrosa ausência de finalidades externas ao texto em si. Daí que as milhares de páginas que escreveu compuseram uma obra indefinidamente dilatável, elástica, desprovida de esqueleto, um prolongando falatório que escondia a ausência de qualquer progresso do discurso (VILAMATAS, 2009, p. 218).

Tentador pensarmos a hipótese, à luz da teoria de Ricoeur sobre a composição da intriga, de como a narrativa é capaz de dar forma e sentido ao real, organizando-o, se a poética de Walser não promove uma ruptura com essa teoria. Ou será que o real, ainda que não esteja à espera de um preenchimento de sentido, ao ser enformado por uma escrita sem motivo, ganha uma organização de um nível bem sutil? Que mesmo essas páginas não intencionais de uma orientação, numa espécie de falatório a esmo, mesmo desprovidas de um sentido totalizante ou grandioso, fornecem, quando editadas, quando reunidas sob uma autoria específica, uma noção fragmentar de sentido, elementar, rudimentar, ensejando uma nova forma de vida. Uma vida e escrita que, desconfiadas do progresso, do crescimento, dilatam-se para outra direção, desloca-se para um outro lugar subalterno, avesso à perspectiva do desenvolvimento (e por que não dizemos desenvolvimento ocidental, moderno, capitalista industrial?). É Walser uma espécie de anti-herói moderno que recusa os critérios do desenvolvimento de nosso sistema? Será Walser um desconfiado das ilusões do progresso que diante dessa orientação de sentido sente tédio, sente sono e boceja diante das promessas incessantes de redenção da vida ofertadas pelas “novas” mercadorias e pelas oportunidades de “sucesso” (profissional, familiar, afetivo, econômico) que uma certa ideologia tenta vender? Por que não? O êxito, afinal, em qual-

quer âmbito, horrorizava-o, como também horroriza Pasavento. As vidas de Pasavento e Walser confluem numa afinidade de diálogo com o efêmero, o breve, o portátil. Diálogo com as coisas inúteis e singelas que foram pouco ouvidas e nomeadas pela literatura. Escrita que se ocupa em restituir a dignidade dessa parcela de vida. E que dessa mesma parcela de vida, pouco capturada pela escrita, busca uma ressignificação dos modos de ser da vida humana. Escrita e vida que se sentem confortáveis no anonimato, que intuitivamente percebem as liberdades experimentadas pelo subalternos. Escrita e vida que tentam respirar um ar menos pesado e corruptível que percorrem as narinas daqueles homens ditos importantes que dão ordens, e que, pelo fato de poderem dominar acham-se melhores do que tudo. Como se em Walser encontrássemos a ambição de um rio de aldeia, para aproximarmo-nos de Fernando Pessoa nos seus versos que dizem assim: “E por isso, porque pertence a menos gente / É mais livre e maior o rio da minha aldeia” (PESSOA, 2006, p. 194). O Tejo, rio mais famoso de Portugal, ao qual alude o poema e que se contrapõe ao rio da aldeia exposto no verso, é tão conhecido e tão cheio de “obrigações” que não pode querer ser nada além do que o maior e mais famoso rio de Portugal.

Walser abriu uma vereda tanto para a vida quanto para a literatura, de modo involuntário (já que a recusa ao sentido e à intencionalidade é um pressuposto ético e estético de sua existência), ao abster-se da grandiosidade, da visibilidade, do poder a custo qualquer, o mínimo que seja. Walser teria obtido um êxito muito maior se não fosse todo um conjunto de pessoas, toda a conjuntura de um sistema, que, em certa medida, dá crédito e fama a esse estranho propósito. Walser e Pasavento percebem que, para desgosto de ambos, o desaparecer não é uma opção solitária mas um acontecimento que também depende dos outros. A ideia da dependência do desaparecimento se tornará mais clara quando, mais para frente na narrativa, Vila-Matas utiliza a referência do escritor americano Thomas Pynchon para auxiliá-lo, junto com Walser, na tarefa ambígua de se esfumaçar em vida.

Pasavento chega a Herisau e um dos seus primeiros atos é tentar ficar internado no manicômio de Walser. A sua justificativa diante dos médicos locais é a de que possui o diagnóstico de esquizofrenia. Que nele habitam várias identidades, sobretudo uma, a do doutor Ingravallo (nome em homenagem ao personagem policial, sábio e cético, que era sempre chamado de doutor, do romance *Aquela confusão louca da via Merulana*, de Carlo Emilio Gada, que sempre recusava a alcunha dizendo “*non sono dottore*”) que queria se sobrepor e dominar todas as outras fazendo com que a sua identidade e memória se tornassem coisas inteiriças, sólidas, sem falhas. Mas o doutor Kagi, médico responsável pela clínica psiquiátrica de Heri-

sau, não autoriza a sua permanência na instituição. Pasavento, rapidamente, pensa num plano para permanecer nos arredores. E ao perguntar ao doutor Kagi se alguém por acaso havia se interessado pela figura de Robert Walser é informado de que um antigo ajudante seu, Adolfo Farnese, um argentino, estava à procura das pegadas de Walser, há 30 anos. Tão intenso era o interesse do argentino que acabou se instalando em Herisau. É informado de que ele mora numa residência próxima ao manicômio e que os moradores desse prédio, antigos funcionários da clínica, possuíam livre acesso ao manicômio. Logicamente, Pasavento buscará o contato com Adolfo Farnese.

Ao se aproximar do prédio onde morava o argentino, logo Pasavento nota uma estranha movimentação no pátio: um grupo de pacientes e enfermeiros, sob comando de Farnese, ensaiam uma peça de teatro baseada nos escritos de Walser. Ambos ao perceberem que possuem um interesse em comum rapidamente passam a travar um diálogo sobre o escritor suíço. E lá pelas tantas, Farnese pergunta a Pasavento: “E o que senhor vê em Walser?”. Eis o que pensa Pasavento ao ser interpelado:

Me interessa o fator Walser. Dá na mesma se ele foi como eu quero vê-lo. O fato é que ele, além de ser um mestre na arte do desaparecimento, dá a impressão de ter sabido ver antes de muitos para onde evoluiria a distância entre Estado e indivíduo, máquina de poder e pessoa. O senhor está me acompanhando? Em Walser me agradam a sua ironia secreta e prematura intuição de que a estupidez seguiria avançando já de modo irrefreável no mundo ocidental. Nesse sentido acho que ele, talvez sem o saber, deu um passo além, facilitou a Kafka a descrição do núcleo do problema, que não é outro senão a situação da absoluta impossibilidade do indivíduo diante da máquina devastadora do poder. Está me acompanhando? Também me agrada em Walser seu heroico afã de se livrar da consciência, de Deus, do pensamento, de si mesmo (VILA-MATAS, 2009, p. 262).

