

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

JULIANA RIBEIRO DA SILVA

**RETÓRICA E LITERATURA EM: *O MAL DE MONTANO* (2005), *DUBLINESCA*
(2011) E *PARIS NÃO TEM FIM* (2007), DE ENRIQUE VILA MATAS**

BRASÍLIA
2018

JULIANA RIBEIRO DA SILVA

RETÓRICA E LITERATURA EM: *O MAL DE MONTANO (2005)*, *DUBLINESCA (2011)* E *PARIS NÃO TEM FIM (2007)*, DE ENRIQUE VILA MATAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. José Luis Martinez Amaro

BRASÍLIA
2018

JULIANA RIBEIRO DA SILVA

RETÓRICA E LITERATURA EM: *O MAL DE MONTANO* (2005), *DUBLINESCA* (2011) E *PARIS NÃO TEM FIM* (2007), DE ENRIQUE VILA MATAS

Banca Examinadora:

À Maria das Graças e Gaspar Ferreira, com
todo o meu amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre me proteger em minha caminhada.

Aos meus pais, Maria das Graças e Gaspar Ferreira, por sempre me apoiarem em minhas escolhas.

À minha melhor amiga, Zêile Teixeira, por sempre me manter motivada com seu carinho, amor e dedicação.

Ao meu orientador, José Luis, uma pessoa incrível, sem o qual este trabalho não seria possível.

¡Si pudiera oírse en ese reino de la ficción
pasajera una voz real! ¡Pero no, son bien ecos
de hace quince años, o bien cantinelas
aprendidas de memoria!

(Witold Gombrowicz)

RESUMO

Esta dissertação propõe uma valorização do conceito de retórica; ao tratá-la como a arte do falar bem e não de falar o Bem ou a verdade, tratá-la como uma qualidade, um adjetivo (HANSEN, 2013); no qual a leitura dos textos O mal de Montano, Dublinesca e Paris não tem fim produz uma escrita que relativiza o absoluto literário estabelecido pelo romantismo do século XIX, coloca a ficção, a ironia, a biografia e autobiografia no literário ao romper com a perspectiva platônica de verdade e verossimilhança. A partir do terceiro gênero do discurso retórico, o epidítico, que trata de elogiar e vituperar, a literatura é colocada como o centro do discurso dos personagens Rosario Gironde, Riba e o escritor sem nome, e produz uma escrita lida como metaliterária, ou metaficção. Propõe, ainda, ler os enunciados dos personagens citados como sofistas, que ora exaltam e ora criticam, relativizar o conceito de originalidade (BARTHES, 1999), ao sugerir a obra como um processo, e não um produto, e reafirmar o papel do leitor na recepção das obras literárias.

Palavras chaves: Retórica, Metaliteratura, Ficção, Sofista.

ABSTRACT

This dissertation proposes an appreciation of the concept of rhetoric; in treating it as the art of speaking good and not of the speaking the well or truth, treating it as a quality, an adjective (Hansen, 2013); in which the reading of the texts *O mal de Montano*, *Dublinesca* and *Paris não tem fim* produces a writing that relativizes the literary absolute established by the romanticism of the nineteenth century, puts the fiction, irony, biography and autobiography in the literary by breaking with platonic's perspective of truth and verisimilitude. As from the third genre of rhetorical discourse, the epideictic, which tries to praise and vituperate, literature is placed as the center of the discourse of the personages Rosario Girondo, Riba and the writer without name, and produces a writing read as metaliterary, or metafiction. It proposes, further, to read the statements of the characters quoted as sophists who at times extol and at times criticize, relativize the concept of originality (BARTHES, 1999), treating the work as a process, not a product, and reaffirm the role of the reader in the reception of literary works.

Keywords: Rhetoric, Metaliterature, Fiction, Sophist.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 Retórica e Literatura em Enrique Vila Matas.....	20
1.1 Na contramão das teorias do discurso romântico	21
1.2 O Autor, o herói e o ‘eu’	29
1.3 A escrita como um desejo favorecido e o escritor como uma farsa	35
2 A metaliteratura, o mal dos autores modernos?.....	39
2.1 Um discurso fragmentado.....	40
2.2 Desconstrução da metaficção	46
2.3 biografias, autobiografias e duplos inventados	53
3 O Mal de Montano, a doença de Quixote nos tempos modernos	57
3.1 Uma enfermidade necessária.....	58
3.2 A figura do outro	67
3.3 Imaginação e Retórica.....	72
4 Dublinesca – entre o passado e o presente	79
4.1 O fim está próximo?.....	80
4.2 Bloom, Riba e o caos do fim de tudo.....	88
4.3 Dublinesca, um discurso de negação.....	93
5 Uma Paris para Enrique Vila Matas.....	98
5.1 Vários duplos em Paris	99
5.2 A vida é uma ironia	105
5.3 Paris e um livro para futuros escritores	110
Considerações finais	117
Referências.....	120

Introdução

Este trabalho propõe que em literatura, do prisma retórico, considera-se como bom autor aquele que pretende ser ingênuo e, acima de tudo, aquele que conhece bem a ingenuidade do seu leitor. Enrique Vila Matas, premiado escritor espanhol de 69 anos, produz uma escrita que indica conhecer tal ingenuidade, como também jogar ironicamente com ela, os textos buscam, entre outras leituras, ludibriar o leitor desatento e confundir o leitor perspicaz. O escritor das citações, um vampiro literário, ou simplesmente escritor metaliterário, Enrique Vila Matas é hoje um dos nomes mais conhecidos e traduzidos da literatura espanhola. Sergio Pitol¹, escritor mexicano, escreve:

Se ha sabido de premios literarios que desprenden un aroma a corrupción, a escándalo, cinismo y turbiedad, que se le quedan a uno en la memoria por décadas. Todo lo contrario a lo que suscita Vila-Matas. En parte, imagino, porque a este dandy con ademanes de Buster Keaton le es imposible posar ante sus lectores o sus amigos como un intelectual pomposo, engreído, imperial, sino como un mero hombre de letras que jamás emite una respuesta absoluta, contundente ni totalitaria. Su elegancia, su cortesía, su sentido común se lo impedirían. *La individualidad de su escritura es radical, rigurosa y perfecta*; su sabio vaivén entre el juego y la disciplina hace de este espécimen humano no parecerse a nadie y a quien nadie puede calcar, porque cualquier imitación resultaría tonta y destemplada. En cambio, una lectura atenta podría auxiliar a un joven escritor decidido en búsqueda de espacios inéditos, a escapar de las convenciones, a romper cadenas, a no considerar sagrado ningún canon. Y no sólo a los jóvenes, sino también a los de mi generación, a los que estamos en el umbral de los setenta años, nos hace sentir una apetencia libertaria, un deseo de recobrar las alas. (SERGIO PITOL, grifo nosso)

Classificar sugere sempre atividade arriscada, pois leva produção de generalidades e limitações. Um escritor, para simplificar, que trata de elevar o papel da retórica, lida aqui como um adjetivo (HANSEIN, 2006), recolocar a ficção dentro da literatura, que rompe com a necessidade de submissão aos jogos da verdade, do real, e ao invés disso, explora toda a sua potência criadora, imaginária e retórica. Jean Claude Villegas, em *Metanarrativas Hispánicas* aponta a metaliteratura como uma espécie de ensaio.

Crear una ficción que habla de ficciones, una literatura que habla de literatura es apuntar hacia la forma del ensayo, es inducir a la lectura crítica, es borrar las fronteras

¹ Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpitol1.html>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

entre escritura y lectura, entre lectura y análisis. El procedimiento es hoy día hartó y conocido. (JEAN CLAUDE VILLEGAS, 2012, p.11-24)

Por meio de um labirinto formado pela ficção, metaficção, fragmentos, citações, biografia de autor e ironia, o escritor desenha uma vasta obra que não somente diverte-se com as palavras, mas também com os inúmeros gêneros literários. Jakobson inicialmente definiu a metaliteratura como sendo apenas a linguagem que se volta para si, no entanto, essa definição sugere um empobrecimento do termo e as diversas possibilidades de se utilizar desse recurso. Não se trata apenas de citar, fragmentar e repetir. Nos textos de Vila Matas, esse discurso pode ser lido sofisticadamente, o vitupério e elogio como literário que se alternam nas obras, e que se propõe a produzir no leitor uma mudança de condição. Neste trabalho, os textos são lidos do prisma retórico, e a metaliteratura que se identifica compõe a fala do sim e do não, que ora fala de si e ora fala do outro. Os discursos dos textos ora exaltam a tradição literária, e ora a vituperam. Busca-se ler as obras de Vila Matas como discursos epidícticos, que tratam de recuperar o espaço literário que começa a perder-se pelas escritas do nada que se multiplicam.

Os escritos de Enrique Vila Matas são atualmente amplamente conhecidos e divulgados. Com traduções para o inglês, francês, alemão e português, tornou-se uma referência literária quando se trata de escrita da metaficção e autobiografia, ou das biografias inventadas. Porém, como classificar é uma atividade que inclui riscos e equívocos, busca-se evitar definir em um só termo o conteúdo dos seus discursos. A obra do escritor é muito vasta e transformá-lo em mero caçador de citações é empobrecer essa mesma obra que coloca o leitor como um elemento participativo do processo de construção do texto². A necessidade de enquadrar seus escritos em um estilo é uma necessidade gerada pelos ecos do romantismo, pois um escritor sabe que não deve ser classificado, Vila Matas segue os passos de Cervantes, com um pensamento mutável e que se submete apenas à necessidade de satisfazer o desejo da escrita. Um escritor sofista, que se desprende das teorias criadas pelos românticos para justificar o próprio romantismo. Lacoue-Labarthe; Nancy, em *El absoluto literario*, apontam para a necessidade de classificar as manifestações literárias ocorridas na Alemanha com o nome de Romantismo, que produziu alguns equívocos. Não se trata de desqualificar o movimento, mas apontar algumas falhas, como a produção de generalidades, por exemplo.

Por eso el romanticismo implica algo inédito, la producción de algo inédito. El nombre de ese algo, a decir verdad, los románticos lo ignoran: hablan ya de poesía, ya de

² A recepção da obra de Vila Matas proporciona diferentes leituras, já que o leitor é tentado e desafiado diversas vezes ao longo de todo o discurso.

novela, ya de... romanticismo. Terminarán, de todos modos, por llamarlo - mal que bien - literatura. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 33)

Os enunciados dos personagens preocupam-se muito pouco com o nível de intelectualidade dos seus leitores, ao menos sugerem tal descaso, atuando como o chileno Roberto Bolaño, com uma prática de escrita que parece ignorar a recepção dos textos³. Uma escrita lida como metaliterária, aquela que se volta para si mesma, como um exercício auto suficiente. A literatura como o processo de construção da obra. Porém, assim como seu amigo, a figura do próprio Vila Matas aparece como um dos mais vendidos do mercado editorial que seus personagens tanto criticam, não estará a sua literatura também atuando para satisfazer os desejos dos leitores/consumidores? Um paradoxo que se desfaz ao separar a figura de Vila Matas da figura de seus personagens. Ao longo das leituras dos seus livros, o leitor fica facilmente tentado a crer em tudo, e o mais perigoso: fica tentado a identificar a pessoa de Vila Matas dentro da obra. Este trabalho propõe uma leitura livre desse desejo, que pode excluir a capacidade criadora e retórica do escritor, em favor de uma simples inspiração baseada em suas experiências pessoais. As experiências pessoais não bastam para se fazer literatura, como aponta *Una posibilidad de vida, escrituras íntimas* (ALBERTO GIORDANO, 2006, p.181), ao enfatizar que a vida pura e simples não é suficiente para se fazer de fato Literatura.

Os atos sofisticos são parte de sua obra, não se deve eliminá-los apenas para satisfazer a necessidade da criação de um sentido, de uma arte submetida à verossimilhança, aquela que explica, esclarece e possibilita tudo. O discurso sofisticado, como aponta Bárbara Cassin, em *O efeito sofisticado*, é muito mais que uma simples performance, e sua presença não desvaloriza ou embobrece o texto.

O discurso sofisticado não é apenas uma performance, no sentido epidítico do termo, é inteiramente um performativo, no sentido austiniano do termo: *How to do things with words*. Ele é demiúrgico, fabrica o mundo, faz com que advenha – e teremos, logo mais a exata medida disso com a cidade e a política. (BÁRBARA CASSIN, 2005, p.63, grifo nosso)

Os textos de Vila Matas são extensos e ricos, e podem ser lidos de diferentes perspectivas, sem que haja a necessidade de se estabelecer uma única verdade sobre eles.

³ Trata-se de um efeito da retórica que pode ser lido nos discursos, pois tratar o leitor com certa indiferença e desprezo é também trazê-lo para o jogo literário.

Nietzsche aponta a verdade como uma ilusão criada, e que os homens possuem um impulso a verdade que é necessária para que a sociedade possa existir.

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 tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1983, p. 48, grifo nosso)

Tem-se aqui uma perspectiva anti platônica, um Vila Matas que pode ser considerado ou lido como um sofista moderno, pois propõe diversas questões à literatura e está também em constante mutação. Retórica e sofística no passado se excluíam, porém, hoje elas podem se alternar dentro do mesmo discurso. Não há a necessidade no texto de ser eticamente responsável e comprometido com a verdade, como sugere a retórica de Platão. Ao ler as obras é possível perceber diversas das suas inconstâncias e incoerências, assim consideradas ao se excluir uma leitura retórica. Seus personagens, por exemplo, vivem à procura de uma totalidade que não existe, e que se existisse seria impossível de ser alcançada. Em Paris não tem fim, o narrador, um personagem sem nome, questiona, dentro do literário, a noção do real. Um jogo retórico que coloca realidade e ficção lado a lado, uma produção intencional de ilusões e imagens.

Irônicas ou não, as perguntas que me faço agora são estas: Existe realmente o real? Pode-se de verdade ver algo de *verdade*? Sobre a realidade, opino como Proust, que dizia que por desgraça, os olhos fragmentados, tristes e de longo alcance, talvez permitissem medir 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, 2007, p.33, grifo do autor)

Os olhos podem ver, mas não podem indicar com precisão as direções, as diferenças que produzem variadas recepções. Os personagens Rosario Gironde, de O mal de Montano, Riba, de Dublinesca, e o jovem escritor da Paris dos anos 70, de Paris não tem fim, ficam em constante conflito entre a realidade e a ficção, sem que haja a necessidade de separar o que é real daquilo que não é. O simples gostar ou não gostar da obra, o agradar ou não agradar, não deve ser tomado como um quesito tão importante. A retórica em Vila Matas abre espaço para o novo, que surge através da repetição e resgate do passado, com um discurso lido como elogio e vitupério, o leitor é arremessado em um fantástico labirinto de falas de outros, ideias clássicas

e modernas, alegria e tristeza, afirmações e negações. Rosario Girondo apela para a figura do outro, do duplo como parte integrante de si mesmo.

Talvez a literatura seja isso: inventar outra vida que bem poderia ser a nossa, inventar um duplo. Ricardo Piglia diz que recompor uma memória estranha é uma variante do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária. Terminei de citar Piglia e constato que vivo rodeado de citações de livros e autores. *Sou um doente de literatura*. A continuar assim, ela poderia acabar me tragando como um boneco de palha dentro de um redemoinho, até fazer com que eu me perca em seu território ilimitado. Asfixia-me cada dia mais a literatura. nos meus cinquenta anos, angustia-me pensar que meu último destino seja me tornar um dicionário de citações ambulantes. (VILA MATAS, 2005, p. 14, grifo nosso)

Ler os enunciados dos personagens como sofista não significa rebaixar o texto por conter elementos entendidos como incongruentes, mas ao contrário, significa elevá-lo, pois contém uma fala lida como a do sim e a do não, que ora afirma e ora nega, ora está em favor e ora contra a literatura. O texto instrui o seu leitor por quais caminhos deve ir, sempre apontando para o passado, e quais caminhos deve evitar, referindo-se à ignorância do presente. Dessa forma, constrói um discurso que também pode ser lido como retórico epidítico, como uma literatura que rememora, resgata e reescreve autores e obras do passado, assim como os do presente caótico.

Aristóteles acreditava que a retórica deveria falar apenas aquilo que se deseja ouvir, e coloca o gênero epidítico como o menor, o que teria mais importância seria o deliberativo, na política. A retórica não teria compromisso com a ética. Segundo Alain Badiou, em *Pequeno manual de inestética*, a arte não teria funções reveladoras, e dependeria de uma ética em sentido mais amplo.

Aristóteles classifica a arte como algo muito diferente do conhecimento, libertando-a, assim, da suspeita platônica. Esse algo diferente, que ele às vezes chama de *catharsis*, refere-se à posição das paixões numa transferência sobre a aparência. A arte tem uma função terapêutica, e de maneira alguma cognitiva ou reveladora. Ela não depende do teórico, mas do ético no sentido mais amplo do termo). Disso resulta que a norma da arte é sua utilidade no tratamento das afecções da alma. (ALAIN BADIOU, 2002, p.14)

No entanto, o discurso epidítico é aquele que trata do presente, que trata do gosto e que se mantém sempre aberto, sem a necessidade de ser sintético. Funciona também como um gênero de posicionamento, ser a favor ou ser contra. Moya, em *El asco* (1997), levanta a infâmia contra um país, Roberto Bolaño coloca a doença como um mal necessário (Literatura y enfermedad), Borges rechaça a hermenêutica e coloca o leitor como parte decisiva. O texto de

Vila Matas, por sua vez, grita em favor do passado, ressuscita vozes e discursos, desesperado temendo o fim.

A retórica sofística pratica a lógica do verossímil, de Antinofonte a Ésquines que, como bom fundador da segunda sofística, faz a delimitação dessa lógica para imputá-la ao inimigo: ‘Todos aqueles que são cheios de jactância, quando o dizem falso, procuram falar sem precisão e sem clareza, por medo de serem refutados. Mas Demóstenes, quando rejeita, primeiramente jura que é verdade sua mentira, chamando para si a ruína; em segundo lugar, ousa citar a data do que sabe que nunca acontecerá e mencionar os nomes de pessoas que ele jamais viu, roubando vossa escuta e imitando aqueles que dizem a verdade [...]’. (BARBARA CASSIN, OP. CIT., p. 217)

Neste trabalho, pretende-se ler Vila Matas retoricamente, o que significa não se fixar em apenas um aspecto da sua obra e buscar nele uma relação direta com a realidade ou com o que se pretende passar por realidade. Entre vários de seus livros, escolheram-se aqueles que formam uma relação labiríntica metaliterária. No entanto, antes de analisar cada uma das obras escolhidas, é necessário esclarecer a relação que existe entre a retórica e a literatura, ou, tentar estabelecer tal relação. A partir do que a retórica classifica como discurso epidítico, aquele que trata de elogiar ou de vituperar, é possível ler Vila Matas como um escritor retórico. A retórica é revisada e tomada positivamente, tratada como arte, como propõe Quintiliano, em *Instituições Oratorias*, pois ela nada mais é do que a arte do bem falar, e o seu fim não é a persuasão, já que os oradores nem sempre persuadem.

I. Consta toda oración de dos cosas: unas que son significadas, otras que significan; esto es, de pensamientos y de palabras. *La perfección de la oratoria depende de la naturaleza, arte y ejercicio*. Añaden algunos la imitación, pero nosotros la reducimos al arte. Tres cosas debe hacer el orador: enseñar, dar gusto y mover: aunque no todas tres se verifican en todas las materias que trata. Hay asuntos en que los afectos no tienen lugar: pero así como éstos no siempre tienen entrada, así donde tengan cabida, son el todo en la oratoria. (QUINTILIANO, Libro III, cap. V, p. 147, grifo nosso)

Para a filosofia, a retórica é apenas método didático, no entanto ela é mais que forma de comunicação. Na antiguidade falar bem significava pensar bem, viver bem, ter um estilo de vida e acima de tudo viver conforme o que se diz, pois os discursos eram voltados para a política. Hoje, a retórica já não está condenada as falsificações, ao exagero, a um artificialismo de gosto duvidoso, ao vazio.

A inspiração divina nas artes; o conceito romântico de autor-criador, de autor gênio, em se tratando de literatura, muito difundido no século XIX; ignora muitas vezes outros caminhos que os escritores percorreram para alcançar a criação de seus textos, que não apenas o histórico-cultural, ou materialismo-histórico tão amplamente difundido. Neste trabalho, o autor não é

tratado como um herói que se coloca dentro do texto, mas sim como uma pessoa distinta da sua criação. É o texto que é lido, não a vida do seu autor. Ler retoricamente é não ignorar os recursos, as intenções e vontade do autor de mover o leitor de um lugar para outro. Deixar a arte especialmente subjugada à realidade da sociedade, à verossimilhança, à produção de sentidos, e aos conceitos criados no movimento do Romantismo, que perpetuam até hoje, seria limitá-la fortemente. A leitura realizada dos textos não pretende desvalorizar o movimento romântico, que fortemente contribuiu para a propagação da literatura, mas sim apontar um caminho alternativo, no qual o texto torna-se mais autônomo em relação às classificações e generalidades, a obra concebida fora do modelo da obra filosófica.

Con el género cobra forma, si cabe la expresión, todo un clima. Romántico es, sobre todo si proviene de Inglaterra, el paisaje frente al cual se experimenta el sentimiento de la naturaleza, o el de la grandeza épica de antaño, o bien uno y otro mezclados como unas ruinas en medio de una naturaleza salvaje. Pero romántica es también la sensibilidad capaz de responder a ese espectáculo, e imaginar o mejor aún recrear - de *phantasieren* - lo que evoca. Esta sensibilidad literaria, por más bien 'novelesca' [*romanesque*], por momentos más bien 'poética', genera a finales del siglo XVIII y sobretudo en Alemania, lo que sin duda sería lícito considerar como uno de los primeros efectos del funcionamiento propiamente moderno, y 'espectacular', de la moda: 'romántico' es la palabra que hay que escribir, el género que uno tiene que darle a su libro. (LACQUE-LABARTHE; NANCY, OP. CIT., p. 21)

Os textos colocam em evidência a própria literatura, e através dela seus personagens vivem seus conflitos diários, e não o inverso disso. Os textos relativizam o absoluto literário, a obra tomada como modelo, questionando a literatura e produzindo uma escrita a partir da tradição. Assim, partindo dessa mesma tradição, o texto sugere o elogio ou o vitupério como formas de discursos literários, que ora exaltam, ora criticam. Este trabalho propõe que os textos lidos retirem a literatura desse absoluto, e a palavra passa a ter o poder.

O Mal de Montano, Dublinesca e Paris não tem fim foram os textos escolhidos para se realizar essa leitura que toma o elogio e vitupério como literatura, que questiona o literário, cria uma literatura para leitores, utiliza o fragmento como um recorte. Pode-se perceber a busca incansável pela totalidade e pela perfeição que não existem e que se materializam para cada um dos personagens em uma frustração terrível, que muitas vezes beira o trágico, e ao mesmo tempo, em uma alegria totalmente possível. Ao mesmo tempo, podem ser lidos como discursos potentes em favor da literatura, porém, não em favor de qualquer literatura, mas sim de uma literatura do passado, a da tradição.

Sai da janela, vai para a cozinha e enquanto anda pelo corredor pensa no começo de Ulysses, tão aparentemente simples, embora esse começo emita na verdade uma

sintonia que raramente se esquece. Transcorre no alto da plataforma de tiro da Torre Martello, em *Sandycove*, construída em 1804 pelo exército britânico para se defender de uma possível invasão napoleônica:

Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha. Seu roupão amarelo, desatado se enfunava por trás à doce brisa da manhã. Elevou o vaso e entonou:

- *Introibo ad altere Dei.*

Parando, perscrutou a escura escada espiral e chamou asperamente:

- Suba, Kinch. Suba, jesuíta execrável.

Perseguiu solenemente e galgou a plataforma de tiro. (VILA MATAS, 2011, p.113, grifo do autor)

Falar constantemente do passado é uma forma que a maioria dos personagens encontra para manter-se vivo. Exaltação do passado literário, de uma memória que começa a se apagar. Assim, ao mesmo tempo em que Vila Matas constrói a sua literatura, o texto altera o discurso entre romance e crítica, ensaio e poesia. Um escritor retórico, mas não mascarado. Em *O Mal de Montano* o discurso do 'eu' se refaz, pois trata-se de um 'eu' criado, um 'eu' fictício. Em *Dublinsca* está o homem destruído pela frustração, e que tem nesse mesmo passado a esperança de dar ao seu presente algum sentido. Em *Paris não tem fim* (VILA MATAS, 2007, p.11), tem-se a ideia da repetição, da paródia que produz o novo, ao mesmo tempo há um discurso em favor do passado glorioso da Paris dos teóricos, essa Paris que deu tantos escritores de sucesso. O narrador recria a mesma cena em uma manhã fria e chuvosa no bar do bulevar Saint-Michel que Hemingway também havia experimentado.

Tudo tem fim, pensei.

Tudo menos Paris, digo agora a mim mesmo. Tudo tem fim menos Paris, que não tem fim, me acompanha sempre, me persegue, significa a minha juventude. Aonde quer que eu vá, viaja comigo, é uma festa que me persegue. Pode acabar agora este verão, que se acabará. Pode o mundo afundar, pois se afundará. Minha juventude, porém, Paris, porém, há de nunca ter fim. Que horror. (IBIDEM, P. 14)

Seus textos discursaram em favor do passado para ressuscitar o presente, e quem sabe salvar o futuro que conta com a ausência da literatura. Os textos ao mesmo tempo em que elogiam Paris, com toda a sua infinidade, chamam também de horror o fato de ela nunca se acabar. O objetivo deste trabalho não é o de identificar uma progressão, uma ética na obra de Vila Matas, tampouco realizar uma leitura que tente justamente generalizar os discursos e atribuir-lhe uma verdade, um sentido. A obra de Vila Matas é de infinitos significantes, que variam de acordo com a perspectiva de leitura adotada. Neste trabalho o que se busca é praticar uma escrita que amplifica as pistas deixadas na obra, essas pistas permitem um olhar mais de perto ou mais de longe, e para alcançar tal objetivo, recorre-se a retórica que em Vila Matas aponta para a metaficção, para o falso, e esse falso não é tomado como elemento negativo, é

um falso cheio de virtudes em sua construção, uma escrita que aponta para o fragmento, para o biográfico.

Em cada uma das leituras que se seguirão, é possível perceber como o texto os utiliza para construir o discurso que exalta e vitupera. Retórica e literatura assim entrelaçam seus conceitos, atuam juntas para proporcionar uma experiência de leitura participativa e capaz de propor diversas e diferentes questões, sem se fixar em apenas uma característica que a generalize.

Além de discursar em favor ou contra a literatura, isso irá depender do momento que o personagem passar, os textos acima colocam a figura do autor como personagem central da obra. Busca-se esclarecer que autor e personagem-autor são duas figuras distintas. O rasgo biográfico que é característico da obra de Vila Matas é retórico. Em toda a escrita metaliterária haverá uma constante disputa entre o que é a vida do escritor e o que é a vida do personagem, porém não há a necessidade de se estabelecer o que é realidade e o que é ficção. Pois entende-se que tudo na obra se não é ficção, foi passado a ficção. No entanto, sempre caberá ao leitor decidir por quais caminhos prefere passar, quais labirintos pretende entrar. Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, aponta para a separação que deveria existir entre o autor e o herói.

O autor não encontra uma visão do herói que se assinala de imediato por um princípio criador e escape ao aleatório, uma reação que se assinala de imediato por um princípio produtivo; e não é a partir de uma relação de valores, de imediato unificada, que o herói se organizará em um todo: o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário. Quanto véus, que escondem a face do ser mais próximo, que parecia perfeitamente familiar, não precisamos, do mesmo modo, levantar, véus depositados nele pelas casualidades de nossas reações, de nosso relacionamento com ele e pelas situações da vida, para ver-lhe o rosto em sua verdade e seu todo. (BAKHTIN, 1997, p. 26)

Aponta, ainda, para a importância da singularidade e dos atos individuais de cada obra que a fazem original de fato. Os movimentos isolados de cada personagem não se resumem o todo da vida do autor. Os personagens das obras escolhidas, por suporem que a grande maioria dos leitores não lê a obra apenas como o que ela é de fato, uma obra, irá buscar confundi-lo o máximo possível, levá-lo ao colapso através de suas numerosas citações e encontros que parecerão reais ao leitor. Neste trabalho, será proposto como o escritor eleva a metaliteratura, a biografia, a ironia e a paródia a discursos superiores, através do discurso epidítico, no qual a repetição é tomada positivamente. Repetir e fragmentar são recursos que no texto são usados

para criar algo novo, original, sem dependências com os textos que os originaram. Essa fragmentação não é lida como um gênero, como foi no Romantismo. Escrever em direção a um passado, falar daqueles escritores que já estão mortos há muito tempo, ao mesmo tempo escrever uma literatura para leitores que talvez ainda não tenham nem nascido. Falar de fantasmas (Groys, 2014), ser tão bom como foram os mortos.

Em grande parte dos textos, os personagens buscam resgatar um universo fantasmagórico de vozes e imagens de escritores que o inspiraram de certa forma a começar a escrever. Escritores que em algum momento tiveram uma importância em sua vida, como Joyce e Hemingway. É a partir dessa preocupação retórica em resgatar essa voz, esse fantasma, que a sua escrita se consolida, que a sua arte desconstrói. O Mal de Montano, Dublinesca e Paris não tem fim colocam vários fantasmas diante do leitor, criados a partir do discurso do a favor ou contra. As figuras dos autores surgem como uma confirmação daquilo que o texto tenta dizer: sou uma ficção. Porém, da perspectiva sofisticada, o leitor não deve se deixar levar por uma confiança exagerada.

Ler os discursos dos personagens como sofista, ler as obras acima citadas como discursos epidícticos, que criam diversas questões, colocar o leitor como uma parte importante no processo de construção de uma obra, propondo uma recepção dos textos mais participativa, questionar o absoluto literário ou invés disso relativizá-lo, tratar a retórica como uma arte do bem falar, do bem escrever, são as propostas deste trabalho, que não busca ser uma análise, mas sim um exercício de escrita, um ensaio, que não pretende estabelecer sobre os textos lidos uma verdade absoluta, mas ao contrário, pretende propor questões diversas.

Capítulo I - Retórica e Literatura em Enrique Vila Matas

1.1 Na contramão das teorias do discurso romântico

A tradição romântica do século XVIII, que obteve muito sucesso entre os leitores e que também consolidou o conceito do termo literatura, busca muitas vezes encerrar os textos principalmente na individualidade do ser, nos conflitos humanos e relações sociais, e o gosto somente poderia ser experimentado através da estética. As tramas em torno da burguesia e de sua organização junto ao Estado ganharam o grande público. Assim, realizaram-se muitas leituras da perspectiva filosófica, principalmente a alemã, leituras amplamente difundidas, que tendem a eliminar a retórica, por exemplo, que ficou subjugada apenas como a arte do falso, do exagero, do vazio, de figuras como a metáfora, que tem lugar nos textos em determinados momentos. Na própria antiguidade, a retórica era considerada, assim como a literatura, uma arte e estava vinculada ao esquema social do seu tempo, tinha fins diversos. Somente homens bons e justos podiam ensinar retórica, ou seja, homem político, pois assim garantia-se o compromisso com a verdade. O homem retórico é um homem que sabe mover os outros homens a tomarem posições das mais diversas possíveis. Foi um dos pilares da sociedade, e a sua beleza consistia no poder e força que tinha a argumentação, a persuasão. Pretendia-se não somente convencer, mas também instruir pela retórica. Retórica e Filosofia passaram a se unir ao literário; no entanto, não se pode excluir uma leitura em favor de outra. Ao mesmo tempo, não se deve aplicar pensamentos e teorias diversas a todo e qualquer tipo de texto. Muito menos afirmar que determinado escritor disse ou não disse algo. A crítica de tendência romântica encaixa teorias filosóficas em lugares nos quais muitas vezes está presente apenas o literário.

A definição do conceito de retórica envolve diferentes significados, como aponta Barthes, em *Investigaciones Retóricas I, La antigua retórica*, e o uso das técnicas retóricas está cada vez mais presente nos textos, como os de Enrique Vila Matas, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño, escritores que se propuseram a discursar sobre o nada, sobre a literatura. Ao tratá-la como uma arte, um ensinamento, uma ciência, o seu papel passa a ser relevante na leitura de um texto.

1. una técnica, es decir un ‘arte’, en el sentido clásico del término: arte de la persuasión, conjunto de reglas, de receta, cuya aplicación permite convencer al oyente del discurso (y más tarde el lector de la obra, incluso si aquello de que hay que persuadirlo es falso... 2. una enseñanza... 3. una ciencia... 4. una moral (...)" (BARTHES, 1982, p. 8)

Em *In defense of rhetoric* (BRIAN VICKERS, 2002, p. 1), caracteriza a retórica como a arte da comunicação persuasiva, como sistematização da eloquência natural. Toda a

eloquência estaria concentrada com as atividades da vida. Ainda segundo Vickers, a arte da retórica codifica as habilidades naturais e determina os tópicos, enquanto os manuais apenas tentam analisar, classificar e organizar os argumentos. Por fim, a retórica estaria associada a necessidade de liberdade e de prosperidade.

An ability to speak, effectively was a necessity for liberty and prosperity of any proper Athenian. The need to address a large jury coherently on a single appearance encouraged the composition of speeches that were carefully reasoned, clearly arranged, and also appealed to the emotions, much to the dislike of Aristotle and other more conservative thinkers. In politics, too, democracy was broadening the base of participation in public life, so that the citizen who wanted to speak successfully in the Assembly or Council might take lessons from the Sophists, who specialized in political oratory. In the dialogue named after him, Plato makes Gorgias set out the practical advantages of eloquence. (IBIDEM, p. 7)

Deve-se antes buscar esclarecer que o Romantismo engloba conceitos diversos, é gerador de discussões, já que envolve uma historicidade, teorias filosóficas e definições de poética, imaginação e do próprio conceito de literatura. Este trabalho não busca definir tais conceitos, mas sim ler as possibilidades que um texto oferece aos leitores através de uma abordagem retórica atual. Adilson Citele, em *Linguagem e Persuasão*, aponta a relevância dos estudos retóricos nos dias atuais.

Em nossos dias atuais, os estudos retóricos passaram a receber novas abordagens, ganhando papel de relevância na análise do discurso, no estudo das figuras de linguagem, na reflexão sobre expedientes argumentativos, inclusive ampliando sua abrangência para âmbitos não necessariamente verbais: fala-se em retórica do filme, da publicidade, do vídeo, etc. Tal fato atesta o vigor de uma tradição que, se ajustando aos novos modos de produzir, circular e receber os processos comunicativos, dá contribuições importantes para se estudar os constituintes discursivos que marcam os diversos campos do conhecimento. (ADILSON CITELE, 2004, P.9)

A obra deveria ser engajada com a sociedade, deveria representar seus conflitos mais profundos, deveria ser compreensível e transmitir uma mensagem, impactar o leitor, caso contrário, seria um amontoado de signos sem muita representação, sentido e valor. A partir desse axioma, não importam os significantes, a obra de arte deve ter um ‘significado único’, que aguarda para ser descoberto. Dessa mesma óptica, a obra deveria ser original no sentido mais romântico, ou seja, deve tratar de algo que não foi tratado ainda, deve ser humana tanto em sentidos como em linguagem. Ao contrapor retórica e literatura, é possível afastar a necessidade de entender e justificar as ações de todo o texto, já que ele pode ser lido como um processo, não apenas como um produto acabado. O *como*, a linguagem, e não apenas o *quê*, o conteúdo, da obra de arte passam a ter valores distintos, sendo que aquele se sobressai a este.

Ao ler uma obra apenas a partir desses conceitos que o romantismo mantém até os dias atuais, alguns equívocos podem acontecer, pois como aponta o artigo intitulado *Barroco, Neo Barroco e outras ruínas* (HANSEIN, 2001, p.15)⁴, teorias e ideias totalmente antiquadas são aplicados a determinadas manifestações artísticas que não concebem essas mesmas teorias, desqualifica-se facilmente um texto, ou, designam-lhe nomenclaturas equivocadas e que também geram equívocos devido às generalidades que ela produzem.

Desde que Wölfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de “barroco” — pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa — passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII, como as belas letras, apropriadas como “literatura barroca” em programas modernistas e estudo de tropos e figuras feitos segundo a conceituação romântica de retórica como estilística restrita à elocução psico logicamente subjetivada, para em seguida classificar e unificar as políticas, as economias, as populações, as culturas, as “mentalidades” e, finalmente, sociedades europeias do século XVII, principalmente as ibéricas contra-reformistas, com suas colônias america-nas, na forma de essências: “o homem barroco”, “a cultura barroca”, “a sociedade barroca” etc. (IBIDEM, p. 13)

A literatura do século XVII, ainda segundo Hansen, fez-se em grande parte a partir da retórica clássica, copiando os antigos, dessa forma trabalhar o conceito de originalidade como algo inédito, nunca antes falado, não faria muito sentido. Borges já aponta para a repetição como aquilo que produz singularidades e diferenças, pois ao reescrever o Quixote na figura de Menard, a questão da origem perde a relevância. Da mesma forma que o Ulysses de Joyce também produz singularidades.

A repetição, a paródia, o vitupério são desde Aristóteles considerados discursos inferiores, pois a partir do conceito que se tem de originalidade como sendo aquilo que é inédito, que nunca foi dito, o processo de criação passa a ser menos importante. Não há, pois, uma adequação da visão artística àquilo que é novo. Neste trabalho, porém, a leitura que foi feita não se fixará em encontrar semelhanças com a verdade, quais citações são reais e quais são falsas, quais são cópias e quais não são. A produção textual é realizada da perspectiva da retórica como discurso literário, que tem como fim a própria literatura, e a linguagem dá acesso ao labirinto metaliterário. Em *Crítica e verdade*, Barthes aponta para a questão da metaliteratura como uma linguagem submetida a uma lógica, como qualquer outra linguagem.

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma

⁴HANSEN, Barroco, NEO Barroco e outras ruínas, 2001. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560/114160>>. Acesso em: 03 jan 2017.

(às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 2007, p. 27)

A repetição como uma ferramenta capaz de produzir o novo. Em *O Mal de Montano*, *Dublinesca* e *Paris não tem fim*, a literatura é colocada como matéria de si, pode ser tanto elogiada como criticada, está aberta, o absoluto que ela criou é também questionado, e sua escrita torna-se um exercício de leitura, daí essa literatura para leitores. Os textos mostram ao leitor a impossibilidade de se escrever bem sem que antes, como em uma cadeia infinita, tenha-se lido bastante, os textos propõem leituras, caminhos que podem, ou não podem ser seguidos, o leitor decidirá.

As leituras dos personagens foram pouco a pouco transformando-se em cadernos de notas e citações, como ocorre, por exemplo, em *Dietario voluble* (2008)⁵. A retórica da memória, da citação joga com o imaginário do leitor, proporciona uma experiência mais participativa. Ao colocar a figura do escritor solitário, temeroso do fim, do editor frustrado, os textos buscam uma reescrita da literatura por meio do processo de escrita, não apenas do próprio conteúdo que internaliza o texto, e além dessa reescritura, colocam a literatura em constante questionamento.

Em *La deshumanización del arte*, Ortega⁶ aponta que é necessário atentar ao vidro que há entre leitor e a obra, é na transparência do vidro que o leitor deve acomodar sua visão e daí perceber toda a beleza da construção retórica, ou estética, de uma obra, adentrar seus labirintos, tentar desvendar seus mistérios. A melhor arte, para Ortega, é aquela que se abstém dos elementos humanos o máximo possível, ele aponta um dom peculiar para se chegar a sensibilidade artística. Desumanizar a arte é nas obras lidas neste trabalho desumanizar a literatura, retirá-la desse lugar quase que inacessível, que permite apenas a adoração e

⁵Y seguramente pensaré en esas líneas que les siguen, donde Pitol describe el perfil del tipo de escritor que admira y que habría querido ser (y que hoy en día es, aunque él parezca no darse cuenta): aquel que arriesga y busca nuevos retos para la literatura; aquel que carece de cualquier miedo al fracaso; aquel que sabe que lo esencial realmente en la escritura estriba en aprender a ir más allá de las palabras, bailar en el abismo y jugársela como se juega al torero ante el mundo real de los cuentos de toro: aquel que al final ve como esa escritura suya que no teme a los críticos siembra la confusión entre los burócratas, políticos, trepadores, nacionalistas, pedantes y demás papanatas. (VILA MATAS, 2008, p.36)

⁶ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, 1925. Disponível em:<https://monoskop.org/images/3/39/Ortega_y_Gasset_Jose_1925_1947_La_deshumanizacion_del_arte.pdf> Acesso em: 03 jan. 2017.

contemplação do que já foi escrito, mas que não permite uma interação, um jogo, um colocar-se em um labirinto literário.

Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirando un jardín através del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre en el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzando el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes. (ORTEGA, 1925, p. 357-358)

Joyce foi além e desumanizou inclusive a linguagem em seu *Ulysses*, pois como a linguagem não estava totalmente no nível do entendimento dos homens pelos padrões estabelecidos, o livro foi rejeitado por muitos. É essa necessidade de entendimento fácil de uma obra que Ortega também critica, pois é fácil classificar como ruim aquilo que não se entende. Ao livrar a obra do esquema hermético que encerram os textos cânones, *Ulysses* não fica submetido ao texto que o originou. Os discursos também são alternados, ora ensaio, ora crítica, ora novela, romance, ora o nada. Da perspectiva metaliterária, nada se torna absoluto, pois tudo pode ser transformado, já não há aquele que escreve, como enfatiza Rosa, em *El arte del olvido*.

El texto de Joyce, quizá como el Artaud, es des-humano: despoja al simulacro ficcional de sustento subjetivo: en el horizonte ya no hay quien escriba, ya no hay quien lea. (NICOLÁS ROSA, 2004, p.146)

O texto, ao ser publicado, já não pertence mais ao seu autor. Assim parecem atuar os textos de Vila Matas, tornam-se plásticos nas mãos do narrador, jogam os leitores dentro de um labirinto literário confuso e charmoso que tem como uma de suas intenções a de mover os leitores de uma posição passiva a uma posição mais ativa, ou seja, suas leituras formam correntes que entretêm, divertem, confundem e desagradam. Efeitos causados pelo uso da retórica, um mover literário entre labirintos e teias infinitas de textos, autores, ideias e teorias.

Estabelece-se assim uma relação menos dependente entre texto original e o texto novo, pois o leitor não necessariamente precisa ler o texto original para compreender o texto que fora criado. Não é obrigatório ler *Ulysses* antes para poder ler *Dublínica*, assim como não é

obrigatório ler *Bartleby o escriturário* (2010), para ler *Bartleby e companhia* (2004)⁷. É perceptível que existe uma relação entre os textos, mas não uma relação de dependência. A obra metaliterária funciona como uma espécie de palimpsesto, porém o texto anterior não é apagado, mas sim transformado. Nicolás Rosa propõe, por exemplo, que os textos tenham uma relação de tio e sobrinho com os outros textos, o que sugere uma maior autonomia, liberdade. Diferente de uma relação de pai e filho, que já seria uma relação mais dependente, como aponta Nicolás Rosa.

Memoria y olvido son los puntos extremos que traman la textura de un texto: inscripción y borramiento son las operaciones que engendran a escritura. Operaciones que convocan la memoria textual y el olvido textual. A medida que leo-escribo, a medida que escribo-leo todo el pasado textual - restos y despojos por momentos deslumbrantes - . Pero aquello que todavía no ha sido cuantificado por la crítica es el olvido. A medida que leo-escribo, olvido; a esa fugacidad la llamamos deslectura, aquello que produce el texto desleído. El olvido-necesario, el olvido-bálsamo, el olvido-protector. Aquel que le faltó a Funes. Eso se llama palimpsesto: al escribir borramos la escrita del otro, de los otros, la cancelamos, pero al mismo tiempo la inscribimos en nuestra propia escritura. (IBIDEM, p. 153)

A obra metaliterária pode ser entendida como aquela que recoloca a literatura no espaço literário, transformando-a e renovando-a. Os textos de Enrique Vila Matas, ao longo de sua trajetória literária, estabelecem um diálogo com outras obras e outros autores. Estabelece também com a própria literatura uma relação mais independente e que não está totalmente comprometida com a verdade e a ética em suas citações, em seus fragmentos literários, pois muitas dessas citações são transformadas, ou são simplesmente falsas. Os textos são os protagonistas, seus significados são infinitos e definidos por cada leitura que é diferente uma da outra. Não somente o passado e toda a sua historicidade são elementos recorrentes nos textos, mas também o que esse passado tem a oferecer ao futuro. Mais do que um romance, os textos atuam ainda como uma espécie de ensaio de como se tornar um bom escritor. A retórica tenta convencer de que ser um bom leitor é o melhor caminho para se chegar a ser um grande escritor. O leitor pode ou não pode se convencer disso. O narrador de *O Mal de Montano* exalta a leitura e vitupera a ignorância.

Dessa forma eu me vingaria dos apelos ao apostolado que me chegam sempre por essas datas, e das constantes dúvidas que sempre convivem comigo e me impelem miseravelmente a dizer que a ninguém se pode recomendar que leia, mas ao mesmo tempo me impelem a pensar, na realidade, por muito que não me agrade, que eu

⁷Em *Bartleby*, tem-se os escritores que nada publicaram, ou publicaram uma vez e abandonaram a literatura para sempre. Há um jogo retórico entre o real e o fictício, é para o leitor uma tarefa árdua passar por entre os mais diversos escritores sem ter a certeza absoluta de que eles são reais. A literatura é questionada, até mesmo o fato de ele não ter nada a dizer é exaltado, ao mesmo tempo que a ausência de escritores é temida.

desejaria exercer o apostolado da leitura, mesmo somente de forma estilizada, dizendo, por exemplo, que não há nada a se dizer, salvo que sem a literatura, a vida não tem sentido. Ainda, claro, que só possa convencer disso aos que lêem, e ainda bem. E é que muitos dos que lêem acreditam ser uma obrigação fazê-lo, e estes são quase tão perigosos quanto as toupeiras do pico porque transmitem uma sensação evidente de tédio, não parecem ter lido uma frase memorável de Montaigne: ‘não faço nada sem alegria.’” (VILA MATAS, 2005, p.308)

Aqui, o texto pode ser lido como bastante retórico, pois o leitor fica tentado a mover-se de passivo a ativo, para não ser considerado uma das toupeiras do pico. Ao mesmo tempo que afirma que ler não deve requerer nenhum esforço e deve causar alegria, o leitor é conduzido a diversas interpretações, um exercício que pode se tornar um tanto árduo e cansativo. Como a intenção é a de movimentar o leitor, a retórica trata de vituperar fortemente os que se mantêm afastados da leitura e os que leem apenas por obrigação. O processo das leituras realizadas também gera um texto, assim como os personagens carregam sempre os seus bloquinhos de notas, a retórica promove a sensação de que tudo deve ser anotado para não se perder, não ser esquecido, assim cada leitor pode ter o seu caderninho de notas, o seu bloquinho de leituras, e cada um desses bloquinhos pode gerar um texto novo.

Dessa perspectiva retórica metaliterária, pode-se ler os textos sem buscar neles uma função específica, uma verdade que se estenda a todos, uma espécie de ética universal kantiana, os textos são abertos, e o processo de criação também é considerado. Se é possível estabelecer uma ética em Vila Matas, pode-se afirmar que ela tem compromisso com a literatura, e que estará quase sempre acompanhada da contradição e da ironia, recursos retóricos que aparecem constantemente nos textos. Assim como o bom escritor é aquele que escreve em todos os gêneros, como Cervantes o fez, o bom texto também será aquele que oscila, que pulsa em diferentes estilos, como o Ulysses. O discurso retórico atua na contramão do discurso romântico justamente por ser aberto em suas interpretações e sentidos, além de também ler o texto como um processo de escrita, um exercício, e não apenas como um produto final, e o escritor como aquele que questiona, como aponta Barthes.

[...] o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. (BARTHES, 2007, p.31)

Este trabalho propõe uma leitura desvinculada da função apenas social da literatura, aquela que engaja os textos nos conflitos e relações sociais, propõe também uma leitura que se distancie da criação literária apenas como ato de inspiração da genialidade do autor como sugere

Kant, no qual o autor ignora recursos e técnicas, ou seja, ignora o processo, ignora a retórica. A imaginação, como propõe Spinoza em sua *Ética*, é apenas o primeiro estágio da criação. As emoções, as paixões humanas não devem ser encaradas como algo exterior aos homens. Spinoza rompeu com toda uma tradição filosófica ao retirar o espírito e colocar o corpo como centro. Sendo assim, a imaginação, uma extensão do corpo, já não é a única prioridade, e as emoções, as paixões humanas, atuam como uma ideia que o corpo possui dessas afecções. Fazer rir ou chorar não são efeitos produzidos unicamente por genialidade do autor que conhece e experimenta todas as paixões, são efeitos retóricos produzidos intencionalmente pelos autores através da retórica.

Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afetos. Pois o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado, que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior. (SPINOZA, 2007, p. 132)

Ao propor uma leitura retórica dos textos de Vila Matas, as paixões, as emoções humanas, passam a ser entendidas de uma forma menos filosófica, pois assim o leitor sabe que muito provavelmente estará diante de uma ficção que foi construída para gerar efeitos e interpretações diversas. É necessário ir além das paixões do texto, superá-las. Cada uma das leituras dos personagens torna-se ideias, notas, que eles transformam em novos textos, o diário íntimo aparece, mas não como um reproduzidor do eu do escritor, mas sim como uma variante no estilo da escrita. Deixo de ser um romance, agora sou diário. Ao se afastar a retórica, pode-se correr o risco de ler o diário íntimo de um autor como a representação da mais profunda verdade, não pode haver mentiras ali, pois o diário é o confidente do autor, é um confessionário, o escritor tem a obrigação de dizer a verdade, porém a biografia é o tipo de literatura que se mostra sem um nome e que se submete à memória, como afirma Nicolás Rosa. Ao se submeter ao que lhe diz a memória, é possível ser facilmente enganado, pois pode-se ser traído por essa mesma memória.

La literatura autobiográfica es aquella parte de la literatura, de la literatura teórica, y de la teoría de la literatura, que no osa decir su nombre, desde la perspectiva del género, de las taxonomías empíricas o categoriales, no es posible determinar si preside el género - la literatura del yo - lo comparte o se subordina a las Memorias, las Confesiones, El Diario Íntimo, la Biografía, los Recuerdos de Infancia, y más lejanamente, la novela biográfica y la novela en primera persona. (NICOLÁS ROSA, 2004, p.33)

Bakhtin, em um de seus primeiros ensaios que foi nomeado de Para uma filosofia do ato⁸, aponta que é totalmente razoável que o autor pense mentindo, e que aquilo que ele produz não pode, e nem deve, representar uma verdade universal, excluindo, por exemplo, a individualidade do sujeito, e determinados fatores que o levaram a escrever um dado texto, Bakhtin também não estabelece uma separação entre biografia e autobiografia, ambos tentam de todas as formas convencer o leitor de que aquilo que estão relatando é verdade, há uma valorização e desvalorização da memória e do tempo para se construir esse eu. Em *El espacio biográfico*, Arfuch aponta que não se trata de reproduzir um passado ou suas vivências, mas sim de um texto que se volta para si, e que é apenas isso: literatura.

No se tratará entonces de adecuación, de la ‘reproducción’ de un pasado, de la captación ‘fiel’ de suceso o vivencias, ni de las transformaciones en ‘la vida’ sufridas por el personaje en cuestión aun cuando ambos - autor y personaje - compartan el mismo contexto. Se tratará, simplemente de literatura: esa vuelta de sí, ese extrañamiento del autobiógrafo, no difiere en gran medida de la posición del narrador ante cualquier materia artística, y sobre todo, no difiere radicalmente de esa otra figura, complementaria, la del biógrafo - un otro o un ‘otro yo’, no hay diferencia sustancial, y por ende, de valoración. (LEONOR ARFUCH, 2007, p.47)

O autobiográfico, como propõe Leonor Arfuch, não busca reproduzir o passado do escritor, e nem ser fiel a esse passado. O autor e o personagem irão apenas compartilhar o mesmo contexto, compartilhar as mesmas experiências. Assim ocorre nos textos lidos neste trabalho. Em *O mal de Montano*, *Dublina*, e *Paris* não tem fim há um jogo retórico constante entre os personagens e o próprio Vila Matas, que também pode ser lido como mais um dos muitos personagens do texto. Porém, cabe ao leitor decidir se entrará no jogo entre real e fictício ou não.

La escritura de esta temporalidad sobre los procesos de la memoria, el recuerdo y el olvido, sobre el acto y no el pacto. El texto autobiográfico implica una *topoelocutiva* de relaciones, no un contrato de lectura. (NICOLÁS ROSA, OP. CIT., p. 46)

1.2 O Autor, o herói e o ‘eu’

Os textos partem da ideia de individualidade do ser para criar os discursos que elevam a metaliteratura e colocam a figura do autor como um personagem central. Assim, ao contrapor escritor e herói, os leitores são colocados dentro do jogo real e imaginário. Cervantes pretende

⁸MIKHAIL BAKHTIN. Para uma filosofia do ato. Disponível em:<
<http://lutasocialista.com.br/livros/V%C1RIOS/BAKHTIN,%20M.%20Para%20uma%20filosofia%20do%20ato.pdf>> Acesso em 03 jan 2017.

enganar o leitor no prólogo de seu Quixote, ao dizer que seu relato é verdadeiro, além de muito singelo, uma modéstia forjada, pois o narrador sabe que escreve muito e bem. Os textos de Vila Matas brincam com a ingenuidade, ou suposta ingenuidade, de seu leitor. As experiências de leitura serão diferentes para cada tipo de leitor. Desde o mais ingênuo ao mais experiente, nenhum fica excluído de realizar uma prática de leitura com Vila Matas. A recepção desses textos é aberta, participativa, convida os mais variados tipos de interpretações. Em artigo, Wolfgang Iser aponta para a infinidade de significados que um texto pode ter.