A motivação que conduz Pasavento ao seu fim do mundo particular (o manicômio de Walser), ou seja, o lugar em que, finalmente, ele conseguiria êxito no seu desaparecimento, é tentar perceber o que sentiu Walser, no começo do século XX, ao intuir a derrota do indivíduo diante das crescentes estratégias do poder moderno e da volumosa estupidez humana, volumosa tagarelice, volumosa aparição e performance, um pouco inútil, que alavanca ainda mais as figuras de poder. Walser sucumbiu com dignidade, antes mesmo de Kafka com seus personagens que não encontram saídas em seus dramas (vide os destinos dos personagens dos romances *O processo* e *O Castelo* que vagam pelas ruas modernas, que penetram nas instituições, como moribundos diante de um destino fatal e inapelável), e mais do que sucumbir com dig-

nidade, fez da sua vida uma despedida lenta e imperceptível, sem dramas, na qual uma difícil sabedoria se anuncia. Walser soube livrar-se de qualquer sedução do poder, de qualquer mão invisível que oriente o indivíduo e sua consciência a agir em nome de um sentido alheio. Pasavento quer respirar o ar da sabedoria de quem saiu de cena no momento exato em que se reconhece que nenhum ato mudará cena alguma, que nenhuma história desviará os horizontes narrativos, que nenhuma conscientização será capaz de modificar os destinos de quem quer que fosse. Uma sabedoria que poderia flertar com a melancolia, com a desilusão, mas que, ao invés disso, conquista para si uma bela infelicidade. Um sair de cena que é, ao mesmo tempo, um vagar, um andar sem rumo e absoluto, que leva a individualidade a experimentar um outro tempo, tempo sem futuro, sem minutos, sem ponteiros, pois nenhuma marca, nenhum sinal altera nada, tempo no qual não há hora marcada pois não há nenhum compromisso a zelar, nada grandioso a realizar no correr das horas. Apenas um usufruir lento das coisas que estão aí, à espera do encontro com a beleza sem grandiosidade.

Pasavento abandona Adolfo Farnese e seu teatro. Retorna para o aeroporto pois disse à sua amiga anfitriã que estava com o voo marcado para as próximas horas. Mais uma mentira. Mente para ficar só. Mente para especular mais, para dar forma ao que acabou de viver e, enfim, para pensar na continuidade de seu desaparecimento. Ao se despedir de todos, só, no aeroporto com incerto destino, pensa em como desarmar a visibilidade que sentem os escritores, pensa como solapar o que corrói a escrita, pensa na forma de restituir a lucidez e a dignidade à escrita, pensa no silêncio. Pensa naquilo que ambicionava Walser: escrever por escrever, numa escrita a lápis, favorável a um texto sem a marca da intenção, apagável, avesso ao borrão eterno da caneta. Enquanto ainda não sabe o seu destino, Pasavento recorda do *método do lápis* de Walser e seus microgramas que eram escritos em qualquer papel: “Há hoje a hipótese de que eram o tipo de papel e seu formato que condicionavam que Walser escrevesse a lápis seus microgramas, isto é, o que originava nele o seu processo de escrita e às vezes também o terminava” (VILA-MATAS, 2009, p. 274). Ou seja, uma escrita que se moldava ao que o acaaso e a materialidade estabelecia, com pouco propósito a não ser o registro poético daquilo que a realidade fornecia. Nenhum caderno de luxo, nenhum *moleskine*, pois a escrita respeitava um princípio poético indeterminável, ligado às condições materiais do instante, focada no registro poético das coisas cotidianas e ínfimas: “aquele princípio poético walseriano segundo o qual todo acontecimento, por mais cotidiano e banal que possa parecer, merece ser tema para a poesia” (VILA-MATAS, 2009, p. 271). Pasavento decide ficar em Herisau. Desprendido de qualquer ligação com conhecidos, aposta na solidão e nas longas caminhadas na neve como

método para solucionar as suas angústias de homem sempre semidesaparecido pois “era como se debaixo da minha paixão por desaparecer sempre tivessem pulsando paradoxais mas evidentes intenções de afirmação do eu” (VILA-MATAS, 2009, p. 280).

Vai para o único lugar que deveria ter ido assim que chegou à Suíça: o caminho que Walser fez na noite de Natal, solitariamente, e que encontrou a morte em meio a muita neve e muita solidão. O caminho que, longe de tudo e de todos, numa noite em que todos buscam se reunir para celebrar, Walser, de modo imperceptível, realizou o ato fatal de seu desaparecimento total: “pouco depois encontrei um vaso com umas flores secas no lugar onde, num 25 de dezembro, caiu morto Robert Walser. Fiquei emocionado. Depois de tudo, havia chegado ao centro exato de meu mundo” (VILA-MATAS, 2009, p. 282).

4.7. A LITERATURA SEM A PAIXÃO PELO NOME: UM PINCHON EM LOKU-NOWO

Pensar e imaginar. Obviamente, ao se defrontar com a atmosfera que tanto sonhou, o ambiente do centro de seu mundo, ou seja, uma trilha rumo ao nada, na neve, com apenas um marco singelo da morte de um autor que deseja ser esquecido, Pasavento se põe a pensar e a imaginar com euforia. Pensa que Walser foi o precursor de uma experiência de tranquilidade em vida e que executou o ato de morrer com tanta placidez que ambas as ações (ambas conscientes) são quase impensáveis e inalcançáveis no mundo moderno. Pensa que viver à parte, ser discreto, é um ato de bravura e resistência como também uma preparação para experimentar a morte de modo tranquilo e sábio. “Quando esta, por certo, chegasse, seria como a vida” (VILA-MATAS, 2009, p. 284). E mais, a vida de Walser, na verdade, e o seu interesse por ela, preparou-o para lidar com as mortes futuras, uma inclusive, de grande porte e ainda não intuída por muitos: a morte do sujeito no Ocidente. Respirar a atmosfera walseriana é um exercício espiritual, uma preparação para o ocaso do mundo e do homem ocidental. No fundo, viver à maneira de Walser, como se cada momento da vida contivesse também uma experiência de morte, afirma Pasavento, “me colocava diante da possibilidade de ter uma visão do futuro, de talvez ver algum dia o que se poderá ver depois do desaparecimento do sujeito do Ocidente” (VILA-MATAS, 2009, p. 284). Inclusive, pensa e imagina Pasavento, foi Walser aquele que se preparava delicadamente, sem alarde, para o fim do mundo, o dele, o nosso, o dos outros seres. Mundos que acabam, que deixam de existir, degradados pelo afã do sujeito ocidental de deixar marcas, pegadas, legados, nomes. A própria literatura ainda que à margem, ainda que