É justamente a dimensão que não tem um significado organizado e articulado verbalmente, mas semiótico, que abre ao texto, sobre o espaço recepcional da compreensão ingênua, a inesgotável riqueza de significados. Nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar e não prevista. Depende do próprio modo de comunicação em que medida a comunicação suplementar, assim engendrada, se torna eficaz à recepção ou é por ela neutralizada. (WOLFGANG ISER, 1979, P. 127)

Os textos dizem mais do que a função referencial da linguagem sugere. Em *Dublinesca*, por exemplo, tem-se a leitura de Riba; um homem frustrado e ao mesmo tempo desesperado pelo fim da sua carreira de editor; do texto de James Joyce, *Ulysses*, a sua leitura é única e particular, a sua voz é única, e ao recompor aspectos e atos do livro cria uma relação independente com o texto, a partir da retórica metaliterária, que toma para si o que é do outro, o processa, e o faz ressurgir como algo novo, original, o texto vai se compondo, ou recompondo. A arte nos textos é aberta, desde intertextualidade, até os diálogos com outros escritores. Porém, esses diálogos ocorrem no nível da ficção que está dentro da obra. Os escritores-personagens que compartilham experiências e vivências. Nada pode garantir ao leitor que essas referências feitas no nível da ficção sejam verdadeiras. Em *Dublinesca*, os escritores aparecem ao longo de todo o texto, a literatura questionando o seu próprio absoluto.

Não esquecerá nunca o momento daquela noite em que pensou explicar a Paul Auster que os bocejos, como tinha lido há pouco numa entrevista, não significavam nem tédio, nem sono, mas ao contrário, desejos de descongestionar o cérebro e de assim conseguirmos estar ainda mais despertos e felizes do que estamos. (VILA MATAS, 2011, p. 108)

Continua se preparando para Dublin e em sua deriva mental acaba pensando nos escritores irlandeses. Nada mais certo de que a cada dia os admira mais. Perseguiu durante muito tempo, mas sem êxito, os direitos de John Banville e de Flann O'Brien. Acha que os escritores irlandeses são os mais inteligentes em monotonizar e encontrar maravilhas dentro do tédio cotidiano. (IBIDEM, p.126)

Borges sempre diz que muitos místicos podem se passar por loucos, mas o caso de Swedenborg foi especial, tanto por sua enorme capacidade intelectual e grande prestígio científico como pela reviravolta radical imposta em sua vida e em sua obra pelas revelações que lhe chegaram por meio daquele visitante inesperado que o conectou diretamente com a vida celestial. (IBIDEM, p.162)

O discurso de Riba busca, entre outras coisas, elogiar vários escritores da literatura, como Auster e Borges, além do melhor de todos os irlandeses, James Joyce, o escritor que o ex-editor considera o maior de todos. Riba também valoriza a capacidade desses escritores de falar das coisas singelas, de transformar o tédio do cotidiano em literatura. E por meio desse mesmo discurso, vitupera fortemente a atual geração de escritores que não é, antes de mais nada, leitor, uma geração de escritores que escrevem, ou pensam escrever, exclusivamente visando vender e agradar os mercados editores, além de permanecer no nível das interpretações pragmáticas.

Só quando a parte já trabalhada e a parte a explorar forem unificadas, no horizonte da segunda leitura, poder-se-á precisar o lugar de cada momento do texto, no contexto integral da obra e determinar a sua função na hierarquia dos conceitos. Só o horizonte da segunda leitura pode converter a primeira leitura, quase pragmática e causadora da ilusão, em uma leitura captadora da ficção. (WOLFGANG ISER, OP. CIT. p. 144)

Sua relação com a geração de Joyce, e o discurso que o envolve com Ulysses fazem parte da construção do processo retórico que trata de antepor autor, herói, personagens como pessoas distintas dentro de uma obra, Wolfgang aponta ainda para o lugar da ficção, que não se corrige pela materialidade dos fatos.

A ficção não se deixa corrigir por meio de um conhecimento minucioso da materialidade dos fatos a que se refere. Ao passo que os textos assertivos podem ser corrigidos pela realidade, os textos ficcionais são, no sentido próprio, textos de ficção apenas quando se possa contar com a possibilidade de um desvio do dado, desvio na verdade não sujeito a correção, mas apenas interpretável ou criticável. (IBIDEM, p.132)

Wolfgang propõe que os textos lidos como ficção fiquem no nível das interpretações, que podem ser as mais variadas possíveis, e que eles não devem ser corrigidos pelas ideias que se tem da realidade. A retórica individual de cada texto aponta para uma espécie de relação entre autores, não entre realidades, e essa relação se inicia com a escrita biográfica e autobiográfica. Os textos lidos tratam de mentir, inventar e reescrever o real, a realidade do autor. A própria literatura é tratada como uma farsa e colocada em questionamento. Porque Riba considera o texto de Joyce como o melhor de todos os tempos, e não considera outros? Ao mesmo tempo em que Riba parece discursar em favor daquele que é para ele o melhor de todos os textos, também parece tratar de ironizar uma adoração cega ao cânone, ir a Dublin no dia do Bloomsday para dar o seu adeus não foi uma data escolhida ao acaso por Riba.

Há no discurso e nas atitudes de Riba uma crítica a uma adoração cega que não permite que se tenha com as obras uma relação mais próxima, mais igual. Pode-se ler determinado texto a partir de diferentes perspectivas, mas é preciso adequá-lo ao contexto que foi inserido e não forçar relações entre conceitos que não se aplicam. Pode-se lê-lo como um mero leitor distraído, aquele que busca a satisfação, que Spinoza trata de primária, que é a da identificação com o que fora lido, aquela que gera no leitor alegria ou tristeza, e ficar apenas no nível da paixão. Ele é afetado por diferentes emoções ao ler o texto, e quanto mais esse leitor distraído se identifica com a leitura, mais satisfação ele encontra. O prazer estético da obra pode ser experimentado ao se ir além do que o texto diz, como em uma odisseia, passando por várias tentações diferentes. Sem liberdade imaginativa, não se pode gozar de prazer estético em textos como *Ulysses*. Sua linguagem é desumanizada e o leitor tende a se sentir perdido. O discurso retórico epidítico possibilita, por não ser sintético, por permitir negar e afirmar, maior liberdade das ações, das ideias, dos conceitos e da própria forma de escrita. Para Ortega (1925), ao se identificar com determinado texto o leitor está sendo enganado sem se dar conta disso. Ficará apenas motivado pela emoção que o texto produz ou não produz. E a beleza de um texto pode não estar apenas nessas emoções que ele gera. É preciso aproximar-se mais do texto para assim interagir melhor com ele. A metaliteratura permite essa aproximação e esse rompimento com o cânone.

Em *Ulysses*, Bloom não quer retornar a sua casa até que chegue o momento exato, não se desvia de nenhuma de suas fugas, abraça o seu caos, e não serve para ser um líder, pois do lado exterior é pacato, e de pouca ambição. Porém, Bloom ao ser ofendido por ser judeu reage, mesmo sendo contido, basta uma fagulha certa para provocar nele uma reação violenta. Bloom é contraste e contradição. Riba é um homem inconformado com o que não pode ser mudado: o tempo. Um homem refém de suas fraquezas, seu vício em álcool e sua obsessão pela perfeição, por uma totalidade que não existe. Um homem frustrado por nunca haver encontrado um grande escritor, por achar que a literatura está fadada ao fim. Riba não aceita a velhice, pois ela significa para ele o término de uma era, o fim de sua busca pelo escritor dos escritores, e sua visão de fim de tudo não permite que uma esperança se forme no futuro. Vê a vida como uma tragédia, mas não uma tragédia grega clássica que termina com a morte, mas uma tragédia na qual o pior que pode acontecer é seguir vivendo. Já o valente e destemido Odisseu⁹ anseia mais que tudo retornar aos braços de Penélope, ver seu filho e voltar a ser o líder de seu povo, é tentado a todo

⁹ Odisseu, Bloom e Riba podem ser lidos inconstância, desejo e frustração. Representam para os leitores a força e a fraqueza da literatura, do discurso que exalta e vitupera, que afirma o absoluto e ao mesmo tempo questiona o caos.

o momento a desviar-se de seus objetivos pelas inúmeras tentações que cruzam o seu caminho, no entanto, ele consegue passar por cada uma delas. Riba deseja também retornar, mas não para o seu lar, deseja ir a Dublin, e lá, como um estrangeiro, dar o seu adeus à era dos livros impressos. O adorável Bloom, por sua vez, ao sair de casa, fica quase sempre na dúvida entre retornar ou não. Em *Dublinesea*, o personagem Riba é sempre tentado a seguir na solidão ou abandoná-la para sempre.

Quase nunca pisava as ruas de Barcelona. Ultimamente, limita-se a contemplar - hoje, com a chuva e a bruma, nem sequer isso - a cidade dali de cima. Pensar que antes tinha muito mais vida social e que agora ficou murcho, melancólico, tímido - mais do que acreditava -, trancado entre aquelas quatro paredes. Um bom trago o libertaria de tanta misantropia e prostração. (VILA MATAS, OP. CIT., p. 57)

Em *O Mal de Montano*, toda a história é quebrada e nem mesmo o próprio personagem Montano existe. O texto altera entre a construção e a desconstrução de ideias e conceitos, construção de verdades e mentiras, o narrador busca enganar e jogar com as emoções e paixões do seu leitor. O texto começa construindo uma trama entre pai e filho que estão doentes, estão doentes de literatura. Montano está bloqueado, não consegue escrever, não tem mais ideias, está sucumbindo.

Que esquisito tudo isso. Pai e filho doentes, com febres diferentes, de literatura. Que esquisito Montano hoje, sentado em sua poltrona da casa da rua do Calvário, segurando, angustiada, a mão de Aline, com seu horizonte literário bloqueado pelo romance perigoso, preso em sua própria ficção ou talvez, simplesmente – se não estiver inventando – pelas de Arward e Navarro, preso entre os presos e de qualquer forma, ágrafo entre os ágrafos, ágrafo trágico em Nantes, convencido de que não escreverá nada, jamais. (VILA MATAS, 2005, p.20)

Um escritor bloqueado, convertido no seu próprio romance, que confunde sua vida com sua obra, os ensaios são levados ao nível literário, são ficções escritas em estilos que a tradição romântica, que organizou os gêneros e determinou os conceitos, tende a classificar como formas que representam a verdade e a realidade. Essa ruptura de estilos proposta pela escrita metaliterária tem tradição em Vila Matas e nos escritores que o influenciam, como Borges e Cervantes. Ao narrar uma história em forma de diário íntimo, é produzida intencionalmente no leitor a falsa sensação de que está relatando sua vida real, suas experiências pessoais mais íntimas. Os textos lidos neste trabalho agem ironicamente, colocam diante do leitor personagens falsos que se vestem de argumentos de autoridades para se passarem por autores conceituados e respeitados em todo mundo. Ao relatar que esteve em uma conferência junto a grandes

escritores, é produzido um efeito no leitor de verdade, pois os escritores citados somente podem ser os verdadeiros.

Ao leitor, se já não o intuiu, talvez lhe interesse saber que as toupeiras do pico que o narrador de *O Mal de Montano* viu na casa de Teixeira na ilha do Pico vêm diretamente do mundo de Kafka, só que dei uma certa volta de parafuso nas mais ou menos inocentes toupeiras kafkanianas que cavavam no fosso da torre de Babel, convertendo-as em toupeiras malignas enormemente malignas, com um escritório central no Pico, trabalhando contra o literário no interior do vulcão. (IBIDEM, p. 140)

O discurso do narrador chama por Kafka, Cervantes, Pessoa, chama por diversas vozes do passado em uma tentativa quase que desesperada de sair do caos total. Por tentar encontrar o autor dos autores, por definir um padrão de qualidade de gênio literário que não é possível de ser alcançado, os personagens se frustram. A totalidade literária leva ao colapso, e o colapso leva ao caos. Borges aponta para essa impossibilidade da totalidade literária de forma irônica, enganando o leitor e fazendo-o cair em sua própria ingenuidade.

Nicolás Rosa (2004, p. 11) aponta que a crítica deve valorizar as relações dialógicas com os objetos literários e admitir a ficcionalidade de ambos. Admitir que a literatura se ocupa da ficção é um dos vários axiomas que podem ser lidos na obra de Vila Matas, porém essa ruptura não é feita de forma tão perceptível, mas sim nas entrelinhas e também naquilo que não é dito, naquilo que é negado, naquilo que somente o leitor na sua individualidade é capaz de perceber. É afirmando que o escritor não mente, que tudo o que está sendo relatado reflete a mais pura verdade que o texto nega, da perspectiva retórica, toda a tradição romântica da literatura como reflexo da realidade e dos conflitos da sociedade. E ao negar a literatura do presente, por supor que se trata de uma literatura produzida por uma geração sem talento, por escritores que jamais leram os clássicos que a literatura do passado reaparece como questionamento, não afirmações.

Em Paris não tem fim a relação entre Vila Matas e Hemingway pode ser tratada como ficção, a imagem do escritor americano e imagem de Vila Matas são postas dentro do jogo real e imaginário. Cada uma das figuras experimentou uma vivência diferente pela Paris. Cada um em sua individualidade descreve a sua vida, cada um deles de uma perspectiva diferente. As diversas referências que são colocadas pelo narrador buscam confundir ou entreter o leitor. Da perspectiva da retórica, as referências ao real não podem ser lidas como verdade, pois tanto as pessoas como os lugares podem não existir, podem ter sido alterados ou inventados.

Quando a primavera chegava, mesmo que se tratasse de uma falsa primavera, nossos problemas desapareceriam, exceto o de saber onde se poderia ser mais feliz. A única coisa capaz de nos estragar um dia eram pessoas, mas, se se pudesse evitar encontros,

os dias não tinham limites. As pessoas eram sempre limitadoras de felicidade, exceto aquelas poucas que eram tão boas quanto a própria primavera. (HEMINGWAY, 2014, p. 63)

Ernest Hemingway e Vila Matas realizaram, cada um em suas particularidades, leituras diferentes de suas passagens por Paris. Hemingway representaria a tradição, a potência da literatura, o cânone, o narrador de Paris não tem fim, seria toda a fragilidade, a fraqueza do que ainda não é, ele é o processo, daí a sua beleza. Tratam-se de lugares que possuem um referencial de verdade, mas que foram elevados a discurso literário através da retórica. A história dirá como foi a Paris dos anos 20, mas o discurso de Hemingway mostrará como essa mesma Paris poderia ter sido.

1.3 A escrita como um desejo favorecido e o escritor como uma farsa

Ao mesmo tempo em que a literatura metaliterária rompe com a exaltação da verdade, há uma relação com a subjetividade, com um sentido suspenso, com momentos de pausa. A retórica dos textos aqui lidos não é platônica, identifica-se com o mover do leitor, com o seu deleite a partir da eloquência dos personagens que ora exalta e ora condena, vitupera. Metaficção, retórica e imaginação, construção e desconstrução são ‘momentos’ que aparecem em *O Mal de Montano*, *Dublinesca* e *Paris não tem fim*, são usados pelos narradores para praticar uma escrita, uma escrita que faz perguntas, mas na maioria das vezes não oferece respostas. O escritor deve escrever, mesmo que tenha que falar sobre o nada, não pode ficar nenhum dia sem praticar. Uma obsessão que leva a frustração em *Rosario Gironde*, pois ele agora encontra-se bloqueado.

A realidade não basta, escrever sobre aquilo que é conhecido não basta, então o narrador começa a mentir. O escritor mente, o texto mente. A partir desse ponto, o da ficção, os narradores montam uma cadeia de textos, ou uma teia de textos retoricamente conectados. A escrita torna-se o resultado de um desejo, uma vontade que para ser satisfeita necessita antes de mais nada da leitura. O escritor mente tanto que duvida até de si mesmo, e na narrativa por vários momentos é possível ver os personagens conflitando a si mesmos. *Riba* e *Montano* são dois desses personagens que parecem correr desesperadamente em círculos, pois podem muito bem serem aquilo que tanto buscam, ou seja, o escritor dos escritores. Quem sabe aquele que seria o começo de uma nova era, pois a atual começa a morrer e o único cenário possível é trágico.

O discurso em *Dublinesca* é, como sugere o prefácio de Manuel Alexandre, um discurso argumentado que se faz pelo seu pensamento crítico, formado ao longo de suas leituras. Nada vem ao acaso. A retórica age na hermenêutica dos textos, conectando-os, como faz o narrador ao embaralhar diferentes gerações que sobre ele tiveram impacto, tanto positivo como negativo. Na obra metaliterária as teorias são ordenadas retoricamente para sustentar uma ideia e produzir um efeito. Um texto metaliterário não se trata de um amontoado de fragmentos recortados e juntados ao acaso. Os textos dialogam entre si e se complementam, dão continuidade a cadeia infinita de discursos que compõe a literatura.

Retórica e literatura são dois conceitos que se entrelaçam ao longo dos séculos, houve um momento em que uma apossou-se das definições e características da outra. A retórica está em todos os textos, pois não há autor que não minta, conseqüentemente, que não ficcionaliza, se não ele seria um historiador e não autor. Mas não se trata de mentir, mas sim de argumentar, de mover. Em *O Mal de Montano*, *Dublinesca* e *Paris não tem fim*, lança-se o olhar retórico para ler e compreender seu raciocínio. São textos conectados entre si pela veia metaliterária do discurso de exaltação e reproche. Neles há a alegria pelo que já fora escrito, e o medo pelo que não será escrito. A decadência da própria literatura como arte, do corpo literário exposto, mostrado como ele é de fato, um corpo em estado de putrefação. As vísceras expostas e o completo nojo e desprezo pela atual geração que não sabe experimentar a literatura.

Os textos constroem uma série de argumentos para moldar sua escrita. O mover o leitor em favor da própria literatura que, entre outros fins, tem o fim em si mesma. Monta-se um grande discurso de elogio à literatura através do metaliterário, ou seja, do discurso voltado para si, para seu próprio argumento, para sua própria linguagem. E em outros momentos, ele vitupera a literatura, a crítica e o próprio leitor. Dialogam com os diversos Bolaño, Borges, Cervantes, Cernuda, com gerações diferentes, pois como o seu argumento é o próprio literário não há impedimento para que esses autores se comuniquem por meio da narrativa.

Para construir esse discurso metaliterário é preciso fazer uma primeira leitura, depois uma releitura, e finalmente a do caderno de notas, além de fazer a leitura das leituras, ou seja, primeiro é preciso ler um determinado autor, ato seguido, ler o que esse autor lia, e assim começa a formar a cadeia de textos. Há um diálogo intertextual em sua obra, suas ideias e seu tempo, ou tempo fora dele. Pode-se perceber um diálogo no sentido Bakhtiniano entre autores e textos, pois os textos dialogam com várias outras vozes do passado, e dialogam com o leitor, espera dele uma resposta, positiva ou negativa, o mover. Negativa porque os personagens não

se preocupam em se passarem por farsantes, não há remorso em enganar o leitor distraído, e muito menos em apoderar-se dos textos já escritos.

O leitor é tentado a percorrer os caminhos que os personagens percorreram, e somente pode fazer isso através da leitura, é tentado a entender como funciona a retórica da citação, da rememoração, da biografia, da intertextualidade que aparecem nos seus textos, e que são fortemente relacionados a outros textos. A leitura feita das obras citadas tem intenção, também, de tratar de forma positiva a reescrita, pois para o escritor o texto é plástico no sentido de ser uma espécie de matéria prima para a construção de outros textos. O Mal de Montano mostra justamente a facilidade de se quebrar um texto, de desconstruí-lo e reconstruí-lo diversas vezes.

Em Spinoza ao favorecer um desejo é produzida a alegria, caso contrário, experimenta-se a tristeza. A obra metaliterária pode ser lida como um exercício de leitura e escrita. Cada leitura produz uma interpretação diferente. Cada anotação que um escritor faz ao longo de sua vida literária torna-se parte dele, passa a pertencer a ele. Os escritores começam a escrever imitando os seus ídolos, a repetição novamente aparece e rompe com a ideia de originalidade. Refazer os mesmos passos, repetir é, já desde Joyce, na verdade desde o Barroco, uma atividade elevada. O simulacro é uma espécie de cópia que não tem semelhança. Em Vila Matas a repetição, a repetição da repetição gera o novo. Cada personagem vive a sua própria cruzada, segue o seu próprio destino, dão continuidade a teia literária a qual estão para todo o sempre envolvidos. Em *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*, Marilena Chauí aponta o conceito de substância que tinha o filósofo, no qual algo é concebido por si mesmo e sem o qual as outras coisas não existem e nem podem vir a existir.

Espinosa se contrapõe à metafísica do possível e elabora uma *ontologia do necessário*, cujo ponto de partida é um conceito muito preciso, o de *substância*, isto é, de um ser que é causa de si, existe em si e por si mesmo, é concebido em si e por si mesmo e sem o qual nada existe nem pode ser concebido. Toda substância é substância por ser causa de si (causa de sua essência, de sua existência e da inteligibilidade de ambas) e, ao causar-se a si mesma, causa a existência e a essência de todos os seres do universo. Causa de si, a substância existe e age pela potência absolutamente infinita de sua própria natureza e por isso é incondicionada. Ou, como demonstra Espinosa, é o ser absolutamente infinito, pois o infinito não é o sem começo e sem fim (mero infinito negativo), e sim o que causa a si mesmo e produz a si mesmo incondicionalmente (infinito positivo). (CHAUÍ, 2011, p. 85)

O conceito de infinito dado por Espinosa pode ser também aplicado aqui à literatura. A literatura existe por si mesma, é concebida em si, assim é causa e produtora de si, caminha em direção ao infinito. Riba, Girondo e o escritor sem nome desconhecem essa causa, e por isso, vivem em estado de caos. E esse infinito literário pode ser lido como metaliteratura. Os

personagens saem em busca de uma totalidade literária, lida como o modelo perfeito, o exemplo a ser seguido, mas como fracassam nessa busca, ficam desesperados e entregam-se ao caos. Riba publicou milhares de livros, mas nenhum dele é considerado um novo Joyce. O escritor sem nome busca desesperadamente seguir os passos de um Hemingway, seguir um modelo clássico estabelecido, mas também fracassa.

Capítulo II - A metaliteratura, o mal dos autores modernos?

2.1 Um discurso fragmentado

“Minha fragmentada vida”, eu disse. E vem-me à memória Ricardo Piglia, que diz que enquanto escritor escreve para saber o que é literatura, um crítico trabalha no interior dos textos que lê para reconstruir a sua autobiografia. Embora não seja um crítico de livros, por vezes gritei como se fosse. 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 mestiça e basicamente é uma combinação de experiências (minhas e dos outros) e de leituras. (Enrique Vila Matas, 2005, p.107)

O mal de Montano coloca o leitor diante de várias questões. O que é a literatura? É importante responder a essa pergunta? Um crítico torna-se aquilo que lê? A autobiografia é uma farsa? Toda autobiografia é nada mais do que um fragmento de vida? Todas essas questões são trazidas pelo discurso do escritor, fictício, Rosário Gironde. A literatura que é colocada dentro da própria obra propondo questões, e não respostas. O texto se fragmenta, não para quebrar ideias, mas para ampliar as interpretações. Umberto Eco, em *Obra aberta*, que faz uma análise mais romântica da literatura, aponta para a diversidade de interpretações e a sua importância na singularidade de cada obra de arte. A esta pluralidade, acrescenta-se a retórica, que trata de deixar o sentido também aberto.

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (UMBERTO ECO, 2007, p.40)

Fragmentar é ampliar, não esclarecer, suspender um sentido, é contribuir para que a obra fique aberta às várias interpretações, essa fragmentação lida nos textos de Vila Matas não é a mesma criada no romantismo, e que era lida como um gênero. O pobre escritor Gironde questiona a sua habilidade para a escrita, o seu talento, genialidade. Rosario Gironde mostra-se bastante desiludido com a atual situação da literatura, que tenderia ao vazio e a satisfação dos interesses do mercado. Ao mesmo tempo em que critica a literatura atual, critica a si mesmo e a sua incapacidade de escrever. O texto afirma e nega ao mesmo tempo, não há uma necessidade de ser, a narrativa se altera a todo o momento, é ora diário, ensaios, conferências, manuais, até se tornarem um romance. O leitor prova o texto como um prato de alta gastronomia, experimentando diferentes sabores, diferentes estilos.

É absurdo, só faltava eu me converter em narrador. É absurdo, sobretudo porque vim a Nantes para espairecer um pouco e evitar que, ao menos durante alguns dias, a literatura continuasse me asfixiando. Vim a Nantes para ver se conseguia me esquecer um pouco de que sou um *doente de literatura*. (VILA MATAS, OP. CIT., p.19, grifo nosso)

O autor é personagem, é narrativa, é um farsante, e O mal de Montano parte justamente do conceito da farsa literária para escrever uma ficção cheia de referências à realidade de escritores, a ironia das situações em que se encontra Rosario Gironde é retórica. Coloca novamente o leitor como parte importante no processo de recepção do texto.

O discurso metaliterário surge para romper com a ideia de uma literatura que não tem mais nada a dizer, e que por isso volta-se para si mesma. Essa ideia ocorre por não se crer possível conceber a literatura, e toda a sua tradição como algo a mais. Considerar um texto metaliterário como mera repetição e cópia também é diminuí-lo, há na literatura uma tradição em citar, em falar do outro, falar do que o outro falou. Todo texto torna-se independente após escrito, não pertence mais ao seu autor. O próprio Vila Matas experimentou isso, ao ter uma de suas citações modificadas em uma de suas traduções, da mesma forma que um dia ele modificou uma citação de Kafka.

Os textos tratados do prisma da sofística são criticados por falta de posicionamento, seja político, social, ideológico, a metaliteratura seria desprovida de ideias originais, acrescentada da retórica que afasta o texto da paixão, do desejo, do verdadeiro e o aproxima da artificialidade e do vazio. Essa forma de escritura conduziria a uma repetição excessiva, de estilo e de pensamento. Ora, a literatura trata, entre outras coisas, disso mesmo, de uma busca insana por uma originalidade que pode muito bem existir ou não existir. A originalidade em O Mal de Montano não está no que é falado, mas no como é falado, no processo de criação. O texto metaliterário é original na sua maneira de abordar o que já fora escrito, criando o novo. A retórica hoje, assim como no passado barroco, resgata, reescreve. Produção de generalidades e de conceitos é o oposto da perspectiva retórica. O geral produz o particular, o novo, ainda de acordo com Hansen.

Certamente, o termo pode ser usado como se usa qualquer outra etiqueta arbitrária para classificar operatória e descritivamente um corpus determinado. São criticáveis seus usos quando implicam a classificação e a unificação dedutivas e transistóricas das representações das letras do século XVII; ou seja, os usos que, generalizando o apriorismo do esquema wolffiano e sua desistoricização definitiva por D’Ors, desqualificam ou valorizam as representações com critérios neoclássicos, românticos e positivistas uni-versalizados como “excesso”, “deformação”, “ruptura”, “angústia”, “acúmulo”, (...)” (HANSEN, 2011, p. 14.)

É impossível ao homem alcançar a totalidade, falar, ver, viver, sofrer todas as coisas, experimentar todas as emoções, todas as paixões. O universal tratado na literatura perde o sentido se não for na individualidade do ser o que o separa das generalidades. Por outro lado, o texto que trata apenas do ‘eu’ é pobre, pois sua vida e misérias não bastam, é necessário superar o nível das paixões e conflitos humanos. Ao falar da desgraça de Riba e do desespero de Rosario Gironde, os textos colocam em conflito o individual e o universal, pois as aflições de ambos os seus personagens convergem para o mesmo ponto: o inevitável fim da literatura. O fim dos livros impressos e o fim dos leitores. Rosario Gironde está cercado por uma infinidade de coisas que o remetem ao literário, tudo que vive o faz pensar em literatura, sente-se preso em um romance, no entanto, sua doença fictícia aponta para este final inevitável. Particular e universal coexistindo ao mesmo tempo. A retórica amplia e não limita, questiona e não esclarece, e é nessas atitudes sofistas que a beleza de um texto também está, pois se não há a ruptura com o que é compreensível, com o que é facilmente absorvido, então haverá apenas uma literatura muito pobre de significantes. Aparece o personagem sofista, que muda constantemente suas posições e seus pensamentos, sem se comprometer com verdades determinadas. Ao interromper a narrativa, o leitor é surpreendido por esse efeito, pois uma história é abandonada em função de outra. O inacabamento, o efeito de pausa, ou a simples incapacidade de se falar de tudo, enfim, o desaparecimento, aparecem em *O Mal de Montano*.

Foi anteontem, como já disse, que me chegou o envelope de Montano com seu manuscrito, um conto breve intitulado *II rue Simon Crubellier*, suponho que em comovida homenagem a Georges Perec e a essa casa de Paris onde o escritor francês concentrou a história do mundo. O conto abre com uma citação de Macedonio Fernández, por meio do qual meu filho seguramente comenta com ironia o fim de seu bloqueio literário: “Tudo foi escrito, tudo foi dito, tudo foi feito, viu Deus que o diziam e ainda não havia criado o mundo, ainda não havia nada. Também isso já me haviam dito, replicou talvez desde o velho, fendido Nada. E começou.” (VILA MATAS, OP. CIT., p.69, grifo do autor)

Ironicamente o bloqueio de Montano termina e ele escreve que tudo já foi escrito antes mesmo de se haver escrito. Borges¹⁰ aponta a impossibilidade do todo, da totalidade do que quer que seja. O homem que pretende o todo enlouquece ou é afetado pela soberba, pois acredita fortemente que é capaz de alcançá-lo. A leitura de Vila Matas do texto de Borges, o *Aleph*, gera uma escrita, e essa escrita mostra personagens obcecados pelo todo. O ex-editor Riba, que aparece em *Dublínica*, procura e não encontra o escritor talentoso que deseja publicar. O escritor dos escritores, Riba não o encontra porque ele não existe. Rosário Gironde quer

¹⁰ Em *O Aleph* Borges coloca a tradição e os escritores jovens modernos, e também soberbos atuando lado a lado, o leitor decide de que lado pretende ficar, a escrita aponta para um lado ou para o outro.

escrever o livro dos livros, mas também fracassa. O novo James Joyce parece esconder-se, ou pior, parece que nunca existirá. Assim como *O Aleph*, *Dublinesca* e *O Mal de Montano* tratam da questão da totalidade ironicamente, e o leitor participa, podendo escolher de que lado pretende ficar, o da soberba ou o da dissimulação. O texto de Borges é um elogio à tradição na figura de Beatriz, a sua e a de Dante, ao mesmo tempo uma crítica aos falsos alephs, a esses textos cheios de falsas autoridades.

[...] disse que, para terminar o poema, a casa era indispensável, pois num canto do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos. [...] chego agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?" (BORGES, 1996, p.145)

Ao apontar para a imprecisão da memória o texto dá indícios de sua veracidade. O leitor deve sempre desconfiar. A linguagem não é capaz de alcançar a totalidade, ela sempre será dupla, geradora e produtora de leituras e escritas diferentes. No texto, o narrador vê todos os espelhos, mas não é refletido por nenhum deles, ele não se enxerga dentro desse todo, justamente por ele ser inalcançável. Já o desespero de Gironde aumenta a cada livro ruim que ele lê, contribuindo assim, mesmo que de forma inconsciente, para o aumento do número de escritores ruins que circulam entre os leitores e os emburrecem ainda mais. Encontrar o melhor dos melhores, o maior de todos eles e publicá-lo antes de morrer, sentir o mesmo prazer que havia sentido quando lera os escritores da tradição pela primeira, segunda e terceira vez, mais que isso já seria loucura. No entanto, Gironde vasculha no vazio, não encontra o escritor dos escritores. Chega a imaginar ser ele mesmo esse grande escritor. Possivelmente já está afetado pela sua própria soberba. Delira tanto que prefere celebrar a morte da literatura a admitir que o todo não existe, o que existe é a busca incessante pelo todo, uma grande ironia.

"A literatura vai para si mesma, para a sua essência, que é o desaparecimento.", disse Blanchot, muitas tardes depois de ter dito que estava farto daquelas duas perguntas. (VILA MATAS, OP. CIT, p. 77)

A literatura caminha livre, vai para si mesma, simplesmente segue o seu curso. Se a um homem não lhe é permitido ser livre nos seus pensamentos, e muito menos ser livre na literatura, então sua vida não vale nada, ou não tem sentido. O conceito de Spinoza para a liberdade é na realidade não sofrer de censura em nenhum momento, ao censurar o pensamento com a sedutora comparação entre a ficção e a realidade perde-se a liberdade do texto. O mal de Montano aponta

para a liberdade criadora do autor, entre outras coisas, exalta a liberdade do narrador para construir e desconstruir sem ficar sujeito ao sentido e, muito menos, ficar se justificando para o leitor o tempo todo. Surpreender o leitor nas infinitas citações e nos labirintos feitos a partir de fragmentos que o autor toma daqui e dali, ao invés de se justificar para parecer verossímil ou, no mínimo, plausível.

Fragmentar o texto aparece como uma construção retórica feita a partir das inúmeras leituras que realiza. Ao ter a memória de outros escritores infiltrada na sua, Rosario Gironde parte para a fragmentação, para a construção de pequenos discursos através de figuras como a amplificação ou a metáfora. Citar de forma fragmentada escritores como Kafka e Borges é intencional, já impacta o leitor, mesmo o que não é tão familiarizado com tais escritores. Dá autoridade e força para a escrita.

Encontro-me em Fail e sou um manuscrito, ou, melhor dizendo, imagino sê-lo, brinco de sonhar que sou a memória ambulante da literatura. [...] Enfermidade e riso. Lembrei-me, dentro da formidável embriaguez que me ia tomando, de Oscar Wilde: “O riso é a atitude primordial para a vida: um modo de aproximação que persiste somente em criminosos e artistas”. (IBIDEM., p. 71)

Um manuscrito, um caderno de notas se tornam eles mesmos uma obra literária, construída a partir de pequenos rascunhos, pequenas citações que se transformam em texto novo. A narrativa ganha força com notas e rodapés. Cada nota é no texto um ponto de partida para uma nova história, que se alimenta das memórias infiltradas dos escritores, de vozes de fantasmas, de pequenas citações trazidas pela lembrança de um texto lido. Um bloquinho de notas origina uma conferência, e esta conferência origina um livro. Interações de discursos e de temas são recursos retóricos que geram no leitor uma sensação de participação ativa.

Ao ler uma obra percorre-se um labirinto, os caminhos que o autor percorreu. Como em um jogo, pode-se ter êxito ou pode-se fracassar. Tratar o discurso de Enrique Vila Matas como aberto e não-sintético permite ao leitor adentrar na sua poética, ser conduzido para o interior da literatura, participar do seu caos, experimentar das suas alegrias e tristezas. O discurso epidítico passa de um gênero menor para um gênero maior ao tratar das coisas simples, ao tratar das coisas que parecem pouco interessantes. Pode-se falar do simples de maneira elevada, como faz Gironde ao tratar da crise da literatura falando da sua própria crise, da sua incapacidade, inventado um duplo para si e criando uma doença que se agrava de acordo com a sua exposição à literatura.

Citar diversas e desconhecidas referências não tem por objetivo o de mostrar o quanto Girondo leu, o quanto conhece ou o quanto pode enganar o seu leitor para fazê-lo crer na veracidade de suas citas. Ao emendar um texto no outro, a literatura segue o seu caminho, o de teia infinita, os textos são extensões que se ramificam cada vez mais. Uma citação em um texto metaliterário não tem a obrigação de ser verdadeira. Uma citação falsa não é uma blasfêmia em *O mal de Montano*, ao contrário, é justamente o que remove o texto do universal para o particular. É quando o leitor é desarmado, sendo levado a vacilar e pensar. A retórica age, move e comove.

Deixar o texto falar, mostrar por si mesmo o que há dentro dele, desmembrá-lo em formas menores, mais agudas, recompor partes, juntar a outras e não analisar apenas o discurso de uma única perspectiva. A proposta de Jakobson pode limitar muito um texto. O que o linguista classifica como função poética aplica-se apenas às questões estruturais do texto e também reduz a retórica a simples figuras de linguagem. A retórica não seria apenas forma.

Os textos lidos para este trabalho trazem subtemas, tópicos, como, por exemplo, as biografias, a figura do poeta como o personagem central da obra, ambientes acadêmicos, a tradição literária, as narrativas estão inseridas no próprio universo da literatura. Pode-se fazer diversas perguntas ao autor desde a perspectiva dos temas abordados na maioria de seus textos. A principal dela seria a razão pelo qual o escritor fala da própria literatura. A crítica é sempre no sentido da originalidade, já que se um escritor fala da literatura do outro é porque não sabe falar da sua, ou pior, não sabe escrever a sua própria. Ora, essa é a própria escrita, a de lembrar, recriar e a de citar. Seus textos são livres, assim como o texto do outro, e esse outro pode ser real ou fictício. Blanchot aponta para o infinito na literatura em *O livro por vir*.

A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a realidade negada, afastada pelo enérgico trabalho de negação, e pela negação que é também trabalho. (BLANCHOT, 2013, p.140)

O escritor, aqui considerado como autor e personagem de si mesmo, usa de um discurso que beira o colapso, pois ora ele cria e ora ele destrói o que fora criado. Com isso ele aponta ao leitor que existe um abismo entre realidade e ficção que não pode ser transgredido. A retórica de sua escrita quebra diante do leitor o compromisso ético da verdade, da submissão ao que já foi. A narrativa mostra como a literatura pode ter o fim em si mesma, sem necessidade de causa, de circunstância. Em *O mal de Montano* é muito difícil definir o que é verdade do que não é,

quais das citações são verdadeiras. As aventuras de Rosario Gironde e seu conto, os fatos que ele relata foram ficcionalizados. Está a história, que existe para contar os fatos como eles são, e a literatura, que existe para contar os fatos como eles poderiam ter sido.

Gironde atua como o autor das citações, e mostra que não basta apenas citar aleatoriamente, é preciso manusear essas citas de forma retórica, a fim de produzir o efeito do elogio, do vitupério ou da crítica, assim o leitor se moverá. Também busca rememorar os grandes textos, textos esses que se impregnaram no autor ao longo de sua jornada literária. A citação da citação, recurso que existe para confundir, brincar com o leitor e ao mesmo tempo lançar uma crítica sobre a visão romântica de literatura como subordinada à verdade. Os textos removem qualquer identidade ou qualquer estado de submissão; o texto é universal, e ele lhe dá suas características particulares. Agora, é o personagem de Vila Matas que anda por Paris, que sofre e que lamenta sua sorte. Agora, trata-se de Riba que vai a um funeral no cemitério de Dublin, é o enterro da literatura. Não se trata mais das citações que fizera Kafka, mas sim das citações de Rosario Gironde das citações de Kafka.

2.2 Desconstrução da metaficção

A perspectiva metaliterária possui uma grande tradição na literatura hispano-americana. Macedônio Fernández, Borges, Roberto Bolaño, são alguns autores que têm na escrita de Vila Matas grande influência, essas leituras contribuem para a produção de uma escrita nova que busca no passado vozes e fantasmas já quase esquecidos. A ideia de apropriar-se de um texto e tomá-lo para si aparece em Pierre Menard de Borges, onde fica evidente que não é possível manter o texto intacto, mesmo que reescrevendo cada uma das linhas igualmente, o texto não será o mesmo. Borges trata a tentativa de Menard como disparate, e desqualifica a cópia, que é fácil de fazer, em função de uma obra idêntica.

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1999, p. 20)

Quebra-se assim a santidade do texto cânone, aquele que não pode ser tocado. Trata-se do Quixote do outro, trata-se do Odisseu do outro. O outro em Vila Matas é o que resgata o particular de cada texto. Cada leitura gera uma escrita diferente. Em o mal de Montano, Rosario Gironde chama Borges de parasita, uma atitude irônica, pois o que ele pretende é ressaltar a sua escrita original.

Tradutores, exegetas, anotadores de textos sagrados, intérpretes, bibliotecários, inclusive acompanhantes de valentes e brigões: Borges define uma verdadeira ética da subordinação nessa galeria de criaturas anônimas (...) E Pierre Menard coroa uma longa série de submissões literárias escrevendo de novo alguns capítulos do Quixote, o que é Pierre Menard senão o cúmulo do escritor parasita, o iluminado que leva a vocação a seu auge e a sua extinção? (VILA MATAS, OP. CIT. p. 120)

Bakhtin aponta para essa força do outro sobre o eu do texto, pois somente o outro pode ver o que o “eu” não é capaz de perceber. Esse outro em *O mal de Montano*, *Dublinsca* e *Paris* não tem fim materializa-se em diferentes vozes, de diferentes gerações que sobre ele tiveram alguma importância. A metaliteratura aponta para essa leitura que o outro realiza, a diferença é que esse outro lê textos reais e textos fictícios. Realiza-se então a visão do outro da própria ficção, que é no escritor outra ficção. Por essa razão, o leitor pode cair nas armadilhas das citações e estranhar o texto, pois acredita que se alguém cita uma frase de Kafka essa frase não pode ser nada além de verdadeira, caso contrário se trataria de um grave insulto à memória do autor.

A compreensão estreita do dialogismo concebido como discussão, polémica, paródia. Estas são formas externas, visíveis, embora rudimentares, do dialogismo. O crédito concedido à palavra do outro, a acolhida fervorosa dada à palavra sacra (de autoridade), a iniciação, a busca do sentido profundo, a concordância, com suas infinitas gradações e matizes (sem restrições de ordem lógica ou reticências de ordem puramente factual), a estratificação de um sentido que se sobrepõe a outro sentido, de uma voz que se sobrepõe a outra voz, o fortalecimento pela fusão (mas não a identificação), a compreensão que completa, que ultrapassa os limites da coisa compreendida, etc. Estas relações específicas não podem ser resumidas a uma relação puramente lógica, ou a uma relação puramente factual. É aqui que se encontram, em toda a sua integridade, posições, pessoas (a pessoa prescinde de revelação extensiva: pode manifestar-se por um único som, revelar-se por uma única palavra), justamente vozes. (BAKHTIN, 1997, p. 350)

O rompimento com o texto cânone é uma das características do texto metaliterário, pois a inviolabilidade é rompida em favor da construção de um discurso novo, o texto não é mais intocável, tudo pode ser modificado, reconstruído; não ao acaso, mas de acordo com uma intenção que carrega cada texto. A literatura torna-se substância de si mesma, é auto-suficiente, e que trabalhar o falso em um texto não o desvaloriza, pois a literatura trata disso mesmo. Inventar o máximo possível, como inventa Rosario Gironde. Se a realidade pode ser inventada, o texto também pode ser reescrito, assim surgem os novos Blooms da literatura. A reescritura do passado seria ao mesmo tempo a reinvenção do presente (ALBERTO GIORDANO, 2011, p.49).

Na escrita metaliterária o passado sempre volta, é colocado como uma pergunta diante do leitor, a retórica não o resgata e o recoloca no texto para ser apenas contemplado. Com essa reescrita, vozes distantes também reaparecem. Miguel de Cervantes influencia a escrita como um dos primeiros escritores metaliterários, a ideia de construir e desconstruir algo, de se obcecar a ponto de enlouquecer aparecem nos três textos de Vila Matas. Quixote, Riba, Gironde e o jovem Vila Matas enganam, ou tratam de enganar seus leitores, uma fixação cega a tradição literária é questionada pelos personagens, pois dessa adoração apenas o sentimento de frustração os domina. Ao confundir o moinho de ventos com um gigante, Quixote, embriagado de sua loucura, forma para si a ideia do moinho, que existe em imagem, em afecção, apenas em sua imaginação. Dom Quixote está equivocado, possui ideias erradas da concepção de um gigante, da mesma forma, o leitor que é conduzido pelas paixões pode formar ideias equivocadas e se enganar com o que se coloca diante dos seus olhos.

Deve ter-lhe causado muito efeito a cerveja, pois logo me perguntou para que estava desenhando o mapa do mal de Montano, e por que o escondia e não o mostrava a Rosa, por que dissimulava diante dela fazendo-a crer que desfrutava de umas plácidas e curativas férias, quando na verdade passava o dia acreditando-me o dom Quixote do Açores, e estava mais doente que nunca de literatura, embora não me desse conta, insuportável e por isso Rosa não tinha querido vir conosco ao Pico, porque no fundo, embora não quisesse aceitá-lo, ela intuía que eu estava pior que nunca. (VILA MATAS, 2005, p.85)

O Dom Quixote dos Açores, infectado pela obsessão literária, um doente. Para o leitor, não há referências à verdade, já que o Quixote original também era um homem enganado, há apenas algumas pistas, que podem ajudar ou confundir ainda mais, pois o narrador o engana a todo o momento, e as citações, que supostamente deveriam apontar para uma teoria verdadeira, igualmente enganam o pobre leitor. Forma-se a dúvida, a curiosidade e o deleite com o texto que não diz, mas que finge dizer. A metaliteratura é um discurso à mentira, uma mentira positiva, que desconstrói um conceito para construir outro.

O leitor é apresentado a essa retórica da construção e desconstrução de um conceito, de um pensamento; da afirmação e da negação, que possui uma tradição com os escritores do não. A literatura da negação de Witold Gombrowicz, em *Contra los Poetas*¹¹, influencia os personagens a dizer não, e assim eles ficam suspensos, bloqueados como Rosario Gironde e

¹¹WITOLD GOMBROWICZ, *Contra los Poetas*. Disponível em: <http://www.sequitur.es/wp-content/uploads/2010/09/contra-los-poetas.pdf>. Acesso em 06 jan 2017.

Riba, porém os personagens seguem na busca da totalidade, e essa totalidade é que contém o excesso, e o excesso é aquilo que faz mal e causa a doença. O exagero deve ser combatido.

¿Por qué no me gusta la poesía pura? Por las mismas razones por las cuales no me gusta el azúcar "puro". El azúcar encanta cuando lo tomamos junto con el café, pero nadie se comería un plato de azúcar: sería ya demasiado. Es el exceso lo que cansa en la poesía: exceso de la poesía, exceso de palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de nobleza, exceso de depuración y de condensación que asemejan los versos a un producto químico. (WITOLD GOMBROWICZ, 1955, p. 14)

O texto joga com o real e a ficção. E parte-se do pressuposto retórico de que o escritor não pretende enganar o leitor com suas citações e personagens, mas sim movê-lo em direção ao abismo da literatura. O narrador aponta para a impossibilidade de fugir do universo ficcional, pois a literatura está em tudo, e ao mesmo tempo reforça o perigo de acreditar em tudo o que vê, pois está cercado de literatura, está cercado do falso e do fictício. Ao afirmar que a literatura está em tudo, Rosario Gironde também aponta para o desaparecimento dos livros. O personagem de Gironde de *O mal de Montano* vê literatura em tudo, e o personagem Riba de *Dublinesca* não vê literatura em mais nada.

Rosa me acompañará a Budapest, e talvez Tongoy viaje conosco, estou tentando convencê-lo a visitar o país do lendário Bela Lugosi, seu parente distante. Neste último mês perdi bastante de vista o mal de Montano, diminuí a intensidade de minha obsessiva tendência ao literário. Diria que deixei de me comportar como Borges, que agia como se as pessoas não se interessassem por outra coisa além de literatura. Não perdi de vista, porém, *O mal de Montano*, a *nouvelle* que terminei de escrever em Fail, depois de uma transa selvagem, a *nouvelle* em que se entrelaçam a ficção e minha vida real. (VILA MATAS, OP. CIT. p.105, grifo do autor)

Mover o leitor no texto é retirá-lo da condição de leitor de primeiro gênero. A retórica situa o leitor em dado espaço literário; após uma primeira leitura, o leitor é movido, quase que conduzido, a uma segunda, uma terceira, uma quarta leitura, tendo que tomar muito cuidado para não ficar saturado, embriagado de literatura, como Quixote. Haverá sempre leitores e leitores, para alguns basta apenas uma dose de Ulysses, para outros, já são necessárias mais de três. Ao mesmo tempo, não sair desse primeiro espaço literário não impacta a primeira leitura, pois o texto de Vila Matas é independente do texto que o originou. O miserável Samuel Riba, de *Dublinesca*, que não se parece em nada com Leopold Bloom, e ao mesmo tempo, pode ser a própria encarnação de Joyce, fica perto da loucura de Quixote, além de homem enganado, é também um desesperado.

Montano é apresentado como alguém doente, mas diferente de Quixote que se saturou de leituras, o personagem está esvaziado de ideias. Está obcecado, iludido de que tudo já fora

escrito, e que não resta mais nada a ser tratado em literatura, como tudo já fora escrito, a literatura está em tudo. Não cabe mais falar da morte, do amor, da solidão, das paixões, das guerras, da política, enfim, Montano tenta mover e fazer crer que a literatura possa ser finita. Nos discursos metaliterários o não falar sobre algo, o não dizer nada, torna-se o discurso dos personagens, tão obcecados pela totalidade das coisas, pelo sim e pelo não que cada situação lhes possibilita, eles lutam contra o inevitável. Dessa finitude resulta, então, sua doença, seu mal de Montano, que consiste em estar saturado de literatura, estar tão cheio que suas loucuras começam a transbordar. Montano não percebe, já que construiu para si justamente essa ideia de literatura finita, que seu mal consiste em acreditar que essa finitude seja possível. Sua loucura é alimentada ao longo do texto, até que o narrador desconstrói esse argumento e revela que na verdade Montano não existe, que tudo o que fora escrito sobre ele não passa de um rascunho para a escritura de um livro. Essa revelação acontece já quase na metade do livro, ao desconstruir o enredo é como se uma nova história de iniciasse, o leitor precisa acomodar a visão novamente ao que se coloca diante de seus olhos.

Pode-se dizer que há um Borges em Vila Matas devido à maneira como escreve e ironiza, nos textos percebe-se que ele afirma ironicamente algo, fazendo o leitor ingênuo crer que é nisso que ele acredita, sendo que na realidade, trata-se de afirmar justamente o contrário. Borges, em *O Aleph*, apresenta um personagem cheio de si e convencido de que encontrou um ponto que contém todos os pontos, que contém o infinito, e acha que é mesmo possível alcançá-lo, mas na verdade Borges quer mover o leitor a outro lado. Quer fazê-lo perceber que essa pretensão é demasiada ambiciosa. O absoluto não pode ser alcançado, por isso é absoluto, dizer que tudo já fora dito e escrito para desvalorizar o texto metaliterário é reduzir esse absoluto.

Após fazer o leitor acreditar que está lendo um romance sobre um tal de Montano, a história é interrompida, para que esse sujeito se apresenta como autor desta história, narrador e autor trocam de papéis. Além da troca e inversão de papéis, a escrita metaliterária é inacabada, fragmentada e muitas vezes de sentido suspenso e duvidoso. Não é possível juntar tantas partes que fazem parte do absoluto, da essência da literatura. E ao adoecer seus personagens, o discurso apontaria para esse inalcançável que perseguem os autores. É do paradoxo que o escritor reafirma a literatura no mundo. Como formar um todo a partir de partes retiradas de diferentes outras partes?

Os textos desconstroem constantemente ideias, teorias, personagens e espaços biográficos, rompem com os conceitos. Porém, essa desconstrução não implica em seus textos

necessariamente uma reconstrução. Seus textos se acumulam em um tabuleiro de recortes e fragmentos que ora encaixam e ora não. O leitor se movimenta, vai da passividade a dúvida, pois cada citação pode levá-lo a um questionamento: quem? O mesmo acontece com os escritores que publicaram apenas uma vez e depois foram tomados por uma paralisia inexplicável. Ou escritores que simplesmente decidiram dizer não à literatura para sempre. E ao mesmo tempo novamente tem-se Montano, que ao contrário decidiu dizer sim, sempre sim à literatura.

Os leitores estão familiarizados com muitos desses autores, Juan Rulfo, Macedônio Fernández, Rimbaud e outros tantos e, ao mesmo tempo, completamente desfamiliarizados com vários outros que publicaram e desapareceram, ou que nunca publicaram um livro e estarão para sempre esquecidos pela literatura. A construção e desconstrução, junta-se o inacabamento, a suspensão. Não se tem uma única pista possível do que possa ter se passado com esses escritores, e suas razões para terem abdicado da escrita e elegido desaparecer são desconhecidas para o leitor, que se vê envolvido em um desentendimento infinito. Há muitos questionamentos e dúvidas, mas nenhuma resposta possível.

Questionar se o pensamento é verídico e mostrar ao leitor que o escritor pensa mentindo são recursos retóricos de sua escrita metaliterária. Exaltar a beleza que há na literatura que se permite mentir, fazer ficção, e principalmente, desligar-se das paixões humanas que carregam os homens para uma cegueira infinita. À História o que é da História, e à literatura o que é da literatura. E a retórica recoloca a escrita, como um ato pensado, como um disfarce, na importância da criação do discurso, como aponta Flusser, em *A escrita - Há futuro para a escrita?*

Quem escreve é um organizador de sinais, um desenhista, um designer, um semiólogo. É na verdade um desenhista veloz. Seu desenhar chama-se aqui 'croqui', uma palavra que se origina da raiz grega 'sche', que significa 'pegar com a mão rapidamente'. (VILÉM FLUSSER, 2010, p.33)

O mal de Montano, Dublinesca e Paris não tem fim foram escolhidos para representar essa escrita metaliterária desumanizada, que apresenta diversas vozes que entoam cantos ao passado. As principais dessas vozes são a de Borges e a de Cervantes. Com eles os textos iniciam seus diálogos e criam situações que buscam perturbar a mente do leitor, sempre buscando movê-lo de um ponto a outro. A intertextualidade pode aparecer em todos os textos, cabe ao escritor fazer dela um momento, ou parte da escrita. Ao usar das inúmeras citas, o

narrador se faz irônico, oportunista também, ele fala por meio das falas dos outros, não dá a sua voz, ela desaparece. Em Paris não tem fim, o jovem escritor sem um nome relata diversos momentos buscados na memória em que ele compartilhou com Hemingway uma lembrança de Paris.

Hemingway dizia que quando a primavera chega em Paris, inclusive se for uma primavera falsa, a única questão é encontrar um lugar onde alguém possa ser mais feliz. Lembro bem o primeiro dia da primavera de 1974, não o primeiro dia oficial da primavera, e sim um dia esplêndido de abril, recordo muito bem a data, 9 de abril, um dia em que de repente cessaram por completo as chuvas e todo mundo deixou para trás a roupa de inverno e os terraços dos cafés se encheram. (VILA MATAS, 2007, p.69)

Retórica e verdade são usadas para enganar e ironizar o leitor, partindo da própria ingenuidade deles, uma ingenuidade que é suposta pelo narrador. Contrastando ao grande elogio à grande puta da literatura está o discurso de ódio contra a atual ignorância de leitores e escritores. *Ulysses* representa o maior dos elogios à literatura, mas o discurso de Dublinesca é a maior das críticas a toda uma geração de péssimos escritores e leitores. Ao mesmo tempo em que constrói um discurso de ódio em direção às toupeiras do pico, o narrador, um escritor também, muitas vezes volta atrás e se contradiz, talvez para não desagradar muito aos que lêem seus livros. A retórica age em função da desconstrução em *O mal de Montano*. A falta de ideias por qual passam todos os escritores em algum momento de sua vida finalmente atacou Rosario Gironde. Diante da cobrança rigorosa e da pressão impiedosa da editora para que o escritor publique, sua mente acaba por ficar completamente bloqueada. Simplesmente não consegue escrever nada, ato seguido, desespera-se por saber que o tempo não age a seu favor e que se não publicar e vender estará fracassado pelo resto de sua vida.