boa parte dela deseja ser um antídoto contra o sistema, não deixa de ser fisgada pelas garras do capitalismo, pelos louvores do nome, da fama, da venda. É pela paixão ao nome que a literatura poderá um dia também encontrar o seu ocaso. Assim, afirma Pasavento: “ser póstumo em vida, já não ver seu próprio nome em parte alguma, pois toda literatura – pensei – é uma questão de nome e nada mais” (VILA-MATAS, 2009, p. 285). Talvez a literatura que caminhe através do nome, da autoria, da fama, seja um tipo de literatura que não permite à escrita falar tudo o que ela pode. Não se trata de buscar o grandioso, o inefável, o sentido máximo de tudo. É exatamente o contrário, o nome pode inibir a literatura de dizer coisas como o ínfimo, o nada, o banal de cada coisa, por considerá-lo indigno de representar um nome.

Pasavento decide passar mais tempo em Herisau. Aluga um apartamento no mesmo prédio de Farnese. Visita, nos onze dias que ficou na cidade, o túmulo de Walser. Porém, logo retorna a Paris. E lá, enclausurado no hotel da rue Vaneau, escreve sobre o que viveu nos últimos dias. Mas ao retornar, não se hospeda no mesmo hotel de sempre, lá a possibilidade de encontrar gente conhecida é grande. Vai para outro hotel, mais à parte, e lá se identifica: “eu me chamo Pasavento, sou o doutor Pasavento. Mas também atendo por telefone a quem perguntar pelo doutor Pynchon” (VILA-MATAS, 2009, p. 292). O que almeja Pasavento ao usar como codinome o sobrenome de um dos escritores mais reclusos da literatura americana, Thomas Pynchon? E quem, afinal, telefonaria para encontrar Thomas Pynchon se esse não é encontrado em lugar nenhum por décadas, havendo somente sobre ele uma foto antiga de quando era ainda muito jovem? Thomas Pynchon apenas escreve e nunca aparece. Seria Thomas Pynchon o continuador do “projeto Walser”? Seria o recluso autor americano aquele que hoje faz da sua vida um acontecimento discreto e, por isso, potencializa mais a escrita dando a ela a liberdade de uma escrita sem nome?

Como já percebemos, a inquietude do nosso narrador o faz vagar por vários lugares. Alma intranquila e cambiante, simplesmente não encontra um lugar de paz para executar o seu plano. Ou será que evadir-se não é a ação maior que Pasavento está destinado a executar sempre e sempre para não ser capturado, para não dar tempo de fincar qualquer identidade? Sendo assim, parte novamente. Partirá para a Patagônia na Argentina (já vimos que em *O mal de Montano* Vila-Matas também leva o seu protagonista para habitar os confins do mundo sul-americano) com o intuito de lá só escrever. Mas com uma carta de despedida, mais um ato contraditório do seu personagem que deseja desaparecer – pois não deixa de largar rastros por aí – escreve para um de seus amigos editores algumas linhas que anunciam o seu projeto:

Quero levar a vida de todos esses escritores que admiro porque conseguiram continuar escrevendo e existindo sem ser importunados. Seguirei escrevendo, mas, à diferença de Salinger, Pynchon e Bauçá não o farei para publicar, porque também vou parar de publicar. Tentarei voltar a ser aquele jovem que escrevia sem sequer pensar em publicar e a quem todos deixavam em paz. Talvez seja a melhor fórmula para que possa voltar a ser aquele jovem, que acordava antes da aurora, de pijama, com os ombros cobertos por um xale, o cigarro entre os dedos, os olhos fixos na rosa dos ventos de uma chaminé, vendo nascer o dia, entregue com implacável regularidade, com uma perseverança monstruosa e *amateur*, ao rito solitário de criar minha própria linguagem. É isso que tentarei voltar a ser. E farei isso num país distante, fora do alcance dos olhares de todos. Ali a hora nova, como diria Rimbaud, será pelo menos severa. Saberei escrever para meus abismos pessoais. E àqueles que cruzarem o meu caminho direi que busco a verdade. Eu o direi como que me ausentando, como quem se afasta para poder saudar a beleza (VILA-MATAS, 2009, p. 294).

Não ainda na Patagônia, mas com o desejo de lá estar, escrevendo como se lá já estivesse, Pasavento vai imaginando personagens, mais doutores em psiquiatria – um tal de doutor Altafini, por exemplo, com quem começa a dialogar –, mais manicômios, onde conversa sobre a loucura e sobre o ato de escrever. Faz com que o leitor acredite que esteja no sul do fim do mundo de onde escreve sobre o que lhe vem à cabeça, sobre o céu azul refletindo no gelo, sobre o vento da loucura que leva o pensamento para derivar. Escreve como aquele garoto da juventude, sem pretensão nenhuma, exceto a de ser fiel a uma linguagem livre, comprometida com as coisas que acontecem no agora, dentro e fora de si. Escrever para não publicar. Como Walser com os seus microgramas em papéis avulsos e aleatórios. Escrever para apenas impulsionar uma poética sobre as coisas presentes, cotidianas, infimamente transitórias e sem nenhuma ambição de eternidade. Encontramos, então, na própria narrativa de *Doutor Pasavento* páginas que não dizem nada de grandioso, que possuem o compromisso então de exibir essa forma de escrita na qual vamos sendo conduzidos a descrições de pensamentos ou mesmo descrições de acontecimentos sem nenhum tipo de grandiosidade, acontecimentos e pensamentos banais, como um vento que passa, como um vento que passa no tempo, assim são, durante algumas páginas os pensamentos de Pasavento.