O texto cria a incerteza e a crítica, e ambas podem ser lidas como discursos literários. Coloca nas mãos do seu leitor a responsabilidade de decidir, ou de ao menos tentar, livrar-se ou não de toda essa infecção literária. O texto desconstrói diante do leitor a suposta certeza que os fragmentos e citações tentam passar em direção à verdade. Retoricamente, o texto conduz o leitor, da perspectiva do gênero do discurso epidéutico, a um mundo caótico, no qual cada dia que passa retira mais e mais o espaço literário das obras.

O mal de Montano é um axioma literário: o escritor é o mentiroso dos mentirosos, seus personagens também. Apresenta personagens reais e cenários inventados, fatos verdadeiros, a história prova, e fatos que a história não prova. Tudo desaparece diante dos olhos dos leitores. Seu discurso persuade, comove, deleita. Rosario Gironde é obsessivo, ele elogia e vitupera seus

leitores, a crítica e a própria literatura. Seu discurso é ao mesmo tempo cheio de espaços não explorados, espaços em branco.

O mal de Montano coloca a questão do todo literário diante do leitor, Rosario Gironde tenta libertar-se da literatura, mas fracassa. Somente essa liberdade que ele busca e não encontra por estar obcecado em escrever o melhor dos romances eliminaria o medo, e o medo, segundo Spinoza, é uma emoção que impede o homem de agir, sendo uma emoção, uma simples paixão, o medo deve ser combatido. Bloom, ao contrário de Gironde, não tem medo de entrar em suas fugas e viver, não tem medo de se transformar constantemente, pois a literatura está sempre em movimento, não se trata de manter-se parado o máximo possível em posição de adoração. A literatura deveria convidar a participar, não se fechar em si mesmo, assim questiona Bloom. A metaliteratura funciona como um discurso de participação e de trocas de experiência. Por estar em movimento, os personagens Bloom, Gironde, Riba e o jovem Vila Matas resgatam os fragmentos e os recolocam no literário pela ficção. Os fragmentos nos textos podem ser lidos como atitudes retóricas conscientes dos mesmos personagens.

2.3 biografias, autobiografias e duplos inventados

A presença de um suposto duplo de um escritor em uma obra teria ocorrido inicialmente com *Las confesiones de Rousseau*, como aponta Leonor Arfuch. Neste texto Rousseau se propôs a ser o mais sincero possível, mas foi lido de forma mais literária.

Fue precisamente una narración exacerbada de la intimidad – es ‘rebelión del corazón’, al decir de Hannah Arendt - , la que franqueó definitivamente el umbral entre lo público y lo privado desde el lugar explícito de una exploración: Las confesiones de Rousseau, donde el relato de la propia vida y la revelación del secreto personal operan como reacción contra el avance de lo público-social, en términos de una opresiva normalidad de las conductas. (LEONOR ARFUCH, 2007, p.42)

A figura de Enrique Vila Matas Em Paris não tem fim não deveria ser lida apenas como uma autobiografia do escritor. Há também uma confusão de duplos, biografias inventadas e personagens resgatados da memória, no entanto, essas figuras podem ser lidas da perspectiva da retórica como extensões do ‘eu’, como nos diários que apresentam não um, mas diversos escritores em diversos momentos de sua vida. A biografia ao ser lida como literatura se submete à verossimilhança, e trata de dizer ao leitor que ele deve ter fé e acreditar, pois tudo é a mais pura representação dos fatos como eles se passaram. Ao venderem uma ideia de verdade, as editoras vendem a vida como acontecimento fechado e acabado num dado tempo.

Ortega afirma que não é possível haver uma arte naquilo que contém apenas elementos humanos, e as biografias são descrições de acontecimentos da vida de uma pessoa qualquer. O mal de Montano, Dublinesca e Paris não tem fim são textos que dão às biografias uma leitura nova, elas são passadas a ficção, passam ao literário por romper com a submissão à verdade, à verossimilhança. Ao ler Paris não tem fim, no qual o leitor é reconduzido a uma Paris dos tempos de James Joyce, Ezra Pound, Scott Fitzgerald, há a introdução de um duplo do autor, outro 'eu' que não pode ser confundido com Vila Matas, o escritor espanhol. Hoje, as biografias ocupam um espaço considerável nas prateleiras, se transformaram em um verdadeiro fenômeno, e é essa obsessão que os textos pretendem romper. Assim como a metaliteratura, as biografias possuem um lugar em quase todos os textos, e de acordo com a intenção do escritor, de acordo com a sua intenção de movê-lo ou não, elas são introduzidas no texto. Nos textos lidos para esse trabalho, as biografias são entendidas como momento que tem lugar em todos os textos, evitando-se tratá-la como um gênero, de acordo com Paul de Man, em *La retórica del romanticismo*.

Tanto empírica como cronológicamente, la autobiografía se presta mal a una definición genérica. Cada caso específico parece una excepción a la norma. Las obras mismas parecen siempre desdibujarse en géneros vecinos o incompatibles y, lo que resulta aún más revelador, las discusiones genéricas, de tan poderoso valor heurístico en los casos de la tragedia o la novela, resultan irritantemente estériles cuando se habla de la autobiografía. (PAUL DE MAN, 2007, p.147)

Colocar-se dentro do texto, ver a si mesmo na obra são elementos e formas de se produzir uma escrita que não supõe uma intenção. Paul de Man aponta ainda que biografia e ficção são como conceitos presos em uma porta giratória, pois são diferentes e similares ao mesmo tempo. Ao vituperar em Dublinesca os escritores escravos das editoras, o texto trata o escritor como um farsante. O texto metaliterário autobiográfico ao mesmo tempo em que elogia a literatura, a crítica, o escritor ao dar a sua voz aos personagens perde também seus referências. O pobre ex-editor Samuel Riba se sente fracassado, falido e condenado à morte por haver dedicado sua vida a publicação de textos que vendem sentidos, verdades, vidas.

Nos textos lidos, toma-se a biografia como parte integrante de um todo que é a ficção. A obra não convida o leitor a se preocupar somente em decifrar o que é real do que não é, tampouco identificar a figura de Vila Matas dentro do texto, convida o leitor a ser participativo, a questionar desde a literatura até a si mesmo. Ao ler O mal de Montano, Dublinesca e Paris não tem fim o leitor é movido a participar desse caos, a sofrer e entrar em colapso com referências, coincidências, possibilidades e suposições. A retórica age para deixá-lo nessa

posição de um quase colapso literário. A necessidade de uma conclusão é suspensa, o relato fica em aberto, a literatura segue o seu caminho rumo ao infinito. As frases já não são tão claras, os fatos nem tão possíveis. A retórica não é geradora de sentido, mas coloca questionamentos.

Os textos agregam a ironia para ressaltar a dúvida. Onde aparece a suposta figura do ex-alcoólatra, do escritor fracassado nos tempos de juventude, do homem que não consegue escrever, do homem que experimentou literatura apenas uma vez, do jovem que andou por Paris e lá foi muito triste e muito infeliz, há a possibilidade de ver nesses personagens a figura de Vila Matas. A presença de uma influência da escrita de Borges e Bolaño no discurso dos textos é perceptível, os escritores jogam com suas próprias figuras em seus textos, através dela é possível entender que esses personagens são seus duplos inventados, são extensões de um outro. São personagens que tomam emprestados fatos da vida de alguém, as biografias nos textos são emprestadas, inventadas e modificadas. A retórica autobiográfica tenta levar o leitor ao colapso causado pelo real e o não-real. A metaliteratura produz o mesmo efeito no leitor, levando-o a acreditar que as inúmeras citações que aparecem nos textos são verdadeiras. Essas citações podem ou não podem ser verdadeiras, mas chegar a essa definição é uma escolha do leitor.

Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. (BORGES, OP. CIT., p.148)

Essa falsidade que há na literatura não é lida desde a retórica como negativa, é uma das razões pelas quais o texto é considerado belo. A retórica nos textos lidos não trata de romper com tudo o que é humano, essa ruptura nos textos se estende à linguagem, como fez James Joyce ao cortar palavras, inventar outras, eliminar os sinais de pontuação. Essa liberdade criadora produz textos que geram no leitor uma necessidade de aproximação ou de afastamento. Ao eliminar o elemento ficção da obra e colocar a verossimilhança em seu lugar, o texto pode perder muitas leituras possíveis.

A retórica eleva, produz efeitos diversos, permite ora estar de um lado e ora estar do outro lado. Em *Dublínese*, ao dar o salto inglês, abandonar o mundo dos manuais literários e teorias francesas, amplamente difundidas no mundo, seu personagem muda radicalmente de lado. É essa constante mutação que se torna possível através da ficção. E as biografias, tão presentes nos textos atuais, participam ativamente dessas mutações. Os diários íntimos são escritos pelos duplos, pelos inventados, pelos personagens modificados, todos eles caminhando em direção à ficção. Criar o seu duplo seria o primeiro passo para o desaparecimento, ao mesmo tempo, alongar uma existência literária. A ironia aparece como aquilo que nega a realidade nos

textos lidos, trata-se de um afirmar e negar que dá ao leitor o poder de decidir em quem e em que acreditar, comover-se. O conflito entre a memória inventada e o duplo apavoram tanto Rosario Gironde, como Riba e o jovem escritor sem nome. O próprio Vila Matas se tornou uma vítima desse sistema de negação e afirmação.

Capítulo III - O mal de Montano, a doença de Quixote nos tempos modernos

3.1 - Uma enfermidade necessária

“Talvez a literatura seja isso: inventar outra vida que bem poderia ser a nossa, inventar um duplo.” (Vila Matas, 2005, p. 14)

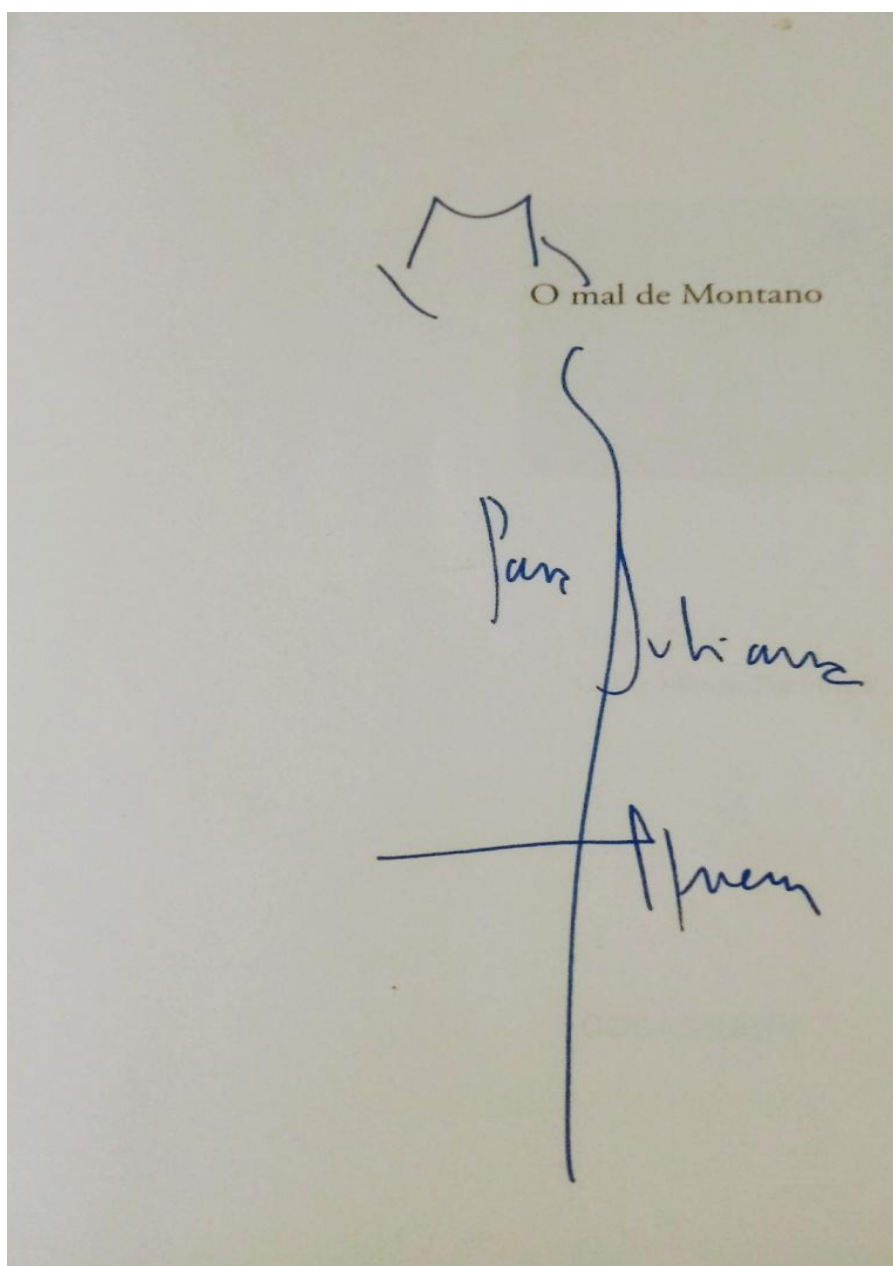


Figura – Autógrafo recebido no Instituto Cervantes, São Paulo, 2011. Foto da autora. (Provocação: desaparecer como o homem da gabardina do cemitério Prospect ou tornar-se um escritor das toupeiras do Pico?)

O mal de Montano no início do capítulo traz o seguinte axioma: a literatura mente, e o escritor deveria desaparecer. No entanto, Vila Matas hoje é considerado um dos escritores mais traduzidos e lidos da Espanha. Assim como o axioma de Spinoza que diz: o homem pensa e isso é suficiente; o do texto diz que se deve duvidar, sempre. A figura do escritor, colocado como o narrador, começa o texto com uma proposição falsa, a de uma doença que o está levando ao caos. Encontra-se em um estado de saturação absoluta da literatura, rodeado de falsidades, o seu mundo começa a ruir. Rosário Gironde estará mentindo, enganando, forçando relações improváveis, aproveitando-se de tudo que está ao seu redor para aumentar a sua mentira, para fazê-la passar por verdade sem que ninguém perceba isso, e assim triunfará como um escritor engajado, político, partidário, bem esclarecido. Um escritor de sucesso.

Em fins do século 20, o jovem Montano, que acabava de publicar seu perigoso romance sobre o enigmático caso dos escritores que renunciam a escrever, foi apanhado nas redes de sua própria ficção, a pesar de sua tendência compulsiva à escrita, e converteu-se num escritor totalmente bloqueado, paralisado, ágrafo, ágrafo trágico.

Em fins do século 20 – hoje 15 de novembro de 2000, para ser mais preciso -, visitei-o em sua casa de Nantes e, tal como esperava, encontrei-o tão triste e tão seco que bem se poderia aplicar a Montano uns versos de Pushkin e dele dizer que ‘vive errando/ na penumbra dos bosques/ como o romance perigoso’. (IBIDEM, p.13)

Inventar um duplo, infiltrar na memória dos outros escritores, tornar-se o próprio romance perigoso, tomar doses mortais de literatura, buscar desaparecer para sempre e, ao mesmo tempo, tornar-se um imortal literário, compõem o discurso da retórica metaliterária de O mal de Montano. O narrador encontra-se bloqueado, porém o seu momento de pausa é o pretexto para escrever um discurso que pode ser lido como exaltação e questionamento da literatura como manifestação de liberdade criadora, tanto no sentido estético como no temático. O texto é construído pelas desconstruções das ideias que ele mesmo se propõe a criar. Além disso, a retórica age e rememora, resgata e, finalmente, move o leitor. O discurso rompe com o ‘eu’, mesmo ao se tratar de uma narração em primeira pessoa, pois esse “eu” é criado e recriado.

O mal de Montano, lido também como um dicionário de citações, resgata a memória da tradição literária por meio do elogio aos escritores que Rosário Gironde admira. O discurso da retórica, o epidítico, torna-se aqui literatura, mas não há apenas a exaltação, há também a crítica, o vitupério que é lançada sobre essa mesma tradição literária. Thomaz Bernhard, em *Maestros Antigos*, traz um discurso de questionamento do absoluto literário e de vitupério aos historiadores da arte, retórica e literatura atuando sobre o mesmo discurso.

[...] solo se conserva y se documenta lo mentiroso, lo falso, sólo se conserva y se documenta la falsedad, la posteridad sólo tiene falsedad y mentira colgadas de la

pared, sólo hay falsedad y mentira en los libros que nos han dejado los llamados grandes escritores, sólo falsedad y mentira en los cuadros que cuelgan en las paredes. (THOMAZ BERNHARD, 2010, p.45)

Marcel Duchamp retorna do mar, Rimbaud pinta o zumbido das suas vogais, Lautréamont uiva forte, Kafka arde com os seus escritos, Ezra Pound discute com anjos um ideograma (VILA MATAS, OP. CIT., p. 33). Escritores, com suas vozes e imagens, são resgatados pela memória do narrador, pela obsessão, pelas lembranças alheias que são (re)vividas e recolocadas diante dos olhos dos leitores. O texto não só recoloca esses escritores como personagens, como também lhes dá movimento, pois dentro do texto tudo se torna uma possibilidade. Trata-se de uma lembrança, de uma memória resgatada, de uma memória inventada. Como confiar na memória? A memória é somente uma impressão, uma afecção de uma ideia que foi, o leitor deve confiar cegamente nela?

Para rememorar a literatura, cada um dos lugares por onde passa Gironde o remetem ao universo dos livros. Ao chegar a Nantes para ver seu filho também doente, imediatamente se imagina preso nas páginas de um romance e pensa que aquela cidade fechada é uma cidade literária. Ao andar de trem pensa que não existe nenhum meio de transporte mais literário do que esse. Gironde tenta não relacionar o que está ao seu redor ao universo da literatura, mas não consegue. Não consegue devido a essa presença infinita da ficção em tudo, e isso o adocece. É preciso inventar um duplo, para conseguir escapar. Gironde transforma-se no ser mais literário do mundo. É preciso adoecer, pois somente assim Gironde vive a literatura, a sua doença é o que lhe permite resgatar o que já havia sido esquecido. A sua doença passa a ser uma necessidade, a vida já não basta, a morte se aproxima, só resta falar do seu fim, o seu fim literário.

Para Gironde, não pensar em literatura significa pensar na sua própria morte, pois ele está tão contaminado pela doença que já está convencido do seu fim. No entanto, percebe logo o seu erro, pois não pensar em literatura, significa pensar na morte, e a morte é o tema mais falado nas literaturas de todo o mundo, então, mais uma vez, Gironde fica doente. Suas atitudes e pensamentos o remetem, inevitavelmente, ao universo literário, que ele tanto deseja se afastar. Gironde deseja uma pausa de toda essa contaminação, mas todos os lugares que vai, até mesmo um café ou um hotel o remetem à literatura. Claro, nada mais literário do que andar de hotel em hotel pelo mundo observando as pessoas. É como se os hotéis fossem pequenos cadernos de notas aguardando para serem descobertos.

Até dormindo eu pensava na morte. Uma tarde, no salão de casa, disse a mim mesmo que seria melhor tentar ler algum livro do que ligar a televisão para ver os programas surgidos da 'imprensa vermelha', que, embora não me remetessem à literatura, me angustiavam de tal forma que me faziam pensar na morte. Escolhi mal o livro, contudo, o escolhi ao acaso em minha biblioteca, de olhos fechados, e dei com uma biografia do escritor Thomaz Browne, quando então, num primeiro momento, ignoro por quê, imaginei um jovial amante da vida. (IBIDEM, p.39)

Girondo vê literatura e morte em tudo. Tradição e o fim o apavoram. O passado que não pode ser esquecido, mas que deveria ser, no mínimo, repensado. O pai de Girondo fora um homem que se fez por si mesmo, como o pai de Kafka, e sua mãe se parecia com a poeta argentina Alejandra Pizarnik, e em sua juventude havia lido muito Cernuda, (O mal de Montano, p. 48). Porém, o que significa a mãe de Girondo ser parecida com a Alejandra Pizarnik? Poeta que fora incrivelmente só, adorava o mar e que fazia de sua própria vida um diário literário? No discurso de Girondo aparecem diversas referências para que o leitor possa se mover de uma posição a outra. Suas citações pretendem convencer o leitor pela autoridade dos argumentos utilizados.

Rosario Girondo se compara com Goethe ao deambular tarde da noite e no meio do vento. Pensar na morte, na sua e na da literatura o faz chegar finalmente ao discurso de alegria e ódio, no qual da perspectiva da retórica, classifica-se como epidítico. O mal de Montano alcançou a própria literatura, pois todos os dias, nas mais variadas províncias de todo o mundo, centenas de livros ruins são publicados. O discurso usa do literário para criticar o fato de a literatura do século XXI ter se transformado no que ele chama de esporte favorito de um sem fim de pessoas. Há uma visão apocalíptica de fim de tudo, pois a morte da Era de Gutemberg, a era das eras, é inevitável, a literatura desaparecerá para sempre, e com ela toda uma memória resgatada com tanto cuidado.

O discurso é duro e ao mesmo tempo direto. Aponta-se o fato de os escritores não se prepararem, como se prepara um engenheiro para construir um edifício e o fato de todos se sentirem capazes de escrever um livro facilmente. Talvez o vitupério aqui tenha sido forte demais, a crítica pode não compreender suas palavras e acreditar que o escritor vitupera a geração atual de escritores e leitores em favor das gerações a que ele se remete ao longo do texto. O texto trata de questionar. No discurso de Rosario Girondo, o presente e o passado estão sempre em conflito. O que o irrita é a desvalorização do termo 'escritor'. O fato de não ser preciso um mínimo de leitura para se denominar como autor, o fato de nenhum desses supostos escritores viverem como escritores, mas sim como farsas, como impostores.

[...] dificilmente um diletante se põe a construir edifícios ou, logo de saída, fabrica bicicletas sem ter adquirido uma competência específica; sucede, ao contrário, que todo o mundo, exatamente todo o mundo, sente-se capaz de escrever um romance sem nem sequer ter aprendido os instrumentos mais rudimentares do ofício, e sucede também que o vertiginoso aumento desses escrevinhadores terminou por prejudicar gravemente os leitores, afundados hoje em dia numa notável confusão. (IBIDEM, p.63)

Há um discurso de crítica dentro de *O mal de Montano* a respeito da massificação da literatura e da concretização do não-literário como arte. Todos sentem-se capazes de escrever e publicar um livro. A angústia de Gironde torna-se cada vez maior, como os ruins se proliferam, cabe a ele resgatar a tradição. É preciso entender que o personagem está fortemente infectado, então sua generalização e atitudes radicais não devem ser levadas tão a sério. Que mal há em aumentar o número de escritores? Ortega tende a elitizar a arte, restringi-la aos de intelecto superior. O mal para Gironde está em utilizar-se dela apenas para alimentar uma indústria que não se preocupa com o que publica e vende, contanto que venda. Esse é o vitupério de Gironde, pois mais adiante ele admite que cada livro leva consigo a possibilidade do fracasso assim como leva consigo a possibilidade do sucesso.

Vituperar é falar do presente, de questões que afligem e que causam sensações de alegria ou tristeza. Gironde discursa contra uma geração que não lê. Não existe nenhuma restrição ao criticar seus próprios companheiros de profissão, os escritores da tradição e os escritores modernos. Na escrita metaliterária o nacionalismo é rompido, Gironde discursa contra os escritores e poetas da Espanha, admite o fracasso, a ignorância e falta de talento deles. Uma cegueira que lhes faz aplaudir tudo que se diz realista diante deles.

Uma pérola do subúrbio. Pois se não bastasse isso, trata-se de um subúrbio conectado através de um túnel submarino – que não pode nem aparecer no mapa – com uma espécie de território que relembra aquela ilha do Realismo que Chesterton descobriu, uma ilha cujos habitantes aplaudem apaixonadamente tudo o que lhes parece arte verdadeira e gritam: “isso é realismo! É assim que são as coisas, de verdade!”. Os espanhóis são dessa classe de gente que acredita que se repetir muitas vezes a mesma coisa ela acaba sendo verdade. (IBIDEM, p.64)

Por temer que a literatura desapareça para sempre, é inevitável que tome todos os dias a sua sopa de letras e se reabasteça do literário. Assim, roubando memórias e inventando outras, a história da literatura se refaz, desde escritores contemporâneos como Júlio Arward, Justo Navarro, até Luis de León, Shakespeare, Cervantes, Diderot, Sterne, Verne, Flaubert. Assim, ele pretende se transformar no ‘homem conto’, encarregado de narrar e resgatar as histórias.

Deve lutar contra a morte da literatura. Passar da condição de ser um conto a ser um manuscrito. Lextremamente mutáveis, como deveria ser a literatura.

“Não estou entendendo nada”, eu disse. “O senhor já jantou a sua literatura de cada dia, sua ditosa sopa de letras?”, perguntou-me. “O quê?” “O senhor já tomou, ainda que esteja frio, seu mal de Montano do dia?” (IBIDEM, p.68)

A doença de Montano não passa então de um conto, no qual Girondo assume a memória da excêntrica história da literatura. Tem-se o conto dentro do livro, e no livro toda a história literária como substância de si mesmo. Kafka teve sua memória invadida por recordações de uma viagem, e essa memória da memória de Kafka agora invade a memória de Girondo. São muitas memórias invadidas, resgatadas e criadas, e elas aparecem em momentos diferentes, o leitor não consegue se preparar para o que está por vir. O texto metaliterário torna-se um dicionário biográfico, a narrativa se faz a partir de um eu que está fora do texto, está no outro. Em *Acto de Presencia*, Sylvia Molloy trata a autobiografia como uma representação.

La autobiografía es siempre una representación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. (SILVIA MOLLOY, 1996, p.15)

A vida de Girondo é um relato, um discurso que agrega outros relatos, recoloca a literatura no literário ao tratá-la como uma grande ficção, uma grande farsa. Pelo discurso retórico, a memória da literatura é questionada, repensada, elogiada e criticada pela voz do escritor enfermo Rosario Girondo. O narrador tenta convencer de que a literatura não tem uma essência e que ela vai para si mesma, ou seja, ela vai para o desaparecimento, para o esquecimento. Girondo deixa de ser então memória e passa a ser ausência. Ele toma para si uma memória de Scott Fitzgerald, que invade a memória de Juan Rulfo para concluir que nada pode durar tanto quanto a literatura. Recordação de memórias, o metaliterário resgata e reorganiza toda uma tradição literária, que devido à escassez de leitores preparados, caminha para o completo esquecimento. Resgatar uma memória não basta, passar-se por um manuscrito não basta, a totalidade não pode ser alcançada, é possível tentar e enlouquecer como Cervantes e Bloom, caso contrária restará a frustração e uma vida miserável.