Pensa e inventa. Escreve para todos que está na Patagônia. Inventa que reside na última fronteira do mundo, quando na verdade está num outro hotel da rue Vaneau. Haverá melhor forma de se esconder do que mentir sobre o seu paradeiro? O narrador esconde o seu paradeiro, inclusive, para os leitores, pois, no prosseguir da narrativa sabemos, apenas, que não está mais em Paris, como havia anunciado em algumas páginas anteriores. Está em algum lugar do qual sabemos apenas informações bem locais, bem banais, pontos sem grandiosidades e que não nos dizem quase nada. Um café, um cinema, uma farmácia, eis tudo o que informa

ao leitor dificultando assim a identidade de seu destino. Mas, enfim, anuncia: está em Lukowno. Uma cidade real ou fictícia? Vila-Matas entrelaça aqui, mais uma vez realidade e ficção, nublando as fronteiras. Uma rápida procura pela internet denuncia a ausência de localização. Não existe, afinal. É uma cidade situada nos confins da literatura, uma cidade cujo nome, como o próprio narrador diz “não parece o mais adequado para ela, mas que mesmo assim é muito belo e apropriado para mim, pois soa como Lugar Novo ou *Locus solus*, isto é, Lugar solitário” (VILA-MATAS, 2009, p. 313). Mesmo numa cidade nova, mesmo numa cidade inventada, o narrador não mantém a sua identidade: “desde que cheguei aqui tingi o cabelo de vermelho, deixei crescer a barba e ando com óculos escuros de sol e meu inseparável chapéu de feltro, herança indireta de Walser” (VILA-MATAS, 2009, p. 313). Não poderia portanto manter o nome, logo o nome, nesse solitário e novo lugar: agora chama-se doutor Pinchon. Não Thomas Pynchon como o escritor americano, mas Pinchon, um novo personagem que divaga sobre a sua condição, o itinerário de sua identidade: “não foi mais que uma queda, a clássica viagem interior em si mesmo, uma jornada rumo ao fim da noite, a negativa absoluta de regressar a Ítaca, o desejo de ficar aqui para sempre, escrevendo para desaparecer” (VILA-MATAS, 2009, p. 316). Neste trecho Vila-Matas faz uma referência à obra *Odisseia*, de Homero, e contrapõe a luta de seu personagem principal – Pasavento, Ingravallo, Pinchon – com a de Ulisses. O herói grego retorna, depois de 20 anos, por causa da guerra de Troia e das desventuras vividas, para retornar à sua cidade natal, Ítaca, vence os inúmeros desvios que encontra pelo caminho – Calipso, a ilha dos lotófagos, o canto das sereias, o Ciclope – que o provocam para que esqueça quem ele é, que abandone o seu propósito e destino. Já vimos que em *O mal de Montano* Vila-Matas trabalhou a ideia da identidade da dupla Odisseia, calcada na jornada de Ulisses e seu retorno para casa. Em Ulisses vemos uma identidade que luta para continuar sendo ela mesma. Identidade que, em todas as aventuras vividas, batalha para permanecer como uma identidade amarrada ao mastro do navio. Uma identidade que em inúmeros momentos busca a afirmação, permanência do que se foi. Busca também uma continuidade, uma fidelidade a uma identidade traçada, uma confirmação de seu propósito e destino. Já Pasavento experimenta uma identidade que recusa qualquer retorno a um eu, a um ponto inicial, a um lugar de “mesmidade”. Todo acontecimento, até mesmo os mais efêmeros, serve para colocar na identidade uma sensação de deriva incontrolável, quase que incontornável, alçando-a para novos caminhos e aventuras. Uma identidade que recusa os traços da identidade como *idem*, com as características da mesmidade, e aponta para o terreno do *ipse*, da alteridade, da singu-

laridade, mas uma peculiar alteridade e singularidade pois rechaça qualquer marca, traço ou pegada. Uma ipseidade, portanto, ínfima, discreta, quase imperceptível.

Nesse cantão remoto da ficção, na terra de Lokunowo, Vila-Matas se vale de estratégias similares, um pouco repetitivas para o leitor, é verdade, para fazer o seu narrador escrever de forma mais livre. Novamente, portanto, está o narrador envolvido com doutores em psiquiatria, numa tertúlia, que reúne alguns doutores de Lokunowo interessados em falar da escrita e da literatura. Ao contrário do que o narrador gostaria que acontecesse, nesse pequeno círculo, não se fala do tipo de literatura nem da escrita de seu interesse. Os amigos da tertúlia, como são chamados esses doutores em psiquiatria, não gostam de pensar numa literatura em crise. Por isso, logo rechaçam as ideias de Pasavento, ou melhor dizendo, agora em Lokunowo, do Doutor Pinchon, e lhe indicam alguém mais afinado com a sua vertente literária, o doutor Humbol. Antigo escritor local que vive recluso, sem receber visitas, e que já não escreve há 15 anos. Vila-Matas também faz ressoar nessa obra ecos dos personagens literários, dos escritores que interrompem o seu ofício, como já havia trabalhado em sua obra anterior, *Bartleby e companhia*. Aliás, Walser talvez seja o maior deles. Que se não ganhou a atenção devida na obra que possui o título do escrivão de Melville, ganhou em *Doutor Pasavento* um relevo que influencia escritores e personagens. Humbol pode ser considerado o Walser de Lokunowo.

O tal senhor Humbol lhe concede uma entrevista de uma hora. E nessa conversa na qual Humbol acaba por provocar, ora negativamente, criticando a empreitada do Doutor Pinchon rumo ao desaparecimento, ora positivamente, incentivando-o, dando-lhe referências esquecidas de escritores que além de Walser e Thomas Pynchon, conseguiram desaparecer com êxito. Lembra-lhe, por exemplo, do escritor Francês, Emmanuel Bove, que, para surpresa de Pinchon, também viveu na rua Vanue, a rua na qual Pasavento começou, num quarto de hotel, a sua divagação e ação para o abandono de sua identidade como sujeito e escritor. Humbol, o Walser de Lokunowo; Emmanuel Bove, o Walser da rua Vanue. Podemos dizer que Vila-Matas vai fazendo, aos poucos, uma cartografia dos escritores desaparecidos por conta e vontade própria. Se em *Bartleby e companhia* houve uma aproximação com o tema do desaparecimento da escrita, focando nos casos dos escritores que interrompem sua obra, em *Doutor Pasavento* há não só um aprofundamento e desdobramento da questão através da influência máxima de Robert Walser, como também aparece não só a possibilidade do desaparecimento da escrita, da obra, como também surge a questão do desaparecimento do sujeito pela escrita. E mais do que isso, aparece aqui a possibilidade da construção de uma nova identidade pela escrita.