Toda essa memória literária que é resgatada compõe o discurso de elogio e de salvação que ele faz da ficção como o único fim de um escritor. Girondo está convencido de que deve combater o não-literário, nem que para isso tenha que falar fortemente contra a própria

literatura. Ele volta a ser um manuscrito. O personagem de Vila Matas passa por diferentes formas ao longo de todo o livro. Ora é um conto, ora um manuscrito, ora páginas de um diário, ora uma crítica. Pode-se dizer que há um Joyce em *O mal de Montano*, pois o seu discurso de elogio alcança as diferentes formas de se escrever. Assim como cada capítulo de *Ulysses* tem uma técnica de escrita diferente, ao longo dos capítulos, é Rosário Gironde que toma formas diferentes.

Imagino não ser necessário que eu diga, mas não sou um 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 idéia de dar uma guinada neste diário, e convertendo-o, por algum tempo, num breve dicionário que contará apenas verdades sobre minha fragmentada vida e mostrará meu lado mais humano 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; [...] (VILA MATAS, OP. CIT., p.106)

O diário íntimo é usado por Gironde como instrumento literário, dá acesso à vida do outro e esse outro o afetará, e produzirá nele uma escrita metaliterária. Gironde alcança a crítica pelos diários, já que acredita que a literatura desapareceu das teorias. O elemento estético, moral, político, humano, social engoliu o literário. Por haver sido removido o literário da crítica, a retórica possibilita ler esse mesmo discurso crítico como literatura, ao invés de tomá-lo como a única verdade possível dentro de um texto. Gironde critica o máximo possível, e essa escrita converte-se em elogio e vitupério. Escrever no diário é a mais sutil das práticas literárias. Não importa se se escreve cinco ou cinquenta páginas, o que não se pode é não escrever nenhuma, e essa escrita produzida nos diários não deve ser confundida com a vida do autor.

O diário de Rosário Gironde torna-se um instrumento de prática literária, um produtor infinito de 'eu', um exercício manual, e não de alívio e descarga de suas tensões diárias. O seu diário não é um confessionário, mas sim uma espécie de caderno de caligrafia, pois a prática melhora o desempenho estético. O diário como uma prática da escrita, um exercício e não lugar reservado às lamentações. Não importa o que se está escrevendo, importa que se escreva. Há uma crítica às biografias que são publicadas e vendidas como livros, mas livros que falam a verdade. Ao refazer a vida de uma pessoa baseando-se em seus próprios escritos, tem-se um texto literário. Não existe autobiografia em um texto metaliterário, existem apenas as biografias, e elas fazem parte do literário ao serem publicadas como livros.

La autobiografía, entonces, no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos. El momento autobiográfico ocurre como un alineamiento entre los sujetos involucrados en el

proceso de la lectura en el que se determinan el uno al otro mediante una mutua sustitución reflexiva. La estructura implica tanto diferenciación como similaridad, pues ambas dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto. Esta estructura especular se interioriza en un texto en el que el autor se declara el tema de su propia comprensión, pero esto simplemente hace explícito el derecho más extendido de autoría que surge cada vez que se declara que un texto es *de* alguien y se asume que es comprensible en la medida en que ello es así. Lo que se resume, afirmando que todo libro cuya portada es legible es, hasta cierto punto, autobiográfico. (PAUL DE MAN, OP. CIT., p.149)

A autobiografia como uma figura que aparece em todos os textos. O momento autobiográfico como um alinhamento entre os sujeitos. É uma fonte inesgotável de citações, momentos que não deveriam ser compartilhados, intimidade. Sob o pretexto da leitura de diários, Rosário Gironde faz suas referências literárias e os leitores que buscam a verdade acreditam que existam tais diários, e as citações e os fragmentos são verdadeiros. Ele escolhe um diário, que para ele é o mais magnífico. O diário de Gide, no qual não se confunde literatura com vida literária.

Diferentemente de tantos diaristas medíocres que dividem prolixamente seus cadernos como se fossem folhas paroquiais, a voz de Gide é sempre um conjunto de folhas essenciais, nunca confunde literatura com vida literária. (VILA MATAS, OP. CIT., p.112)

Um parasita literário, um bloqueado, um ágrafo trágico. Assim, Rosário Gironde se descreve. Atuando uma vez mais como Borges, ao afirmar ser algo, quando na realidade é o oposto disso. Seu suposto bloqueio literário originou, retoricamente, um discurso de rememoração e crítica que coloca a literatura novamente no centro. Pois os livros atuais, os que são duramente vituperados ao longo de *O mal de Montano*, não são considerados arte por parte de seus personagens, mas apenas uma mercadoria que tem um valor qualquer que se pede por ela. No final, ele torna-se um parasita literário de si mesmo, e outros escritores irão parasitá-lo, será uma vítima da sua própria forma de agir.

Gironde se compara com Borges para tentar defender-se da acusação de parasita literário, do qual o escritor argentino também fora acusado de ser. Ele simplesmente não refutaria a acusação, pois, como Gironde afirma, sua obra está repleta de personagens que seguem os rastros de outros escritores, de outras obras. Aponta para o *Pierre Menard*, que é para ele o cúmulo do escritor parasita. Ele une, por essa ética de subordinação, Borges a Robert Walser, e assim cria essa cadeia de textos que se unem e se ramificam em tantos outros textos. A retórica sugere que a origem da citação não tem importância, mas sim o que se pretende fazer

com ela. Borges começou a escrever como um copista? Pode ser, os escritores começam, em sua maioria, copiando. Copiam bastante até finalmente encontrar o seu estilo próprio. Copiar é um estágio no qual todos os escritores passam em um determinado momento de suas vidas. Um escritor começa a escrever imitando o estilo dos escritores que lê e lentamente alcança o seu estilo próprio. Assim, a repetição e a subordinação são tomadas positivamente. O caráter vampiresco originando o novo.

Sem pressa, como aqueles personagens subalternos de Walser ou aqueles tão discretos de Joseph Roth, que passam pela vida numa fuga sem fim, situando-se à margem da realidade que tanto os incomoda e também à margem da existência, para defender, ante mecanismo do idêntico – hoje tão imperante no mundo -, um resíduo extremo de irredutível individualidade, algo inconfundivelmente *seu*. Encontrei o *meu* nos outros, chegando *depois* deles, acompanhando-os primeiro e emancipando-me depois. (IBIDEM, p. 123, grifo do autor)

A obra metaliterária não ignora o efeito que o “*outro*” causa. O que Rosario Girondo sabe de si é o que ele imagina que o outro sabe, é o efeito e a influência do outro em si que o compõe. Ao exaltar as citações e os fragmentos, o discurso busca valorizar o outro, além de resgatar o que para muitos leitores já estava há tempos. Repetir para rememorar, criar esse duplo para não desaparecer, mudar de formas, ser um conto, ser um poema, ser uma pausa, ser um romance. O discurso de O mal de Montano lança o leitor a diferentes abismos, labirintos que ele pode entrar, aproximando-se mais do texto, ou não entrar, mantendo-se mais distante. Cabe ao leitor decidir que caminho pretende tomar. Em todo o dilema do discurso, desaparecer para sempre ou ser a memória viva da literatura, tem-se o leitor tentado a crer e a duvidar. Agir ou a conformar.

O discurso é o de rememorar pela construção de um romance, e o de vituperar, pela exposição da inconstância, do despreparo, e claro da falta de talento, da literatura atual, que carece antes de mais nada de leitores. Todo o percurso de Girondo começou nas suas leituras, nas notas que tomava, nos rodapés que escrevia. Girondo critica duramente a ausência dos leitores e a proliferação exagerada de escritores que não leem nada, ou leem muito pouco, e o que é pior ainda, os que leem literatura ruim. Cada vez que Girondo cita um escritor fica a dúvida. E essa dúvida é o que alimenta o leitor. Muitas das citações deixam a ilusão de um regime de verossimilhança, devido a quantidade de escritores que são usados nas referências. O nome atua como uma imagem, um ícone, e esse retrato atua como um argumento verossímil que busca convencer quem lê.

Dizia Walter Benjamin que em nosso tempo a única obra realmente dotada de sentido – de sentido crítico também – deveria ser uma colagem de citações, fragmentos, ecos de outras obras. Eu acrescentei a essa colagem, em seu devido momento, frases e ideias relativamente próprias e pouco a pouco fui construindo para mim um mundo autônomo, paradoxalmente muito ligado aos ecos de outras obras. (IBIDEM, p.125)

O escritor metaliterário, ou o escritor parasita, como se denominava o adorável Rosario Girondo, deve saber retirar das angústias, tormentos e medos do texto aquela parte que é sua, a parte que o próprio Girondo chama de autônoma que está em toda obra esperando para ser descoberta. É justamente essa parte que confere a cada texto uma leitura diferente, uma impressão e uma afecção complementemente diferentes. Encerrar o texto em uma única ética e teorias seria assassiná-lo. Negar que exista uma pluralidade de sentidos e prazer estético é levar-se pelas teorias românticas e tendências filosóficas que generalizam os conceitos. Os conceitos são na verdade uma multiplicidade, como aponta Deleuze, em *O que é a filosofia*.

Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual a filosofia “começa”, possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. (DELEUZE, 1992, p.27)

3.2 A figura do outro

A retórica eleva, modifica e transfigura. Embaralha sentidos, não aleatoriamente, mas com uma intenção: fazer o leitor tentar mover-se e desviar-se das inúmeras referências literárias que são colocadas intencionalmente nos textos. A escrita lança uma crítica em direção aos livros publicados para serem facilmente compreendidos. Um texto claro não gera prazer algum, apenas informa e deixa o leitor no nível primário, o das paixões e da identificação pessoal com o texto. É preciso percorrer os espaços mais escuros, os lugares mais inóspitos. É preciso transforma-se no próprio texto, e é exatamente isso que Girondo faz. O texto e o leitor são um só.

No discurso de Girondo, a exaltação do outro pode ser lida como elogio, crítica, ironia, trata-se de um discurso de várias interpretações. A originalidade, um conceito criado e que gera discussão, está, para Girondo, no outro. O próprio Girondo na verdade é outro, pois esse nome pertence na verdade a sua mãe. O duplo literário, esse outro que não pode ser confundido com a figura do autor. O autor que não é herói de suas histórias, mas sim um personagem que empresta fatos de sua vida a obra literária. Ao revelar que seu nome é na verdade o nome de sua mãe, a retórica do texto começa a desconstruir e a reorganizar um novo texto. Cada vez que

o personagem se quebra, pode-se dizer que um novo texto surge. Ao revelar que sua mãe também escrevia em um diário, Gironde abre a porta para mais uma história. Sua mãe era na verdade uma grande poetisa, e esse fato o impressionou bastante.

Rosario Gironde é como eu assino meus livros desde sempre, Rosario Gironde é o nome da minha mãe. Muitas vezes tive que ouvir que era meu pseudônimo. Não, é meu matronimo. Quantas vezes precisei dizê-lo? Como o nome da mãe pode ser um pseudônimo? (VILA MATAS, 2005, p.126)

O texto ganha novas formas e conteúdo conforme se desenvolve, ele se faz, construindo e desconstruindo fatos. A escrita do texto linear e contínuo, no qual cada acontecimento é a consequência de um anterior e juntos eles culminam para fechar o texto é rompida. O discurso pode deixar o final em aberto. A cada nova situação que muda a posição de Gironde, a retórica muda, não em função de uma artificialidade, mas em função de um efeito estilístico de quebra de uma lógica dos textos colocados dentro do discurso de Gironde, quais sejam, os textos escritos apenas para vender. A crítica aparece como mais um discurso dentro do discurso. Montano começa a adiantar o futuro da literatura em forma de crítica ao presente. Um mundo sem escritores, sem livros e sem leitores.

O mal de Montano discursa contra uma escrita que coloca o realismo como único fim da criação literária. Não há nada mais tedioso para Rosario do que escrever sobre sua labuta cotidiana. Gironde acredita que a literatura o ajuda a compreender sua vida e apenas isso. O texto resgata o diário de Gombrowicz pela voz de Rosario Gironde. O diário não é utilizado pelo escritor espanhol como um instrumento de manifestação da sinceridade e da franqueza e das paixões. O diário de Gombrowicz é uma representação, é uma farsa. Escrito com a intenção de ser publicado, é literatura. O diário é escrito para ser lido pelas pessoas, torna-se literário. O privado e o público se opõem para se complementarem (ALBERTO GIORDANO, 2011, p.207).

Diário íntimo como ficção. Verdades que também se inventam. O mal de Montano joga ironicamente com a inocência literária e também uma ignorância que Gironde supõe dos seus leitores. Ao longo do texto, o narrador diz que tudo o que narrou até certo ponto é verdade, que está sempre ali fiel ao verídico. Sua fidelidade ao leitor é tanta, que ele chega a avisar quando irá começar a mesclar a realidade com a ficção. A impossibilidade de separar verdade de mentira, realidade ficcional. Suas verdades, que ele enfatiza, serem verdades reais, na realidade não são. O mal de Montano é um constante afirmar para negar.

O duplo e o outro dão as vozes necessárias ao discurso do texto. O outro, um escritor, um fragmento, uma biografia, há vários ‘outros’ dentro do texto, e nem sempre ele tem um rosto. A figura da mãe de Rosário aparece inicialmente como alguém que escreve em seu diário íntimo os sofrimentos de uma vida triste, resultado de um casamento que arruinou a sua vida. No entanto, ela é na verdade uma poetisa. Um outro, alguém que se parece com Alejandra Pizarnik. E os fragmentos dos textos da mãe de Gironde aparecem na narrativa dele próprio.

Rosario Gironde convence que sua mãe fora grande poetisa apenas mostrando aos leitores pequenos fragmentos de sua poesia. Assim, através dos inúmeros fragmentos que são colocados dentro dos textos, Gironde tenta convencer. Tenta convencer que o pai de Kafka fora um homem que se fez por si mesmo; que sim, Borges fora um parasita literário; que sim, Gombrowicz inventou uma nova forma de se escrever um diário e que pediu que aquele que gostasse de sua obra que tocasse a orelha direita. A retórica conduz a crer, a crer naquilo que não se conhece, que não pode ser comprovado. O fragmento, e sua ideia de inacabamento, junta o ‘outro’ ao seu duplo, em uma cadeia infinita, o inacabamento dos sentidos é uma possibilidade sempre aberta.

El fragmento, por el contrario, comprende un inacabamiento esencial. [...] el inacabamiento constitutivo del proyecto es lo que le da toda su importancia, por la facultad de ‘idealizar y realizar objetos inmediatamente, de completarlos y en parte efectivizarlos en sí’. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012., p. 85)

O texto fragmentado, quebrado é um texto que se propõe a ser infinito, a ser memória e crítica, a ser o sim e o não. Rosario Gironde resgata a literatura que se propõe a dizer não, Witold Gombrowicz foi o escritor da negação, negou a poesia, a forma, os diários íntimos. Foi o excesso de açúcar no café. Para criar seu estilo, o personagem enfermo de literatura passa a negar tudo, tudo o que era possível, vituperando o tédio familiar, o tédio da casa de seus pais, e o tédio que ele chama de esmagador do seu país de origem. Uma rebeldia contra tudo, e principalmente contra o estilo do realismo espanhol. A retórica discursiva contra a falta de estilo próprio dos escritores e a inabilidade de dizer coisas distintas. Gironde se converte em um Gombrowicz moderno, protegendo-se do real o tanto quanto possível. Ele se transforma no outro. Passar-se por outro, ser um intruso, um desconhecido, uma espécie de fantasma. Gironde converte-se em vários fantasmas.

Literatura converte-se em um refúgio do mundo para Rosario Gironde. Discursiva em favor da impossibilidade de definir o termo literatura, ou definir o conceito do que quer seja.

Definir é uma forma de limitar. A retórica busca ampliar as perspectivas de leituras. O texto discursa contra a limitação, discursa a favor da pluralidade, ao mesmo tempo em que mostram a impossibilidade de se alcançar o todo. A fragmentação em vários ‘outros’ cria pequenos subtextos, pequenos discursos epidícticos. Um deles está direcionado a Kafka, que seria o maior doente de literatura de todos os tempos, pobre Kafka sofria do terrível mal de Montano, vivia apavorado com o fato de a literatura o sugar por completo. Gironde fala de K. e elogia O Processo. Pequenos parágrafos sobre determinados escritores aparecem, eles são elogiados por Rosario Gironde, abastecendo seu discurso em favor da variedade de vozes, das misturas de vidas, das viagens mais malucas possíveis. Muitos desses escritores são reais e muitos outros são apenas invenções. O leitor pode duvidar e discordar do discurso de Gironde, pois há uma provocação e uma intenção definida ao se escolher Kafka, mover o leitor de uma posição a outra.

O duplo, o outro, a fragmentação (que é não é lida aqui como gênero do romantismo), o desaparecimento são retóricas lidas em O mal de Montano. Desaparecimento da obra literária, desaparecimento do leitor e, por fim, o desaparecimento do escritor. Gironde acaba concluindo que o que realmente deseja é desaparecer dentro de seus diários. Porém, ao mesmo tempo em que deseja desaparecer, deseja salvar-se escrevendo desesperadamente para sobreviver. Gironde atua como sofista. Rosário Gironde oscila entre o desaparecimento eterno e afirmação gloriosa. Recordar para continuar vivo. Cada escritor que invade sua memória, que se apropria de sua boca e ganha voz, cada situação que o faz escrever de uma forma é o que faz o personagem manter-se vivo ou morto. Ele cria o seu dicionário de escritores de diários íntimos, uma forma retórica de rememoração e crítica. Assim, pretende converter-se na memória completa da literatura. Essa memória resgatada realiza-se sob a forma de discurso metaliterário, seus personagens enxergam literatura em tudo. Estão saturados de referências.

Depois saímos para a rua, encharcados de Genebra. Noite de lua minguante, rumor obsessivo do vento, mar muito revolto. Um pássaro voando. Segui-o. A vida é uma viagem interior, como as viagens de Michaux. A vida é uma viagem, como dizia Louis Ferdinand Céline, inteiramente imaginária. E a isso deve sua força. Agora estou em Barcelona pensando que meu problema não é ter o mal de Montano. A essa altura da viagem de inverno meu problema é antes como fazer para desaparecer – “Como faremos para desaparecer?”, como dizia Blanchot -, como conseguir uma espécie de irmão gêmeo de Musil, Robert (Klagenfurt, 1880 – Genebra 1942), que se dissolveu no tecido de sua própria obra interminável. (VILA MATAS, OP. CIT, p.180)

Da mesma forma que está o outro e o seu duplo, o ato da escrita é elogiado. Gironde faz um discurso de elogio ao ato de escrever utilizando as citações de escritores sobre a prática da

escrita. Cita Lobo Antunes, que diz que escrever é como se drogar, começa-se por simples prazer, até depois se converter em vício. Gironde exalta a inteligência e a estupidez, ambas aparecem na escrita, aquela é desejada, e essa é o consolo. Espinosa aponta o desejo como um ato consciente do ser humano, em *O mal de Montano*, esse desejo se concretiza pelo exercício diário do escritor em raciocinar e construir a grande memória infinita da literatura.

“Escrever”, diz Lobo Antunes, “é como se drogar, começa-se por puro prazer, e acaba-se organizando a vida como os drogados, em torno do vício. E esta é minha vida. Até quando sofro o vivo como um desdobramento: o homem está sofrendo, e o escritor está pensando em como aproveitar este sofrimento para seu trabalho.” (IBIDEM., p.199)

A vida não basta, é apenas o início. O escritor a reescreve, e coloca as questões. Diversos pequenos diários são escritos dentro de *O mal de Montano*. Cada um deles é uma pequena narrativa independente, construção de diferentes ‘eu’. Todos trazem dentro de si diversas citações que elevam a ideia do narrador de viver para ser a memória da literatura. O diário pode ser criado até mesmo de viva voz, pode ser inventado, e escrito para ser “inesperadamente encontrado”.

Permita-me dizer-lhes que desde sempre a literatura real, a verdadeira, desenvolveu-se serenamente até alcançar a categoria de duradoura. A dos donos das toupeiras do Pico, em troca, é toda a aparência, pois a praticam animais que se fazem passar por escritores e cuja literatura vai a galope através do ruído e dos gritos daqueles que a praticam, e coloca a cada ano milhares de obras no mercado, embora ao cabo dos anos a gente se pergunte onde estão e o que aconteceu com sua fama tão rápida e ruidosa (...)” (IBIDEM., p.229)

Gironde vitupera em vários momentos a condição da literatura atual. Dessa literatura voltada para um público ignorante, que não lê os clássicos, que não conhece poesia, que busca ler somente os textos facilmente compreendidos e que retratam apenas as paixões humanas. Ao mesmo tempo, ao tratá-la de literatura real e duradoura, Gironde se remete à tradição literária que vive um estado crítico, que beira o esquecimento, e que por isso talvez devesse ser repensada, o absoluto é questionado por Gironde. Quanto mais empatia o texto produzir no leitor, melhor ele será, o escritor questiona esse axioma também. Não há nenhum constrangimento em chamar tais escritores de toupeiras. Sua escrita nervosa se direciona aos escritores das mais diversas gerações. E essa crítica aparece em *O mal de Montano* de forma literária, pois os personagens que tecem seus discursos em direção à literatura não existem.

Há uma variedade de estilos em *O mal de Montano*, lido como elogio e crítica, os personagens passam de uma forma a outra de escrita, apontando suas qualidades e revelando suas limitações. Girondo ora fala como um conferencista, ora escreve em seu diário. Ora atua como narrador de um romance, ora converte-se ele mesmo no próprio romance, em uma memória ambulante. O discurso é plural, em diversos sentidos, não é linear, é quebrado. Além de criticar a literatura de mercado, *O mal de Montano* critica a atual incultura para a qual caminha a atual geração de escritores. Parece haver uma satisfação muito maior no ‘não saber’, do que no ‘saber de fato das coisas’. Rosario Girondo é um pobre homem infeliz que acredita, no auge de seu desespero, ser capaz de manter viva toda uma vasta memória de escritores. Sua loucura é tanta, que ele dispara referências literárias o tempo todo, para que nada se perca. Quixote não pode se perder, assim como Kafka, Cernuda e Borges. Assim como o excesso de leitura enlouqueceu Dom Quixote, as infinitas citações enlouquecem o pobre Rosario Girondo, mas tudo vale a pena, se a literatura seguir viva nas memórias dos outros.

2) Que minha conferência fosse um microcosmo do que estou escrevendo em Barcelona e que, portanto, reunisse ensaio, memória pessoal, diário, livro de viagens e ficção narrativa. E que repetisse inclusive a estrutura do meu manuscrito barcelonês, passando da ficção à realidade, mas sem esquecer nunca que a literatura é invenção, e que, como dizia Nabokov, “ficção é ficção e qualificar de real um relato é um insulto à arte e à verdade, todo grande escritor é um grande enganador.” (IBIDEM., p.226)

Girondo exalta a solidão, o destino dos escritores. Escrever é um exercício solitário, seus personagens perseguem o isolamento em algum momento de sua jornada. Enfatiza ironicamente que sua biografia foi construída, situações e referências foram agregadas a sua história artificial. A falsificação literária gera o ódio em direção aos editores que contribuem para a destruição da literatura, e o ódio de Girondo é tão grande que ele deseja ter o poder de destruir todos eles. Exaltação e crítica convergem para a construção de um discurso retórico que beira o colapso do leitor. É preciso aprender a viver sozinho, é preciso aprender a não temer a solidão, deve-se abraçá-la e não a temer. Um escritor é um ser solitário, alegre e ao mesmo tempo triste, a sua visão de mundo é muito diferente, pois ele vive cada dia como um conto breve. Um escritor não experimenta o medo, mas dança com ele. Os personagens nas formas de autor e poeta são infinitos e caminham para além do texto.

3.3 Imaginação e Retórica

Hansen, em *Intuição Retórica, Técnica Retórica, Discurso*, aponta a retórica como um adjetivo, pois assim, não seria criada uma ilusão da existência de um corpo cerrado com um

saber esperando para ser reconhecido (2011, p.12). Dessa forma, afastam-se as definições generalizadas da retórica subjulgada ao falso, artificial, a opinião. Ainda sobre a retórica:

Proponho que o adjetivo ‘retórico(a)’ se aplica a todo e qualquer enunciado produzido intencionalmente em situação, por oposição a ‘frase’, estrutura abstrata da língua estudada pela linguística e pela gramática. O enunciado é produto de um ato singular de enunciação e é irredutível à abstração da frase da gramática e às fórmulas sem sujeito da lógica. Essa singularidade é retórica. (IBIDEM)

Retórica e imaginação estão em *O mal de Montano* e juntos escrevem um discurso de sentidos variados, que coloca a literatura no seu centro. A imaginação é uma das fases pelas quais se passa antes de se chegar a um estado superior (SPINOZA, OP. CIT). O texto utiliza como ponto de partida para a construção do discurso de Gironde a literatura como doença, um mal que é necessário, e ao superar esse mal, chega-se ao sublime. Porém, é desse suposto mal, que deveria ser evitado, que surge o discurso literário do livro. A literatura como enfermidade é percebida na obra não como algo a ser evitado e combatido, mas sim como uma necessidade. É preciso adoecer de literatura, e assim conseguir superar o vício das paixões. Ao ficar doente, ao se aproximar da morte, a percepção de mundo e as prioridades de um homem mudam. A doença ajuda a superar um estágio de submissão que cega e mortifica, e não permite que se viva em constante mutação. Ao adoecer do mesmo mal de Quixote, Gironde aponta para a infinitude do literário, a impossibilidade da totalidade, e principalmente que ele mesmo é parte desse todo.

Todo o livro pode ser lido como uma fuga de pensamento de Gironde. Nada pode ter acontecido, tudo pode ter sido imaginado, e o próprio Gironde talvez nem exista, nem Rosa, nem Tongoy. Tudo foi um delírio, pois Gironde estava gravemente doente. O leitor participa, decide nomear o que lê, e sente-se confortável, mas também pode apenas agir como Bloom e abraçar o caos que é a literatura. Encontrar-se solitário, cercado por mentiras, falsidades. O homem do século XXI é um homem sem face, é um homem desconhecido, e o pior de tudo, é um escravo das suas paixões. A individualidade do capitalismo leva as pessoas a um isolamento sem precedentes, então, a narrativa vitupera essa solidão, que é inevitável para a grande maioria dos homens. Resta ao homem falar de si mesmo, falar de sua vida fracassada e solitária. Mas essa literatura do eu não basta. A obra deve caminhar na direção da própria literatura, ela é a essência de si mesma. Apodera-se do diário íntimo como porta de entrada ao metaliterário, razão e verdade não bastam, precisam de imaginação e retórica para fundar esse discurso novo, que coloca o escritor e tudo aquilo que se relaciona à literatura como centro de sua obra. O que o discurso de *O mal de Montano* sugere uma ruptura entre o homem e a necessidade da verdade, uma autonomia do texto literário em relação àquele que o criou.