A entrevista com o escritor Humbol reúne algumas frases que iluminam a trajetória de Pasavento. Humbol o faz lembrar, por exemplo, de Whitman que dizia que “o sujeito é amplo e contém multidões” (apud VILA-MATAS, 2009, p. 340). E mais à frente, ao interpelar o nosso protagonista o chama de “Pynchon e Pinchon”. Pasavento, Pinchon e Pynchon não poderia (poderiam) estar (estarem) mais feliz (felizes). Uma singela glória ser chamado por dois nomes que sugerem duas identidades, pensa Pasavento. Não um nome composto que não tem ambição alguma de ser dois. Mas nomes que apontam para uma bifurcação dentro de cada um, uma bifurcação que pode conter multidões. Não se flerta aqui com a fragmentação total do ser, um movimento desgovernado, aleatório, no qual o ser se torna uma multidão onde não se distingue nenhum traço. Não se pretende uma identidade descontrolada, próxima da esquizofrenia, onde as personalidades aparecem à revelia do sujeito e fragmentadas.

A opção pela mudança é consciente. Com dois nomes ou três, o protagonista quer reivindicar a possibilidade de desgarrar-se do fardo que aos poucos uma identidade solapada pelo cotidiano exerce. Reivindica-se um desprender-se dos laços que o tempo craveja sobre o sujeito. Reivindica ainda dois destinos ou mais, mais escolhas, mais pluralidades, que não se anulam, dentro de um mesmo ser. No caso de Pasavento, ou Pinchon, luta-se para sair das amarras que as circunstâncias que envolvem um escritor hoje acarreta. O homem que ambicionava escrever, e que buscava nesse ato encontrar a mais pura liberdade de dizer tudo o que conseguisse, vê-se cada vez mais tolhido pelas pressões editorias sobre o nome construído em torno de uma obra. Pressões que envolvem um certo jogo de cena, uma performance do escritor, uma consistência no aparecer que vai, aos poucos, minando aquela escrita livre que ele ambicionava ter, minando, inclusive a possibilidade de escolhas e destinos. Atitudes, compromissos, contratos, que vão sedimentando um modo de agir, que não necessariamente são modos conscientes, livres e autônomos. E que quando paramos para observar, cravejados pela marca do tempo, vemos que o destino já lançou uma rede pegajosa que inibe qualquer ação mais desenvolta, qualquer pensar ou agir mais autônomo, talvez mais fiéis às intenções da identidade, que muitas vezes já não é capaz de se reconhecer numa intriga que tempos atrás fazia sentido. Deste modo, a perseguição de Pasavento é para legitimar a possibilidade de mudar o sentido e rota quantas vezes for necessário ao longo de uma vida. E para mostrar isso de modo radical, Vila-Matas escolheu os personagens do mundo da literatura que ousaram buscar um sentido no desaparecimento, na recusa dos sentidos impostos pelas circunstâncias de um sistema que visa, entre outras coisas, explorar a individualidade, a criatividade, em nome do benefício de poucos, do lucro, da venda desenfreada de mercadorias. E muitos poderiam pen-

sar que o destino do escritor e do artista, de algum modo, ficariam protegidos dessa lógica. O que Vila-Matas nos faz ver é que, se não tivermos cuidado, mesmo nos ofícios que consideramos mais rebeldes e revolucionários, acabamos sendo pegos, domados, domesticados por propósitos que corrompem as identidades e que acabam por conduzi-las para uma configuração destoante de uma forma livre e consciente. Walser, Pynchon e Pinchon, Pasavento, Emmanuel Bove, Salinger, Bartleby, são casos que encarnam um outro tipo de revolta, uma insubordinação silenciosa, que busca uma vitória mínima e modesta: a de apenas ser, recusando propósitos alheios, e que por isso busca no esquecimento e no desaparecimento, uma vida discreta longe do projeto de qualquer poder.

Numa segunda entrevista com Humbol, Doutor Pinchon tenta reencontrar o incentivo. Novamente com data e horas marcadas. Só que agora, Pinchon encontra Humbol um pouco mais impaciente e provocativo. Na tentativa do narrador mostrar as suas novas escritas experimentais, denominadas de *Sete tentativas suicidas*, textos minimalistas, no estilo dos microogramas de Walser e Morante, acaba por sentir uma espécie de desilusão. Esses textos novos, as provas experimentais, mesmo que feitas para habitarem o mundo fora do alcance do público, pretendem indicar para os novos literatos, para quem casualmente encontrá-los um dia, uma postura de abnegação revestida da mais pura vontade de ausência. Na *Terceira tentativa suicida* ele diz: “sugeria aos novos literatos que se dedicassem a não ter rosto, a carecer de imagem o máximo possível, a se concentrarem no estritamente literário, no trabalho da escrita em si” (VILA-MATAS, 2009, p. 366). E na *Sétima tentativa suicida* afirmava:

A história do desaparecimento do sujeito no Ocidente não começa com o nascimento do sujeito nem termina com sua morte, mas é a história de como as tendências do sujeito ocidental a se autoafirmar como fundamento o conduzem a uma estranha vontade de autoaniquilação, e de como essas tentativas suicidas são por sua vez esforços de afirmação do eu (VILA-MATAS, 2009, p. 367).

E para a surpresa do Doutor Pinchon, Humbol em tom irônico e de tédio lhe diz: “Acabamos! As tentativas são todas esforços de afirmação de seu eu” (VILA-MATAS, 2009, p. 367). Será então, a crermos no julgamento de Humbol, que todo esse esforço feito por Pasavento é apenas uma nova versão da afirmação do eu, uma positividade pelo negativo? Essas palavras atordoam o nosso protagonista. Humbol o provoca a tal ponto que o narrador decide desaparecer de sua vista. Desaparecer, como aliás tem feito em toda a narrativa. E esse atordoamento acaba por levá-lo ao ponto de retorno. Resolve tirar três dias de férias da atmosfera de

Lokunowo. Cansado, retorna para Sevilha, exatamente um ano depois daquela palestra irrealizável que desencadeou toda a série de desaparecimentos. Ao acordar em Sevilha, com o atordoamento semelhante daquele provocado por Humbol, acaba tendo lembranças e pensamentos intranquilos sobre a sua identidade:

Acordar dessa forma me fez lembrar que já em muitas outras ocasiões eu tinha refletido que nossa identidade é um mistério. Morremos a cada dia e nascemos a cada dia. Estamos continuamente nascendo e morrendo. Por isso o problema do tempo nos afeta mais que os outros problemas metafísicos. Porque os outros problemas são abstratos. O do tempo é o nosso problema. Quem sou eu? Quem é cada um de nós? (VILA-MATAS, 2009, p. 381).