En efecto, más allá del nombre propio, de la coincidencia “empírica”, el narrador es otro, diferente de aquel que ha protagonizado lo que va a narrar: ¿cómo reconocerse en esta historia, asumir las faltas, responsabilizarse de esta otredad? y, al mismo tiempo, ¿cómo sostener la permanencia, el arco vivencial que va del comienzo, siempre idealizado, al presente “atestiguado”, asumiéndose bajo el mismo “yo”? Si nuestros interrogantes plantean una distancia crítica respecto la noción de “identidad” utilizada por ambos autores, que más adelante profundizaremos, podemos postular, por el momento, una ventaja suplementaria de la autobiografía: más allá en la captura del lector en su red peculiar de verificación, ella permite al enunciador la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir, la construcción imaginaria del “sí mismo como otro.” (LEONOR ARFUCH, 2007, p.46)

O narrador será outro, colocará a sí mesmo como outro na escrita metaliterária, seu compromisso será com a literatura. A retórica de Aristóteles não se compromete com a ética, seu fim é fazer acreditar em algo, ele existindo ou não. A retórica nos textos de Vila Matas é lida como aquela em que o leitor se move. Roubar memórias, criar um duplo, inventar referências, inventar biografias, desmistificar o cânone, elogiar e vituperar, são recursos retóricos que não tem compromisso com a verdade, com uma ética universal que deveria enquadrar todos os textos. A crítica de Vila Matas o denomina de parasita literária e pouco original por utilizar esses recursos nos textos.

A devoção cega aos textos cânones é rompida pela metaliteratura. A realidade não pode ser o único fim da escrita, a retórica rompe com a realidade, mas também a modifica. Ao atuar como um detetive em busca de pistas, Gironde descobre os textos, joga com eles. Sua voz não somente resgate, como também oferece ao leitor o novo, ele pode provar da labuta diária de um escritor. Por essa razão, Gironde encarna a literatura, tenta mantê-la viva. Assim como Bloom, Gironde deixa-se levar pela vida que há em sua imaginação, até alcançar o sublime da mente. E essa vida é uma vida enganada, construída. O que Rosario Gironde escreve todos os dias em seu diário não são os fatos que lhe acontecem, ao contrário, ele escreve o que gostaria que lhe acontecesse. O diário atua como um instrumento de realização e não de confissão. O diário é um desejo daquilo que não foi e que não é. Um amontoado de desejos que não foram favorecidos, e por isso provocam tristeza.

Na verdade, Barnaboot quer que publiquem esse diário para assim perdê-lo de vista, desembaraçar-se dele. Segundo diz, o dia em que o diário chegar às livrarias será o dia em que deixará de ser escritor. Sem maiores problemas. Não quer mais saber de escrever. E menos ainda do diário, do qual diz: “Ele acaba, eu começo. Não me busqueis em suas páginas, estou em Campamento, na América do Sul”. (VILA MATAS, 2005, p.238)

O diário íntimo e de referências é o lugar comum dos escritores, lá eles podem se encontrar tranquilamente. O choque dos corpos gera o desejo de mover, de perseverar no seu ser (SPINOZA). Gironde chama de velhacos e porcos os escritores que contribuem para a propagação daquilo que ele chama de ‘nada’. Musil e Kafka são aqueles que, através de suas fugas, tentaram salvar a literatura das toupeiras do pico. Talvez sem sucesso, porém seus passos inspiram agora o pobre Gironde que tenta desesperadamente salvar a memória da literatura e deixá-la a mais intacta possível. Um trabalho que caminha para o infinito. Como um louco, corre em direção ao desconhecido com toda a memória da literatura debaixo do braço, lutando desesperadamente contra o inevitável.

Vitupera contra as obras que trazem em si um final, um fechamento, uma conclusão e contra os romances. Esse tipo de livro causaria em Gironde um desgosto. O final de um romance não deve necessariamente ser o fechamento de algo. Causa-lhe muito mais prazer ler algo que permita a sua reflexão e imaginação terem a chance de atuar.

Detesto as histórias de amor que os leitores de hoje ainda exigem dos romances. Todos esses benditos leitores se queixam, segundo me disseram, quando vêem que as histórias de amor mal aparecem nos romances que compram. Como pode ser que muitos de vocês sejam leitores dos que exigem histórias de amor no que lêem ou escutam, vim hoje aqui nesta noite encarregado por Monsier Tongoy de não lhes escamotear uma história de amor. (IBIDEM p. 233)

Ele recorre a Unamuno que diz que os leitores que procuram pelos romances com finais acabados não deveriam ser seus leitores. As obras com finais acabados são a maioria das obras publicadas pelas editoras do mal, ou seja, as difusoras do ‘nada’. Se a literatura caminha para o infinito, ela não tem um final. A retórica mantém a porta do sentido sempre aberta, acolhe o *pathos* mas não se detém a ele. Espinosa critica, segundo Chauí, os homens que encaram as paixões como algo exterior a sua natureza e chama de servidão a incapacidade de frear os afetos.

O *páthos*, ensina Aristóteles, é a voz da contingência, o instável, ou, como repetirão incansavelmente os moralistas, é a inconstância humana. Se tradicionalmente, a ética se ocupava com as disposições do *ethos* ou do caráter enquanto *phýsein* ou por natureza, oferecendo-lhe um quadro de hábitos ou de virtudes e vícios conforme à sua essência, em contrapartida, o *páthos* ou as paixões enquanto paixões sempre foram para o campo da retórica, porque delas só poderia haver arte, jamais ciência. (CHAUÍ, 2011, p. 107)

Para o adorável escritor Gironde, o leitor de hoje não sabe rejeitar as paixões e nem tirar da solidão o que ela pode proporcionar. Vitupera a dependência emocional das pessoas umas em relação às outras. É por saber aproveitar de sua própria solidão que o personagem é capaz

de apreciar a arte, a beleza da literatura. O homem metaliterário consegue frear as paixões, entende que a literatura é solitária e caminha para si mesma. Ao ver-se frente a frente com a solidão, torna-se duplo dele mesmo. Estar sozinho é enfrentar a si mesmo.

Recordar as memórias mais antigas, resgatar o passado mais esquecido, lamentar o presente. No passado está a glória da tradição que tanto deseja Girono, no passado estão todas as suas referências literárias, no passado estão as mais incríveis odisséias jamais vividas no presente. Rosario Girono é um homem inconformado com o presente e que não aceita a ideia de esquecimento do passado. Kafka é buscado por Rosario Girono, e o que fascina o escritor não é apenas a sua obra literária que transformou um homem em um escaravelho, mas também a vida cotidiana e melancólica que levava. A fixação pelo passado tenta alcançar o inalcançável, pois a vida do escritor agora não passa de fragmentos espalhados por todos os lados, um grande e incompreensível labirinto sem fim.

O mal de Montano pode ser lido como um manual, as razões pelas quais se deve escrever. O narrador escreve por diversas razões diferentes e uma delas é escrever para se manter vivo. Porém, não se trata de não morrer e desaparecer por completo, mas sim de escrever para não morrer, e assim poder desaparecer para sempre. Uma obra não carrega um nome, Girono pode ser qualquer um, pode ser até mesmo o próprio Kafka ou quem sabe Musil. Pode ser até mesmo ninguém. Um escritor não põe seu rosto na obra, não é herói de seus textos. Ele deve ser, como fora Cervantes, multifaces e estilos. Ao afirmar constantemente que se trata dele mesmo, um efeito contrário é percebido da perspectiva retórica. Não, não se trata de vila Matas, trata-se de um duplo, mas um duplo com diferenças.

O discurso de Girono caminha em favor da leitura, porém não da leitura por obrigação, que é carregada de tédio e de desmotivação. Para mover seu leitor, cita Montaigne que diz que não se deve fazer nada sem alegria, e que a leitura é uma espécie de felicidade. Inicia O mal de Montano exaltando a leitura, pois ela fora o estágio primeiro do caminho percorrido pelo escritor Rosario Girono. Um dos axiomas é: antes de ser um escritor, você deve ser um leitor, um leitor dos bons. Rosario também cita Borges que diz que ler não deve requerer esforço. Ler deve ser um ato de leveza e de felicidade. Porém, nem sempre será assim e Girono sabe bem disso. Muitas vezes o processo de leitura pode ser árduo, difícil e desprazeroso, há livros e livros e o leitor sabe bem. Mas assim como há os dias em que se lê como se fosse a última vez, há dias em que simplesmente não se deve ler nada. Ficar paralisado, bloqueado, ficar em estado de pausa.

Se existisse um conceito para literatura em *O mal de Montano* seria o de que a vida é uma loucura, e que a única forma que se tem para não morrer é escrever desesperadamente. Todo o livro é, entre tantas outras coisas, um discurso de exaltação à escrita, à literatura e aos grandes autores. Tudo isso forma um romance no qual há um homem desesperado querendo se converter na memória da literatura. Não há uma história linear que junta os pontos e conduz a um final, mas há na verdade um amontoado de referências que ora exaltam e ora criticam a literatura e os próprios leitores. *O mal de Montano* termina com um discurso nervoso de Rosario Gironde contra os escritores do Pico, que nunca leram nada e julgam-se fenomenais. Todos eles causam sensação de nojo e desprezo nos escritores de verdade, esses que antes foram leitores, esses que sabem que a literatura não existe para ser justificada pela vida. Falar mal não é uma atitude que causa qualquer tipo de constrangimento em Gironde, o que lhe incomoda é ser obrigado a sentar-se à mesa com o que Vila Matas chama de “vermes da literatura”.

O que é interessante nesse vitupério de Rosário Gironde contra esses escritores, que ele chama de “cretinos” e “funcionários de merda”, é que não aparece nenhum desses textos que são alvo da sua ira. A retórica convence pela ausência. Os escritores que escrevem para vender, e isso é duramente criticado, mas o que há de mal nisso? Nesse sentido, o discurso tende a ser orteguiano, pois para ele a literatura não seria para todos, mas sim para um grupo determinado de pessoas intelectualmente preparadas, além de não haver nada demais no fato de ele repetir os textos de outros escritores. O texto vituperado é um texto invisível, o escritor não tem um rosto. A atual geração de Rosario Gironde é questionada, existem nomes a serem exaltados, e é nessa exaltação do passado que se concentra o seu discurso. O leitor participa questionando esses escritores, concordando com Gironde ou não. *O mal de Montano* cria o seu discurso agregando referências diversas e embaralhando escritores que não tinham relações entre si, efeito e função da retórica. Aponta apenas para a existência dos escritores canalhas, porém o livro, mesmo ruim, existe. E assim, pouco a pouco, a literatura caminha para o fim. Rosario Gironde termina por abandonar Montano, desiste dos livros.

Surgem os escritores que existiram, mas que nunca publicaram um livro. Ou publicaram apenas uma vez, e depois abandonaram a literatura para sempre. Surgem os escritores do não. Em *Bartleby e companhia*, publicado em 2000, aparece uma série de escritores que decidiram se dedicar ao silêncio, a fazer uma pausa. Aqueles escritores que praticam a negação. Que preferem não fazer. Gironde é um bartleby e não se dá conta. Experimenta a literatura por certo momento e depois a abandona, talvez não para sempre, mas por um momento considerável de suas vidas. A retórica do desaparecimento coloca o leitor entre o ser e a ausência, talvez esse

desaparecimento, ainda que momentâneo seja a pausa que muitos escritores tanto necessitam para não sucumbir à loucura, e levar os leitores para a ignorância.

Os personagens vivem uma relação intensa com a literatura, em determinados momentos, afastam-se dela para conseguir sobreviver. Os diversos autores que existem dentro dos textos lidos alternam entre a adoração à literatura e sua repulsa extremamente necessária. E esse ato de pausa que aparece é valorizado da perspectiva retórica. O não dizer nada também é necessário. E esse silêncio dos escritores é retórico, busca resgatar a literatura, salvá-la do desaparecimento que já se avista no horizonte. Praticamente tudo na obra metaliterária existe para recolocar a literatura em jogo, retirá-la de um cenário dionisíaco, de uma embriaguez desnecessária e de uma adoração cega às toupeiras do pico.

Capítulo IV - Dublinesca – entre o passado e o presente

4.1 O fim está próximo?

Samuel Riba – Riba para todo mundo – publicou muitos dos grandes escritores de sua época. De alguns, apenas um livro, mas o suficiente para que estes constem de seu catálogo. Às vezes, embora não ignore que no setor honrado de seu ofício restam em atividade outros valorosos quixotes, ele gosta de se ver como o último editor. Tem uma imagem algo romântica de si mesmo e vive numa permanente sensação de fim de época e fim de mundo, sem dúvida influenciado pela suspensão de suas atividades. Apresenta uma notável tendência a ler sua vida como um texto literário, a interpretá-la com as deformações próprias do leitor empedernido que foi durante tantos anos. Está, além disso, à espera de vender seu patrimônio para uma editora estrangeira, mas as negociações estão estagnadas a tempos. Vive numa poderosa e angustiante psicose de final de tudo. E até agora nada nem ninguém conseguiu convencê-lo de que envelhecer tem a sua graça. Tem? (Dublinesca, 2011, p. 11)

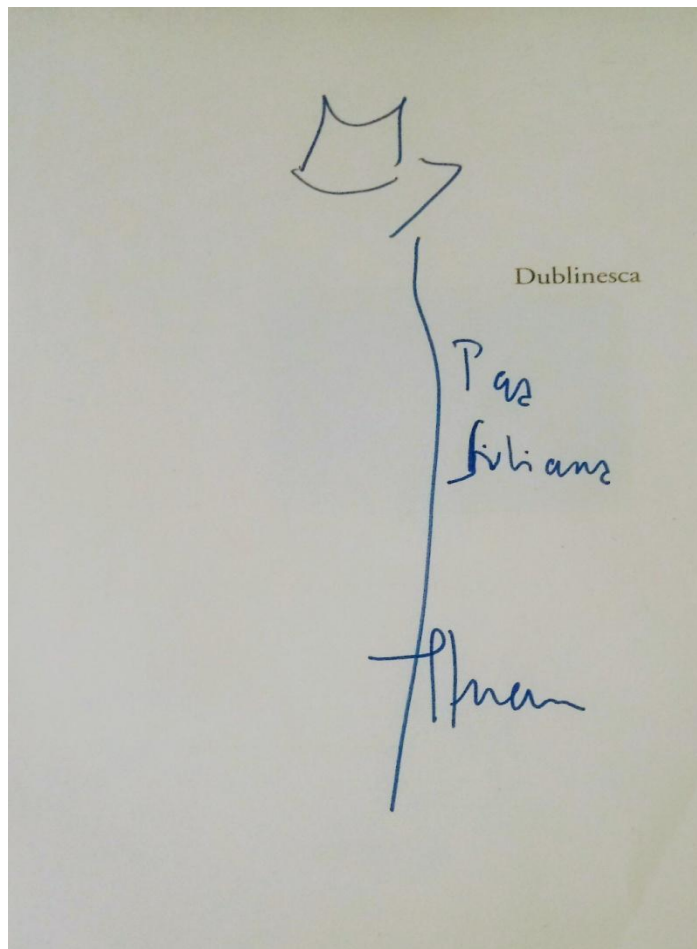


Figura 2 – Autógrafo de Vila Matas recebido no Instituto Cervantes, São Paulo, 2011. Foto da autora. (Provocação: celebrar ou não a morte da literatura?)

O fim da literatura é o centro do discurso do ex-editor de 60 anos, Samuel Riba. A era dos livros impressos, a gloriosa era de Gutemberg chega ao seu final, e isso o apavora fortemente. Sua paixão pelos livros impressos não aceita o livro digital, pois se as editoras todas acabarem, e nenhum livro ser impresso significará a morte da literatura. Dublinesca se volta para o passado para exaltar a tradição literária dos livros impressos, que Riba considera o auge da literatura. O presente não oferece nada, nem livros e nem leitores. Diferente do discurso de Rosario Gironde, que busca salvar a memória da literatura, Riba acredita que essa memória já está perdida, e que só lhe resta resgatar um único livro, o maior de todos, Ulysses, de James Joyce. O absoluto literário é (re) colocado em forma de reflexão, Riba acredita que este livro foi o melhor de todos, mas pode estar enganado, pois o absoluto pode não existir, ele pode estar louco, pode estar apenas velho demais, as possibilidades são infinitas.

A literatura caminha para o fim, a era dos livros impressos terminará e levará consigo a possibilidade de Riba publicar o grande nome da literatura com que sempre sonhou. Um ex-alcoólatra, ex-editor fracassado, sente-se preso em uma tragédia inevitável. A odisséia moderna de Bloom é para o ex-editor o auge da literatura, em todos os sentidos, considera o texto de Joyce uma arte única e que, muito provavelmente, não haverá nada que um dia possa ser comparada a saga daquele dublinense pacato. Tem-se em Dublinesca o elogio à literatura do passado, mas também há um duro vitupério a geração da era de Riba, que não publica livros dignos de serem considerados literatura. Assim como O mal de Montano, Dublinesca evoca o passado, resgata vozes e as coloca novamente diante do leitor, trata-se de um ir e vir, um fazer e desfazer infinito.

Publicou muitos autores importantes, mas apenas no Julien Gracq do romance *Le Rivage des Syrtes* foi que percebeu um espírito de futuro. Em seu quarto em Lyon, ao longo de um sem fim de horas trancado, dedicou-se a perpetrar uma teoria geral do romance que, baseando-se nos ensinamentos que percebera desde um primeiro momento em *Le Rivage des Syrtes*, estabelecia os cinco elementos que considerava imprescindíveis para o romance do futuro. Esses elementos que considerava essenciais eram: intertextualidade; conexões com a alta poesia; consciência de uma paisagem moral em ruínas; ligeira superioridade do estilo sobre a trama; a escrita vista como um relógio que avança. (IBIDEM., p.14)

Riba formula o seu manual da escrita perfeita, a sua teoria literária nunca publicada, porém, logo resolve abandonar o seu lado francês e deixar para sempre o mundo dos manuais e das receitas, dará o salto inglês. Em Dublinesca, o discurso de Samuel Riba muda constantemente, ele elogia e critica, sente-se jovem e velho, sente-se esperançoso e perdido. A escrita metaliterária coloca em diálogo Odisseu, Bloom e Riba. O discurso se faz entre

contrastes e semelhanças do passado com o presente. Odisseu deseja mais que tudo retornar para sua amada Penélope e tomar o que é seu, Ítaca. Bloom sai de casa e não resiste a nenhuma das fugas que se colocam diante de seus olhos, pois não quer retornar, pelo menos não até que o dia tenha terminado e ele tenha a certeza de que Molly tenha feito o que ele mesmo sabe que faz, sem culpas. Já Riba, que ir para Dublin, precisa ir até lá e dar o seu adeus à literatura para sempre. Porém, para celebrar esse réquiem é preciso refazer os passos de Bloom, assim como um dia Bloom refez os passos de Odisseu.

“Deusa sublime, não te encolerizes contra mim.
eu próprio
sei bem que, comparada contigo, a sensata Penélope
é inferior em beleza e estatura quando se olha para ela.
Ela é uma mulher mortal; tu és divina e nunca envelheces.
Mas mesmo assim quero e desejo todos os dias
voltar a casa e ver finalmente o dia do meu regresso.[...]” (HOMERO, 2008,
p.97)

O mesmo desejo de regressar estará em Riba, regressar ao princípio de toda a literatura, e esse começo é para ele o cemitério. Deseja voltar ao cemitério Glasnevin onde aconteceu o funeral de Dignam, lá ele também celebrará um funeral, o funeral da literatura que morrerá junto com o fim da era de Gutemberg. *Dublinesca* pode ser lido da perspectiva retórica do discurso epidítico, pois trata de uma exaltação à literatura por meio de *Ulysses*, que se realiza através da reescritura, da paródia. A paródia é tomada positivamente e a escrita criada é nova, diferente do texto que a originou. *Odisseia* e *Ulysses* são dois textos diferentes. Assim como são *Quixote* de Cervantes e o *Quixote* de Borges. Há uma relação dialógica entre os textos. *Dublinesca* trata da saga de Riba e se constrói através de Bloom, porém trata-se de uma história diferente, Bloom não é igual a Odisseu, assim como Riba não é igual a Bloom.

Sob o pretexto do retorno, cada um dos personagens cria a sua jornada. Cada um vive a sua tragédia diária. Porém, a tragédia não deve ser entendida como uma história triste que tem a morte física como o seu único fim¹². Riba age, muitas vezes, como um morto em vida, vive como se tudo fosse acabar a qualquer momento, não consegue aceitar e muito menos entender que um dia tudo termina para poder dar lugar a outras coisas, a outras eras. É uma tragédia para Riba perder suas amizades de tantos anos, é uma tragédia para Riba completar 60 anos, é uma tragédia envelhecer, e a maior de suas tragédias é parar de editar sem antes ter encontrado o escritor genial com quem sempre sonhou. Agora Riba não é mais convidado para nada, senti-

¹² WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

se totalmente excluído. Riba é apenas um velho sonhador que foi abandonado pelo mundo, um mundo dominado pelas toupeiras do pico que querem destruir a Era de Gutemberg.

Que o que mais lamenta e o entristece é ter parado de editar sem ter descoberto um autor desconhecido que acabasse por se revelar um escritor genial? Que ainda está traumatizado por aquela fatalidade inerente ao seu antigo ofício, a fatalidade tão amarga de ter de procurar autores, esses seres tão irritantemente imprescindíveis, uma vez que sem eles não seria possível o enredo? Que nas últimas semanas sente dores no joelho direito, seguramente provocadas pelo ácido úrico ou pela artrite, suponho que sejam duas coisas diferentes? Que antes era um gozador por causa do álcool e que agora se tornou melancólico, coisa que seguramente foi sempre o seu verdadeiro estado natural? O que pode dizer a seus pais? Que tudo acaba? (VILA MATAS OP. CIT., p.17)

O adorável Bloom, em cada uma de suas fugas, morre para a realidade sem graça e cadavérica do seu dia de cidadão comum de Dublin. Bloom, diferente de Riba, não se desespera, ele abraça o seu caos e segue a sua vida. Bloom é mais adorável que Dedalus, aquele que é em *Ulysses* a representação do intelecto na literatura. Dedalus é um homem de letras, muito culto, refinado, um homem distinto. Bloom, ao contrário, é apenas um homem comum, simples e pacato, que parece viver cada um de seus dias sem esperar quase nada, mas é esse homem sem graça que aparece fritando ruins e preparando o seu café da manhã que contém todos os segredos. O que encanta Riba é perceber em Bloom aquilo que ele não mostra. Dedalus é intelectual, porém também é previsível e sem imaginação. Bloom e Riba buscam e ao mesmo tempo criticam o passado literário e toda a sua tradição.

Riba transforma-se e entoa o seu canto de amor à literatura no momento em que decide se entregar a tudo, assim como se entregou Bloom a cada uma de suas fugas de pensamento, a cada uma de suas ausências e loucuras. Ele tem consciência do que pretende fazer: refazer os passos de Bloom, reviver o sexto capítulo. O discurso de Dublinesca não se trata de uma criação feita a partir da cópia de um modelo, pode ser lido como um discurso que tenta produzir no seu leitor o mover, a alegria ou a tristeza, a aceitação ou a crítica. Dublinesca trata de um conflito atual dos homens, o medo da velhice, da solidão e do fracasso. Riba decide ir a Dublin, no dia 16 de junho. Celebrará o pico da era da imprensa, da galáxia de Gutemberg.

Sua mãe pergunta, com linda candura, o que vai fazer em Dublin. E ele responde a primeira coisa que lhe passa pela cabeça: vai no dia 16 de junho dar uma conferência. Só depois de já ter respondido, repara que é justamente nessa data que se comemora o aniversário de sessenta e um anos de casamento de seus pais. E, além disso, dá-se conta também de que sessenta e um e dezesseis parecem as duas faces de um mesmo número. Por outro lado, 16 de junho é o dia em que transcorre o *Ulysses*, de Joyce, o romance dublinense por excelência e um dos picos da era da imprensa, da galáxia de Gutemberg, galáxia cujo ocaso lhe toca viver plenamente. (IBIDEM, p.24)

A viagem de Bloom é para Riba uma viagem tradicional clássica, edipiana, conservadora (IBIDEM, p.31). Fora substituída pelas viagens retilíneas que seguem sempre adiante, e que caminham sempre para o nada, de acordo com Riba. O Texto começa a desenhar pequenos discursos de crítica que se convertem em literatura também. Rosario Gironde vitupera fortemente a escrita do nada, resgatando os autores da escrita cheia. Riba sente-se até mesmo enojado por essas escrituras que lançam os leitores em um abismo de futilidades. No entanto, essa escrita do nada também é escrita, pode-se ter muito a dizer ao não se ter nada a dizer. Em *Aunque no entendamos nada*, o discurso aponta para a escrita que trata do nada como uma forma de escrita também.

No recuerdo quién dijo que la nieve sería muy monótona si Dios no hubiera creado los curvos. ¿Y qué decir de las páginas en blanco? Pues que pueden ser tan silenciosas y aterradoras como monótonas, pero por suerte quienes escriben tienen a los tenebrosos cuervos de la escritura recordándoles que cada libro es una aventura. Afuera llueve. Y yo aún no sé muy bien de qué tratarán las páginas de este ensayo que acabo de iniciar. (VILA MATAS, 2003, p.11)

Riba também sofre do mal de literatura, o mesmo que afetou Montano. Entre tantos livros editados, entre tantos livros publicados para serem lançados ao fracasso e ao esquecimento, a sua própria vida se perdeu, ele sente-se agora como um catálogo dos livros que publicou, sua biografia tornou-se um catálogo. Então, pode-se dizer que sua vida é uma ficção, uma vida inventada, uma vida enganada. Riba sem dar-se conta converte-se em um dos escritores enganados de em O mal de Montano. Parece sofrer pela ausência da ficção, pois está cercado de livros que exaltam os conflitos humanos, as paixões, não existe arte, apenas o homem em todos os lugares. Decide viver a sua ficção, dar o salto para o lado obscuro, para o desconhecido, provar de verdade da dose mortal literária, da sua sopa de letras. Riba não se conforma em participar da celebração do livro, é preciso vivê-lo de verdade. Mas para isso é preciso ter coragem, a coragem que teve Bloom para se entregar ao caos, abandonar o seu conforto, sair de casa e viver, deixar de ser um pobre coitado solitário.

Ser um *hikikomori*¹³ parece ser o destino de praticamente todos os escritores. Esse isolamento que afetou Rosario Gironde também afetou Riba. Seu sentimento de rejeição do mundo, de fim de tudo, o coloca dentro de um afastamento da realidade. O mundo não basta, o que resta é abraçar o caos da literatura e delirar com ela. Ao se isolar no seu mundo e cercar-se

¹³ termo japonês que se refere às pessoas que se isolam do resto do mundo dentro de suas casas.

de livros, a literatura não corre mais risco. Para Riba, é necessário passar por esse momento de dúvida sobre si mesmo. E será no outro, na visão que o outro tem dele que ele poderá se compor novamente. Sua esposa Célia já não pode mais acompanhar seus delírios. Sua luta diária para resistir ao álcool, esse vício terrível com o qual tem lutado por tantos anos, parece chegar a um ponto crítico. O isolamento é o que dá segurança e algum tipo de esperança a Riba, ali esconde-se o grande escritor gênio da literatura esperando para ser descoberto. Negar para afirmar, pois o discurso pretende mostrar ao leitor que esse gênio não existe, é um engano querer abraçar a totalidade.