Um outro acordar kafkiano, tal como Gregor Samsa, tal como Joseph K, porque neste momento o narrador se vê embaralhado, atravessado por desafios inimagináveis e insólitos. E como esse acordar atordoado também o convoca para angústias novas e antigas, decide novamente voltar a Lokunowo. Se em Kafka, Joseph K caminha por Praga atrás da solução de sua acusação, aqui Pasavento caminha indefinidamente por cidades e países em busca de uma desesperadora impermanência. Haverá melhor forma de desaparecer do que a de se movimentar eternamente? Para além do problema do tempo e da identidade (ou identidades) que habita esse tempo, também parece ser o problema do espaço o que inquieta a identidade. Recorda-se Pasavento, no final da narrativa, de um pensamento antigo mas que não deixou em nenhum momento de persegui-lo: “quem quiser ir mais além deverá desaparecer” (VILA-MATAS, 2009, p. 389).

Entre os recorrentes deslocamentos entre cidades, a narrativa se encerra com o narrador mudando novamente de paradeiro. Só que dessa vez, não sabemos o nome do local em que está: “Passo os dias vivendo nesta cidade de belas arcadas que fica a quilômetros e quilômetros de distância de Lokunowo” (VILA-MATAS, 2009, p. 408). Se sabemos que Lokunowo é uma cidade fictícia, o lugar em que está pode estar um tanto mais à direita ou à esquerda da nossa e da imaginação do autor. Sabemos apenas que vive muito bem, sem conflitos e que dá, para quem o interpela, mínimas informações sobre quem é, “onde procuro falar o indispensável com as pessoas, não quero cometer mais erros” (VILA-MATAS, 2009, p. 389). E que muitas vezes, quando o abordam na rua, somente diz: “Eu me chamo Eu não sou” (VILA-MATAS, 2009, p. 406). Ao anular o nome e o lugar, e até mesmo o próprio tempo, o nosso narrador parece ter alcançado o tão almejado desaparecimento. Sem nome, sem lugar, sem ne-

nhum acontecimento, sem nenhuma característica para anunciar ao leitor, Vila-Matas realiza a ambição ínfima de criar um personagem habitando o nada. Uma identidade que se arrisca a ser atravessado por quase nada. E sobre o nada, quase não podemos mais falar.

5 CONCLUSÃO: IDENTIDADES CONSTITUÍDAS DE LITERATURA E ESCRITA

As três narrativas de Enrique Vila-Matas trabalhadas nesta tese – *Paris não tem fim*, *O mal de Montano* e *Doutor Pasavento* – foram escolhidas com o intuito de mostrar ao leitor a dinâmica da transformação das identidades dos seus protagonistas. Um ponto em comum que destacamos das três obras é que elas possuem um mesmo mecanismo para executar as suas modificações: a escrita visando o conhecimento de si e o modo como o personagem absorve e se relaciona com o mundo literário. Tanto a escrita quanto a literatura estão no repertório existencial dos protagonistas não só como fonte de conhecimento como também como um modelo de ação. Ação, antes de tudo, sobre si mesmo, extraíndo da literatura e da escrita o poder de transformarem a identidade.

Os personagens de Vila-Matas estão sempre preocupados com o desenvolvimento dos seus caminhos subjetivos, estão sempre também muito inconformados com aquilo que se tornaram. Essa insatisfação os conduz a uma análise crítica das causas que os levaram a ser como são e também a se movimentar para alterar a condição em que estão. As três narrativas selecionadas visam mostrar como, através de uma hermenêutica sobre os contextos e referências, em sua maioria do universo literário, os personagens vão transformando-se até uma nova configuração se consolidar. Essas transformações, porém, ocorrem de forma gradual e oscilante de modo que o sucesso da mudança não aparece para o leitor diretamente. Em certa medida, essa dificuldade de percurso na composição da identidade se distancia da referência filosófica que elegemos para ser a nossa perspectiva de leitura sobre o drama dos personagens, a ideia de identidade narrativa de Paul Ricoeur. Distancia-se porque mostra o percurso da identidade em direção à alteridade permeada de dificuldades que não foram trabalhadas na obra de Paul Ricoeur.

A ideia de identidade narrativa, que faz com que pensemos a nossa identidade ligada aos componentes da narrativa, principalmente às ideias de enredo e personagem, e que nos dão a ideia de coautoria de nossa vida mais do que de autoria, possui uma relação dialogal que se desenvolve de modo atento com as referências exteriores componentes de nossa vida. Conhecer-se é, sem dúvida, entender o contexto social, histórico, cultural, político, econômico, geográfico, temporal, literário etc. que estruturam, muitas vezes sem a nossa escolha deliberada, aquilo que somos. Quanto mais conhecemos o horizonte de ideias e sentidos em que esta-

mos imersos, mais temos a chance de desnovelar partes de nosso ser que se afinam com os nossos próprios desejos e sentidos. Mas para isso, é preciso uma leitura criteriosa das referências para a compreensão correta do papel de cada uma delas dentro de nossa identidade. Um trabalho que não é fácil já que há uma quantidade imensa de vetores que se tornam componentes de nosso ser e muitas das vezes não temos a dimensão correta do papel de cada vetor na composição de nossa subjetividade. Não só é uma questão de leitura correta das referências e dos contextos como também a da chave de leitura adequada para a apreensão do sentido exato das coisas exteriores à nossa intimidade.

O distanciamento que gostaríamos de destacar é que em Ricoeur a relação entre o ato hermenêutico da tríplice *mimesis* – prefiguração, figuração, e refiguração – que tem como base a leitura do mundo e das obras do mundo – e a identidade narrativa acontece de modo bem mais orgânico como se os atos de leitura e os atos de interpretação alterassem diretamente a configuração da identidade. O que notamos em Vila-Matas é que toda essa compreensão hermenêutica dos contextos e referências que fazem os protagonistas, principalmente a partir da relação deles com as obras literárias fundamentais para as suas formações, acontecem de modo crítico. Ao lidarem com as obras, os personagens travam uma batalha para perceberem a real influência delas nas suas vidas.

Vemos, por exemplo, em *Paris não tem fim* como a influência de Hemingway na escolha de seu destino de escritor, acaba por se tornar uma referência frustrada pois ela não se afina ao que, ao final, culminará no seu estilo. Claro que essa percepção não é fácil, acontece depois de muito tempo e somente quando o seu personagem encontra outras pessoas e escritores que colocam as suas referências iniciais em outra perspectiva. O narrador só encontra o seu estilo de escritor depois que trava uma batalha com a Paris que via nos livros de Hemingway, que jamais será a sua Paris, quando conhece Marguerite Duras e esta lhe apresenta uma gama de escritores malditos e, ao fim, quando se lembra que um dia quis não ser como o escritor americano, mas quis ser poeta. A identidade como escritor, a descoberta de seu estilo, só se realiza quando ele se afasta das premissas iniciais de sua identidade. Há aqui aquele embate entre o *idem* e o *ipse* que vimos ser parte da identidade narrativa e que se desenvolve entre a permanência da mesmidade e o reconhecimento da alteridade. *Paris não tem fim* mostra todo esse embate entre a mesmidade e alteridade até o narrador encontrar na sua identidade aquilo que impulsiona o estilo de sua escrita, a ironia e a clareza.

Já em *O mal de Montano* observamos uma acentuada crise de um personagem que molda quem ele é a partir de seu vínculo íntimo e apaixonado com a literatura. É uma relação

tão intensiva que o seu olhar é contaminado pela literatura, de tal modo que não há um traço da realidade que o autor não associe à literatura. Como trata-se de um escritor e crítico literário, rapidamente essa contaminação o coloca em crise impedindo-o de agir e de escrever. A sua identidade se põe a avaliar então a relevância exata da literatura num mundo em que ela está posicionada de modo marginal em relação a outras formas de comunicação. Num primeiro momento, o narrador acredita que a solução para a sua identidade é livrar-se do mal da literatura, daquilo que o faz ser um parasita literário dos outros escritores e de todas as referências que ele conhece. Mas, ao se encontrar com outros personagens que lhe mostram como seria um mundo sem a literatura, ele acaba por assumir o seu mal, a doença da literatura, como sendo exatamente aquilo que o faz possuir uma certa saúde, superior aos homens despossuídos do contato com a literatura. É ela a responsável por lhe dar uma intensidade e paixão pela vida. Torna-se, conscientemente, parasita de si mesmo. De forma diferente da narrativa anterior, o personagem trafega entre o *idem* e o *ipse*, e afirma a sua alteridade mediante aquilo que desde sempre estava posto dentro de sua identidade, ou seja, a literatura.

Em *Doutor Pasavento* vemos o personagem principal envolvido com outro objetivo, o desaparecimento. Novamente um escritor é o protagonista, e a sua intenção é abandonar a sua identidade como escritor, largar o seu ofício no modo como ele é concebido atualmente, ou seja, o escritor se vê envolvido mais com os eventos e a exibição de si como personalidade do que com aquilo que deveria ser a função principal, a lida com a escrita. Embrenha-se numa jornada rumo ao desaparecimento. E para isso recorre ao seu herói moral, o escrito suíço Robert Walser, que decide nunca mais escrever. O então personagem Andrés Pasavento forja, aos poucos, a nova personalidade de Doutor em psiquiatria, o Doutor Pasavento, que vai até o lugar em que Walser conseguiu evadir-se em vida, no manicômio em Herisau, na Suíça. Vai forjando uma identidade que utiliza todos os recursos para ser esquecido, para não ter nome, nem lugar, até que possa, enfim, lidar de modo livre com a escrita. Uma escrita sem intenção que dá visibilidade a novas camadas da existência, aquelas que não têm nenhum comprometimento com a grandiosidade, a exibição, o lucro. Aqui vemos outra dinâmica da identidade narrativa. A alteridade no caso de Pasavento se realiza pela negatividade, flertando com o nada, numa tomada de posição consciente rumo ao desaparecimento. Num mundo permeado pelo efêmero e pelo ocaso produzidos pelo sistema capitalista, que estimula a fluidez e descartabilidade de tudo, conscientizar-se e colocar-se como ínfimo é conquistar uma difícil singularidade.

Deve-se ressaltar não apenas o papel que a literatura possui no processo de transformação dos personagens como também a relevância da escrita no processo de autoconhecimento. Ambas as práticas propõem uma abordagem mais detida, mais pausada, que incluem na especulação sobre si as dilatações temporais. A escrita de si tem em vista as transformações do sujeito, mas nos casos estudados, também visa a elaboração de uma obra ficcional.

Ao apresentar como motivo principal de sua ficção um enredo que tem como centro as modificações dos personagens, Vila-Matas escolhe colocar como ingrediente composicional das características dos protagonistas elementos de sua própria vida. Acostumou-se a pensar a autoficção como algo íntimo, vinculado ao estritamente pessoal, um gênero que denunciaria a falta de imaginação do autor que busca apenas em si próprio os motivos inspiradores da ficção. No entanto, ao escolher a autoficção como estratégia narrativa, Vila-Matas, ultrapassa os limites comuns do gênero. Deseja fazer do seu íntimo o ponto de partida para pensar os problemas da identidade contemporânea assim como os problemas da literatura de nosso tempo. *Paris não tem fim*, *O mal de Montano* e *Doutor Pasavento* são narrativas que mesclam uma dupla intenção. Começam com o objetivo de esboçar para o leitor os itinerários percorridos pelos personagens na intenção de modificar a sua identidade, mas não esquecem jamais que essa identidade só se coloca em marcha quando se percebe coextensiva a um contexto que é necessário compreender. Contexto social, contexto cultural. Quanto mais o personagem dialoga com todas as referências que compõem o seu universo, mais ele articula uma elaboração consistente e autêntica de seu projeto para consolidar uma nova identidade. E sabemos que esse universo referencial se move a partir da própria literatura. Não haveria como esses personagens pensarem a si mesmos, sem pensar também o que a literatura tem feito deles e o que o contexto atual está fazendo com a literatura. Vila-Matas pensa o desaparecimento do sujeito moderno em *Doutor Pasavento*, pensa qual tipo de homem se estabeleceria no mundo sem a literatura em *O mal de Montano*, pensa qual tipo de escrita o seu estilo literário deve possuir para que atinja o leitor de modo impactante em *Paris não tem fim*.

A poética de Vila-Matas defende a literatura como uma lente privilegiada para enxergar a si mesmo e ao mundo. Lugar que tem a capacidade de elaborar as variações imaginativas sobre as experiências do sujeito. Lugar que mostra para o leitor as transformações dos personagens em relação com a trama. A literatura é esse campo da experiência que possibilita ao sujeito o encontro consigo mesmo através do contato com os outros personagens. Campo de visão que oferece ao leitor uma troca de experiências em que ele pode pensar sobre si mesmo através de outras perspectivas e contextos. Mas a nossa escolha pela poética de Vila-Matas

não se justificaria se não víssemos na prática literária do autor algo além. Oferece ao leitor, não só o campo da experiência do literário, mas ele dobra a aposta quando compõe a trama e o cenário de sua narrativa com referências puramente literárias. Dando a entender que o mundo sem a literatura torna-se embrutecido e empobrecido. Ainda assim a escolha não estaria totalmente justificada se não apontássemos para o papel fundamental da escrita de si que toma os elementos do mundo literário como veículo e forma da composição. É com a escrita que vemos o autor triplicar a aposta na literatura, pois não basta apenas ler e se relacionar com as obras, mas é necessário criar, usar a escrita para ficcionalizar. Não é mero acaso que os protagonistas das narrativas são escritores. A escrita é o recurso de análise da própria subjetividade que tem como resultante as narrativas em que o sujeito se põe.

A conclusão a que chegamos é que as identidades dos personagens são compostas pela escrita e pela literatura. Identidades que anseiam por mudanças, que não se contentam com os seus movimentos iniciais e que, insatisfeitas de si, permitem-se transformar, constituindo-se como um “quem” muito mais rico e afinado com uma intenção que se descobre no meio do caminho, junto com a travessia, em diálogo constante com o horizonte de sentido que as envolve. Os personagens de Vila-Matas servem de exemplos para mostrar que a alteridade pode ser alcançada através de um conflito hermenêutico com e contra as referências que cada um soube ler do mundo que o circunda. Ilustram para os leitores, como parte do mundo literário que são, que nós somos parecidos com os personagens das narrativas que lemos e que estes são, assim como nós, devedores, em grande parte, do enredo no qual estão inseridos e dos personagens em cena que atravessam as existências. E provam, por fim, que muito pouco temos de nós mesmos. E que esse pouco, essa película fina que podemos categorizar como “nossa” pele, “nossa” eu, só se revela depois de muita investigação, de muita consciência de como os outros – pessoas e personagens – também fazem parte de nós, compondo, camada por camada, trechos dessa identidade.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. André Malta. São Paulo: Editora 34, 2024.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaios sobre o conceito de cultura*. Trad. Carlos Alberto Medeiros.- Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2022.
- BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. Trad. Patricia Lavelle. São Paulo: Editora Hedra, 2018.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).
- CANDIDO, Antônio. A personagem de romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Editora perspectiva, 1987.
- COLLONA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, n. 813, mar. 2018. Disponível em: <https://www.enriquevilamatas.com/pdf/CH813_201803.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2025.
- DOSSE, François. *Paul Ricoeur: os sentidos de uma vida*. São Paulo: LiberArs, 2017a.
- _____. *Paul Ricoeur: um filósofo em seu século*. Trad. Eduardo Lessa Peixoto de Azevedo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017b.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.
- FUKS, Julian. *Romance: história de uma ideia*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

- FREUD, Sigmund. *Primeiros escritos psicanalíticos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2023. (Obras completas, v. 3).
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: literatura, pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: editora Perspectiva, 2004.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.
- GERNHEIM NORONHA, Jovita Maria (org). *Ensaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GRODIN, Jean. *Hermenêutica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- _____. *Paul Ricoeur*. Trad. Sybil Safdie Douek. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- GUTIÉRREZ, Rafael. *Alberto Mussa e Enrique Vila-Matas: os limites do romance, o ensaio e a crítica literária*. Remate de Males, Campinas, SP, v. 37, n. 2, p. 581–595, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8648753>>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.
- JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.
- KERMODE, Frank. *O sentido de um fim: estudos sobre a teoria da ficção*. Trad. Renato Prelorentzou. São Paulo: Todavia, 2023.
- KLEIN, Kelvin dos Santos. “Enrique Vila-Matas, Jorge Luis Borges e o parasitismo literário”. 2007. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/1725>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

LAUXEN, Roberto Roque (Org). *Paul Ricoeur: identidade e hermenêutica crítica*. São Paulo: Alameda editorial, 2025.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

LYOTARD Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2018.

MOMPEL, Felicidad Juste. *Ficciones parra una teoría de la novela*: La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2019/hdl_10803_665603/fjm1de1.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

MONGIN, Olivier. *Paul Ricoeur: as fronteiras da filosofia*. Trad. Armando Pereira da Silva.- Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Editora Todavia, 2020.

NARRATIVAS: Revista de narrativa contemporánea en castellano, n. 8, jan-mar 2008. Disponível em: <<https://s11nk.com/u4N0Z>>. Acesso em: 23 nov. 2024.

NASCIMENTO, Fernando; SALLES, Walter. *Paul Ricoeur: Ética, identidade e reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

OTERO, Cristina Oñoro. *Literatura en un campo expandido*: incursiones en la obra última de Enrique Vila-Matas (2014-2019). Revista de Literatura. v. LXXXIV, n. 168, p. 569-597, 2022. Disponível em: <<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/601/610>>. Acesso em: 14 fev. 2025.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2018.

PASAVENTO: Revista de Estudios Hispánicos, v. VI, n. 2, Verano 2018. Disponível em: <<https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/>>. Acesso em: 21 mar. 2025.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo, Companhia das letras, 2016.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

POZUELO, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa*: Javier Marías y E. Vila-Matas. 2010. Disponível em: <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/figuraciones_del_yo_cortada.pdf>. Acesso em: 21 out. 2024.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo, Editoras Globo, 1960.

- RICOEUR, Paul. *A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. (Tempo e narrativa, v. 2).
- _____. *A intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010b. (Tempo e narrativa, v. 1).
- _____. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. *Du texte a l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- _____. *Escritos e conferências 1: em torno da psicanálise*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola, 2010c.
- _____. *Escritos e conferências 3: antropologia filosófica*. Trad. Lara Christina de Malimpen-sa. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- _____. *O si-mesmo como outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. *O tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010d. (Tempo e narrativa, v. 3).
- _____. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- ROSENFELD, Anatole. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora perspectiva, 2001.
- SALLES GENTIL, Hélio. *Para uma poética da modernidade*. São Paulo, Edições Loyola, 2004.
- SANTOS, Nadier. *Enrique Vila-Matas*: Ficção, experimentação e crítica. Curitiba: Editora Appris, 2015.
- SEELIG, Carl. *Passeios com Robert Walser*. Trad. Douglas Pompeu. Rio de Janeiro: Editora Papéis selvagens, 2021.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*: Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Editora Record, 2019.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2020.
- VARGAS LLOSA, Mário. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- VILA-MATAS, Enrique. *A viagem vertical*. Trad. Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
- _____. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Viann Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

- _____. *Doutor Pasavento*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *História abreviada da literatura portátil*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Paris não tem fim*. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Una vida absolutamente maravilhosa: ensayos selectos*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 163-179.
- VILLELA-PETIT, Maria da Penha, *A dimensão ética do pensamento de Paul Ricoeur*. São Paulo: Edições Loyola, 2023.