Há dias Riba se interessa por tudo o que gira em torno do tema dos *hikikomori*, que são autistas informáticos, jovens japoneses com um completo retraimento social. De fato, a palavra japonesa *hikikomori* significa isolamento. Eles se trancam em um quarto da casa dos pais durante longos períodos, geralmente anos. Sentem tristeza e quase não tem amigos, e a maioria dorme ou despenca ao longo do dia, e assiste televisão ou se concentra no computador durante a noite. Riba se interessa muito pelo tema porque desde que deixou o trabalho na editora e o álcool, está se fechando em si mesmo e se transformando, de fato, em um misantropo japonês, um *hikikomori*. (VILA MATAS, 2011, p.36)

A literatura como uma doença, como um mal, aparece em *Dublínese* para situar os conflitos de Riba. O seu mal é o mal de escritor, pois como editor, Riba publicou centenas de livros, mas não escreveu nenhum deles. Sente uma frustração terrível, pois sabe que contribuiu fortemente para a propagação dessa mesma literatura que ele abomina. Na verdade, Riba, assim como Rosario Gironde, não percebe que ele pode ser esse grande escritor gênio que tanto persegue e sonha publicar. Mas, por se tratar de um estado absoluto, o discurso aponta a impossibilidade de encontrar esse grande autor. A impossibilidade de alcançar o todo, de falar sobre tudo, de ser tudo. O modelo borginiano é uma constante no discurso de Gironde e Riba. Borges direciona os temas da sua obra para o singelo, o simples e o eleva. James Joyce com *Ulysses* elevou a simplicidade, pois não haveria nada de tão interessante na vida de um dublinense qualquer. Se o leitor não se aproxima mais dos textos, e se não se entregar à liberdade, então esse leitor pode não compartilhar nada com o texto.

A obra metaliterária conecta leitor e os textos do passado. Resgata a memória literária através das vozes dos seus personagens que entoam discursos de amor e de ódio à literatura em si. O homem deve ser livre, sua mente deve ter liberdade de construir os mais diferentes pensamentos. Bloom vive suas aventuras por ser livre, Riba encontra a sua liberdade pela solidão a que ficou sujeito. Gironde é tão livre que decide ele mesmo que deve jogar fora o seu conto sobre Montano. A obra metaliterária é um canto de liberdade, o escritor, ambientado entre

os livros e as memórias dos outros, escreve com liberdade e não se sujeita a criação de histórias lineares e submetidas ao cânone. A solidão de Riba é o que lhe propicia ir para onde seus pensamentos quiserem. Riba decide entoar um canto de exaltação ao sexto capítulo de *Ulysses*. Quando Bloom se une a Dedalus, Cunningham e John Power, de fato começa a sua viagem pelo literário, pois ele irá passando de estação em estação, mudando seu conteúdo e experimentando novas formas estilísticas. A desumanização da arte que é proposta por Ortega e Gasset estende-se à linguagem. Os símbolos perdem partes que lhes configuram sentido e entendimento aos olhos das convenções humanas. Retirar o ponto final das frases é dizer ao leitor: veja, preste bem atenção. Sou infinito.

Riba decide provar desse mesmo sentimento que provou Bloom, e pensa em alguns poucos amigos que poderiam acompanhá-lo ao cemitério Prospect, refazer com eles os passos do adorável dublinense. Riba e Paddy foram alcoólatras. Dignam morreu pela força de seu vício, Riba, no entanto, encontra-se em momento de abstinência, está sofrendo, mas era deixar de beber ou perder Célia e depois morrer, e não ter um funeral como tivera o burocrata Dignam. Dublinesca trata da morte da literatura, assim como o sexto capítulo de *Ulysses*, que trata da morte de um dublinense comum, um entre tantos. O capítulo é cinza para Riba, é triste. O túmulo, para Riba é profundo como uma rosa. Ao decidir ir ao cemitério e dar o adeus, Riba enterra a memória da literatura, e ela passa a ser agora uma entre vários fantasmas.

Lembra quando eles se detêm diante da capela mortuária. É um capítulo triste, uma meditação sobre a morte, o mais triste que já leu na vida. O cinzento enterro de um proletário alcoólatra. Descrevem-se todos os detalhes da caravana mortal e espera-se que em algum momento apareça a alegria em forma de rosa, de rosa profunda, como diria Borges. Mas essa alegria se faz esperar, para não dizer que não chega nunca. Também o processo de sepultamento do morto é longo e complexo. E o túmulo é profundo como uma rosa. Nada é tão certo como ele nunca ter lido uma coisa tão triste como esse capítulo perfeitamente cinza do livro de Joyce. (IBIDEM, p.51)

Um túmulo profundo como uma rosa, um capítulo perfeitamente cinza. Dublinesca exalta a poesia de *Ulysses*, a beleza do simples. Além de ir a Dublin para o funeral da galáxia de Gutemberg, Riba quer viajar até lá para se lembrar da cidade de Nova York, que é para ele o que Paris fora para Hemingway. Riba, na verdade, cita diversas razões, até mesmo desculpas esfarrapadas, para justificar a sua ida a terra de Bloom. A mais intrigante de todas, é a de ir até Dublin para celebrar a decadência dele mesmo. Sente-se no fim da vida, embora tenha completado 60 anos, acredita que lhe resta nada para viver, a não ser celebrar a literatura. Na verdade, os motivos não importam para Riba, o que importa é sair para o mundo, mudar, mover, ir a Dublin é uma necessidade em si mesma, ele irá a Dublin porque irá a Dublin.

Dublinesca discursa contra a era digital, mas Riba usa diversas vezes o *google*, apesar de achar que ele é um dos grandes contribuidores para a burrice mundial dos últimos anos. O discurso de Riba, assim como o de Girondo, é sofisticado, muda constantemente. Riba também não abre mão de usar o computador para escrever. É um homem de contradições, e a contradição enriquece o discurso. Além disso, Riba é um homem melancólico, que passa horas trancado num quarto diante de um computador, e que vive em uma constante sensação de fim de tudo, no entanto, fala do entusiasmo que é preciso ter para sobreviver. Sem entusiasmo não se pode fazer nada, mas ele mesmo não é nem de longe um homem que se possa chamar de entusiasmado. Da mesma forma que o discurso se altera, o próprio ânimo de Riba também, pois uma hora ele se alegra e outra se entristece. E há os momentos em que fala com tristeza da literatura, mas de uma tristeza bonita, como a que Riba vê no funeral de Dignam, pois para ele nada foi tão triste e bonito como aquele momento.

Os atos lidos como sofisticados em Dublinsca, os conflitos e as incoerências de Riba compõem a singularidade do texto. Bloom procura preencher um espaço com a figura de um filho, mas é rejeitado por Dedalus. Telêmaco é quem busca seu pai, Odisseu. Riba detesta os jantares com seus pais, sempre que está com eles, deseja logo sair o mais rápido possível, sequer tem paciência de explicar algo a eles, como, por exemplo, a razão de querer assim de repente viajar a Dublin. Os textos interagem, mas não se subordinam, são independentes. Cada texto é diferente daquele que o inspirou. Em O mal de Montano, pai e filho tem quase a mesma doença. Um publicou apenas uma vez e agora está bloqueado e o outro não consegue escrever seu primeiro texto de jeito nenhum, porém aqui pai e filho são um só, ou melhor, o filho nunca existiu, fora um pretexto apenas para que Rosario Girondo pudesse escrever, criar seu dicionário de referências, sendo ele mesmo a principal delas.

Dublinsca altera o seu discurso entre elogio e crítica, passado e presente em conflito. A retórica é a da tragédia, a de fim de tudo e lamentação profunda pelo que não será. Riba começa um processo retórico de convencimento de si mesmo de que deve ir a Dublin, de que é sua obrigação, como um editor, a de enterrar a literatura dignamente. Não basta celebrar o *bloomsday*, é preciso entender o que significa refazer os passos de Bloom, ser o próprio Leopold, entregar-se, como ele havia feito à liberdade. Riba também se encontra sempre na dúvida. Ora pensa entregar-se cegamente a era digital e, logo em seguida, desiste, por folhear um livro e sentir um prazer inigualável. Os grandes homens sempre são aqueles que duvidam. Duvidar significa parar um tempo, desligar-se de tudo e então pensar: qual a razão disso tudo? Riba em diversos momentos se encontrará dividido. Assim como Bloom, que sempre oscila

entre deixar Molly e nunca mais voltar a vê-la, ou seguir vivendo como se ela nunca o houvesse traído.

4.2 Bloom, Riba e o caos do fim de tudo

“Bloom, no fundo, tem muitas coisas dele. Personifica o clássico forasteiro. Tem certas raízes judias, como ele. É um estranho e estrangeiro ao mesmo tempo. Bloom é crítico demais consigo mesmo e não o suficiente imaginativo para triunfar, mas demasiado abstermido e trabalhador para fracassar de todo. Bloom é excessivamente estrangeiro e cosmopolita para ser aceito pelos provincianos irlandeses e demasiado irlandês para não se preocupar com o seu país. Bloom lhe cai muito bem.” (IBIDEM, p.66)

Riba enxerga em Bloom a sua própria figura, o irlandês não tem esse sentimento terrível de fim de tudo que possui o ex-editor. Riba como um duplo de Bloom. Ambos são críticos e ambos decidem abraçar o caos que se coloca diante de seus olhos e entregar-se por inteiro ao que devem viver. Riba sente-se fracassado por estar tão conectado com o passado que não consegue ver nada de bom no presente, e o futuro prepara apenas um cenário de mais caos ainda, pois a literatura terá desaparecido para sempre. O passado é em Dublinesca a morada de tudo que Riba e Montano consideram como o auge da literatura, por isso essa necessidade constante de exaltá-lo e não o perder de vista. Mas o passado também consolidou teorias equivocadas e generalizou os conceitos, ele também deve ser questionado, não somente exaltado. Bloom em suas fugas se remete ao tempo além de seu tempo, Riba em suas fugas se remete a um tempo anterior a ele. Riba projeta-se em Leopold para assim tentar resgatar um pouco desse tempo que permanece vivo em sua memória.

Ulysses é para Riba a materialização de tudo com o que ele sempre sonhara um dia publicar como editor. Agora resta a Riba apenas uma vida de lamentação, pois de nada adiantou haver se dedicado tanto aos livros, haver entregue sua juventude a essa caçada sem sucesso pelo escritor dos seus olhos. Agora o que resta a Riba é sentar-se diante da tela de seu computador e ficar trancado em seu quarto como o *hikikomore* que é, diferente de Bloom, que entra em cada uma das abstrações que são colocadas diante de seus olhos, e ele não se lamenta por ser quem é, não se lamenta por viver a vida que tem para viver, Bloom aparece feliz e preparando sua comida preferida, rins.

Agora, quanto mais velho se sente, mais se lembra de seu antigo ofício, de sua inquietação literária inicial, sua dedicação sem fim durante anos no perigoso negócio da edição tantas vezes destrutivo. Renunciou à juventude para procurar a obra honesta de um catálogo imperfeito. E o que acontece agora que tudo terminou? Resta-lhe uma grande perplexidade e uma carteira vazia. (IBIDEM, p. 67)

Para Riba, tudo é desalento e triste, tudo é cinza, mas um cinza triste. Não aquele cinza do funeral de Paddy Dignam, que era um cinza da tristeza mais bonita de que um dia Riba tivera a chance de ver. O que resta a Riba é ler a sua vida como um livro, ou seja, ser trágico demais, exagerado e de uma realidade fria e devastadora. Ler a vida como um livro, um livro de tendência romântica, ou seja, com um começo, um meio e um fim. Nos romances sempre tudo tem um fim, dessa forma Riba projeta na sua vida, lida como livro, essa necessidade do fim. O fim é o sepultamento da literatura. Riba é na verdade, mais diferente de Bloom do que ele é capaz de imaginar. O que o ex-editor enxerga em Leopold é uma parte, parte essa que ele gostaria de ver em si mesmo. A figura do outro é em Dublinesca, assim como é em O mal de Montano, uma espécie de mal necessário. Ao se ver no outro, Riba pode ver a si mesmo, mas não naquilo que tem em comum com esse outro, mas naquilo que tem de diferente dele.

Dublinesca vitupera o presente. Riba critica a si mesmo. Porém, se a literatura começa a fracassar, se a literatura caminha para ser enterrada no cemitério Prospect, não é culpa apenas dos escritores. Riba critica duramente os próprios leitores, esses que aceitam o nada, esses leitores igualmente sem talento. Ler é na obra metaliterária um dos estágios pelos quais passa um escritor antes de colocar-se como escritor. O leitor que abre o livro e não se permite colocar no texto uma consciência diferente da sua. Leitores sem a capacidade de adaptar os olhos ao invisível da obra, da arte literária como Ortega sugere que se faça, pois somente assim é possível perceber a arte. Talvez Riba, na verdade, estava mais enganado do que imaginava, pois talvez ele fosse esse grande autor com quem sempre sonhou, mas talvez não o fosse. Esse leitor pode muito bem ter se colocado diante de seus olhos, mas Riba não deve ter adaptado sua visão, não se concentrou no vidro, mas na imagem depois do vidro, assim, viu aquilo que quis ver.

Acredita que, se é exigido talento de um editor de literatura ou de um escritor, deve-se exigir talento também do leitor. Porque é preciso não se enganar: a viagem da leitura passa muitas vezes por terrenos difíceis que exigem a capacidade de emoção inteligente, desejos de compreender o outro e de aproximar de uma linguagem distinta de nossas tiranias cotidianas. (IBIDEM., p.69)

Ir a Dublin é um paradoxo para Riba. Irá viajar para sentir-se vivo, pois está na verdade mais acabado do que nunca, precisa desesperadamente fazer algo para saber que não está morto. Como o aposentado que é, precisa de uma ocupação para com ela preencher esse terrível e grande vazio que seu ofício deixou. A tragédia de Riba está no fato de que não é apenas ele que se aposenta, mas também o seu trabalho, como várias profissões que começam a sumir, a de

editor também começa o seu processo de desaparecimento, pois sem livros impressos, sem editoras para que servirá Riba? E acima de tudo, se não existem mais leitores ativos e perspicazes, Riba está então acabado. Com o fim do livro impresso, a profissão de editor também será enterrada.

Decide ir a Dublin e dar o salto inglês, deixar de ser, como dizia seu amigo, deixar de ser tão francês. Deixar de ser tão influenciado pelas ‘teorias’. O discurso é uma investida contra a tradição francesa de se criar teorias do romance, de ser um simples pensador de cafés. Criar teorias para tudo, tentar sempre enquadrar as coisas em conceitos criados por pessoas, para não dizer o mínimo, desocupadas. Defender que não se deve escrever nenhuma teoria do romance é por si uma teoria do romance, Riba sofista. Dublinesca coloca o discurso da crítica como parte do literário. Deixar de ser tão francês significa para Riba voltar a ser mais livre. Ser alguém que não está marcado por uma única identidade, ser plural. Ter a chance de se reinventar, de se colocar no mundo. Em Dublinesca Riba quer se livrar de seu afrancesamento de qualquer jeito, quer recuperar seu senso de humor e voltar a ser livre. Paris faz mal a Riba, mas é essa mesma Paris, a qual ele chama de a capital da República das Letras que será exaltada em Paris não tem fim. Para cada momento da vida de seus personagens, mudam os impactos e a importância dos locais, dos espaços e das citações. A obra metaliterária é livre, não caminha em direção a nenhum tipo de linearidade que possa querer subjugar-la.

Timidamente, Riba o relembra que Paris, no fim das contas, é a capital da República das Letras. E continua sendo, diz Javier, mas é justamente esse o problema, essa cultura tem peso excessivo e não resiste à menor comparação com a agilidade inglesa. Além disso, hoje em dia os franceses não sabem se comunicar tão bem como os britânicos. Basta observar como são as cabines telefônicas de Londres e as de Paris. As inglesas não são apenas muito mais bonitas, mas oferecem um espaço confortável e mais bem pensado para se relacionar através da palavra, não como as francesas que são estranhas e pensadas para a intratável estética pedante do silêncio. (IBIDEM., p.74)

Antes de ir a Dublin no bloomsday, deve não só convencer a si mesmo, como também convencer seus amigos. Irá a Dublin, mas não pode ir sozinho. Bloom não fora ao funeral sozinho. É preciso também, é uma necessidade de Riba, assim como era necessidade de Bloom, agradar a esposa e convencê-la de que ele não está totalmente fracassado. De que é um homem capaz de sair do seu quarto e viver a vida. Do mesmo modo como fizera Bloom. É uma necessidade de Riba colocar-se em movimento, em tudo, é preciso estar em movimento, Dublinesca discursa contra os atos lineares e estáveis. Riba publicou muitas coisas ruins, mas sabe exatamente o que considera como bom. Pela voz de seu amigo Ricardo, o conceito de

escritor é sugerido ao leitor, ou seja, para ser bom é preciso se movimentar. Adotar um estilo e seguir nele para sempre seria o primeiro passo para o fim, para a morte. Cervantes rodava muito bem entre os mais diferentes estilos. Assim também deve acontecer na crítica.

O discurso de Gironde e Riba não teria adotado apenas um estilo e permanecido nele para sempre? É possível que sim, mas também é possível que não. Dublinesca se movimenta. Os personagens caminham dentro da paródia para diversas direções, e é esse movimento que William Carlos Williams falava em seu poema, lembrado por Ricardo, velho amigo de Riba. Nessa parte do discurso, há a defesa de *Ulysses* como a obra do movimento por excelência. É disso que trata o texto de Joyce, da liberdade, do mover-se. No entanto, Riba tem consciência do ódio de certos escritores em direção ao intelectualismo que transforma um texto em um discurso hermético, frio e sem sentido. *Ulysses* é tudo para Riba, menos frio e sem sentido. É movimento e liberdade. Essa liberdade que tantos escritores perderam, e que hoje escrevem apenas como escravos do medo da rejeição. Escrever e não ser aceito e muito menos compreendido é o que joga a maioria dos escritores no abismo do fracasso.

Ainda hoje Ricardo se lembra daquele poema de William Carlos Williams no qual ele diz que a maioria dos artistas se detém ou adota um estilo, e quando o faz estabelece uma convenção e esse é o seu fim, enquanto para aquele que se movimenta tudo guarda sempre uma ideia, porque o que se movimenta corre sem se deter, o que se movimenta simplesmente continua se agitando. (IBIDEM., p.84)

Um livro frenético, repleto de jogadas. O leitor não tem uma chance de ficar inerte com *Ulysses*. Seus movimentos passam do corpo a mente. A vida de Riba está paralisada, quase não se sente mais vivo, mesmo tendo completado 60 anos, sim se trata da velhice, mas dizer que se trata do fim imediato é certo exagero de Riba. O que ele pretende mesmo é justificar, para os outros e não para si, que precisa sair um pouco. Tudo o que Riba deseja é celebrar o livro que ama, mas sem parecer assim tão louco diante dos olhos dos outros, preocupação que não aparece em Bloom, ele simplesmente vai. E para ele os funerais são como pequenos ensaios que os seres humanos fazem do grande final que está por vir.

A procura de Samuel Riba pelo grande autor, pelo autor gênio se converteu em uma caçada de um fantasma. Esse grande homem existiu, fora Joyce, e hoje ele é apenas um fantasma. A vida tornara-se chata demais, procurar e nunca encontrar. Uma vida de frustrações e vazios, cercada por teorias e discursos sobre o nada. Riba não conseguia dar forma ao caos que o cercava, não ele não era parecido mesmo com Bloom. Somente com essa viagem a Dublin, o centro da liberdade do pensamento de Leopold, ele poderá resgatar para si o que anos

e anos de trabalho lhe roubaram: sua disposição de viver. *Dublinesca* é um discurso em favor da vida, do viver literariamente.

Para cada amigo que Riba pretende levar na sua viagem em busca do passado, da liberdade e da literatura, *Dublinesca* escreve um discurso de elogio a autores. De Shakespeare a Rimbaud. Escritores que para Riba foram os últimos escritores. Riba convence com sua retórica metaliterária cada um de seus amigos, cada um por razões diferentes, a embarcar com ele nessa maravilhosa viagem a Dublin, a terra do mais adorável dos irlandeses, Leopold Bloom. Assim, Simon Dedalus, Martin Cunningham e John Power se juntam, ou melhor, Javier, Ricardo e Nietzsche se unem a aventura de Riba. O texto leva os três amigos, que não eram tão amigos de Bloom, para a Dublin dos anos de Joyce. As razões de cada um para viajar são diferentes, mas todas têm algo em comum, Dublin. Riba trata o fim de tudo como paródia, pois sabe que a ideia de fim sempre conviveu com a humanidade, não poderia ser diferente em se tratando de literatura. Refazer os passos de Bloom, para dar o seu adeus a essa que fora a era das eras, ou seja, a era de Gutenberg. Riba se converte em um caçador de fantasmas iludido.

O funeral, de qualquer modo, seria bom e oportuno que fosse parecido com aquele do capítulo sexto. É a única coisa que Riba acha estar já estabelecido, sobretudo vendo – embora isso ele guarde para si mesmo – como Javier, Ricardo e o jovem Nietzsche já começaram a se parecer com réplicas vivas dos três personagens – Simon Dedalus, Martin Cunningham e John Power – que acompanham Bloom no cortejo fúnebre que atravessa a cidade até o campo-santo de Glasnevin na manhã de 16 de junho de 1904. (IBIDEM., p.115)

O texto como um palimpsesto, que fica por baixo do texto novo, não é apagado, mas modificado. Os três agora não somente irão juntos ao funeral, mas darão juntos o salto para o lado de lá. Dar o salto para o outro lado é abandonar a realidade, entregar-se à ficção, o que é a obrigação de todo autor, de acordo com o discurso de Riba. Dar o salto para o lado de lá, deixar de ser ‘eu’ para ser ‘eu múltiplos’, sair definitivamente do quarto, entregar-se a tudo que o delírio literário é capaz de oferecer. Riba vê o mundo como um grande tédio, um lugar que carece de diversão. Essa diversão que antes era proporcionada pelo álcool está vazia. Ter deixado de beber fora um ato de grande dificuldade, e tende a ver o mundo assim, mais sem graça e mais pobre. Por isso, é preciso esse afastamento, cair sem medo para o lado de lá, para o lado inglês e recuperar essa alegria, preencher esses espaços. *Dublinesca* aponta para a maravilha que pode ser tornar o tédio cotidiano pelas mãos do bom escritor em uma obra de arte plena, que merece ser celebrada pelos séculos e séculos sem fim. No simples que está toda a beleza. *Ulysses* não é nada além de simples e fluido. Fluides que quis favorecer o espírito e

não o corpo humano, aponta Riba em um dos inúmeros de seus discursos em favor do livro de Joyce. Quem se importaria com um velho ex-editor rabugento que acaba de se aposentar? O que faz Riba ser diferente dos outros tantos editores que fecham as portas e se aposentam é a sua consciência do seu lugar no mundo, e da simplicidade do seu gesto de querer dizer obrigada à literatura por tudo que fez e não fez por ele.

4.3 Dublinesca, um discurso de negação

Como diz um amigo, tudo se acabou ou está se acabando. Não resta outra *coisa* senão uma grande massa analfabeta criada deliberadamente pelo Poder, uma espécie de multidão amorfa que mergulha a todos em uma mediocridade geral. Existe um imenso mal-entendido. E um trágico imbróglio de histórias góticas e editores porcos, culpados de um monumental desentendimento. A edição de obras literárias à qual dediquei minha vida tem seu funeral já preparado em Dublin.” (IBIDEM., p. 171, grifo do autor)

O discurso de Dublinesca lança contra a produção de obras literárias, como uma mercadoria a mais do sistema capitalista, uma crítica, e essa crítica se transforma em discurso literário. O texto também é proposto como romance, ambientado no universo da ficção e dos elementos que o compõem como, por exemplo, a figura de Riba, um ex-editor com ambições muito maiores do que ele mesmo pode imaginar e admitir. A metaliteratura não trata de repetição, cópia ou mesmo falta de originalidade, mas trata sim de converter tudo aquilo que ambienta a literatura em seu próprio meio. É um discurso que beira o colapso, pois os personagens são autores de obras desconhecidas, o passado que fora tão glorioso, começa a ser esquecido, e também Riba caminha para o esquecimento. O fantasma, o mesmo fantasma que Bloom provavelmente viu em Prospect parece perseguir Riba pelas ruas que passa.

Converter-se em um fantasma é o fim de todo grande escritor, caminhar em busca do desaparecimento, encontrar um duplo em que se pode apoiar. Somente a obra permanece, e permanece pelo metaliterário, que resgata, revive e celebra novamente os textos. No entanto, a proliferação, como uma espécie de praga, de escritores sem talento, escritores que não leem nada ou quase nada tem contribuído fortemente para que o fim da literatura chegue ainda muito mais rápido. Riba quer enterrar esses escritores ruins, ao mesmo tempo o seu gesto simbolista é um grito de esperança, pois ao enterrar algo, sempre existirá uma crença que envolverá essa morte, e uma delas é de que um dia ela possa renascer mais forte e melhor do que nunca. Ou então converter-se em um fantasma. Riba teme a banalização da literatura, da linguagem, da propagação de uma literatura que se limita a representar, como aponta Rancièrre, em *La palabra muda*.

La literatura se instala en esa diferencia entre dos anulaciones: por un lado, una potencia, generalizada que hace desaparecer la poesía en su espíritu, ya sea el de Taine o el de Swedenborg; por otro, una prosa absolutizada que se sume en la evanescencia de su diferencia. Esta diferencia es, sin embargo, un no lugar. Define a la vez un territorio y sus límites, espacios de compromiso en los que se instala la evidencia banal de la literatura y de las experiencias radicales de la contradicción literaria. La banalización de la literatura – término que de ninguna manera debe tomarse como un juicio de valor – es, por un lado, la neutralización de sus principios opuestos, por otro, y como consecuencia de ese compromiso, la continuidad de la poética representativa y de la poética expresiva, la constitución de una historia neutralizada de la literatura. (RANCIÈRE, 2009, p.189)

Riba não está totalmente convencido de que se trate do fim, mas, quem sabe, trata-se na verdade de um recomeço. Decide percorrer a Dublin também na esperança, mesmo que muito remota, de encontrar entre os irlandeses, povo que Riba exalta fortemente, um novo Joyce, quem sabe até mesmo, um novo Bloom. Alguém que possa salvar a literatura e retirá-la das mãos dos escritores do nada. Riba vê em Bloom muito mais características positivas e detalhes que lhe chamam a atenção do que vê em Dedalus. A humildade de Bloom é para Riba a maior de suas características. Trata-se de um caso, como aponta o discurso do editor, de um autor que foi superado pelo seu personagem. Bloom ultrapassa Joyce, pois ele produz uma singularidade, uma diferença. Há uma espécie de ruptura entre eles, ainda mais forte do que a que já é esperada. Riba admira, elogia a total falta de conexão que existe entre Bloom e o tempo, pois assim deve ser também a obra literária, ela não partilha do tempo, ele não a contém, não a determina, ela simplesmente não depende do tempo. Riba discursa contra essa mesma sensação de fim de tudo que se projeta na literatura, esses escritores que vivem em uma eterna angústia apocalíptica. Os textos atuais se conformam com essa submissão ao tempo. Para Riba, a era da imprensa chegar ao fim significa que a própria inteligência humana também caminha para o triste fim.

Desembarca com seus amigos na encantadora Dublin, que já conquista os viajantes desde a sua vista maravilhosa do mar. Riba agora não é mais um *hikikomoro*, agora ele sente-se vivo, na verdade, ressuscitado, pois é possível decretar a morte de Riba no dia em que sua editora fechou as portas para sempre. Seu gesto simbólico é também por ele mesmo, não somente pela literatura. Dublinesca é como um conto breve de *Ulysses*, quase como uma das inúmeras fugas de Bloom ao longo do seu dia. Como uma porta que se abre diante dos olhos daqueles que se deixam levar pela liberdade que existe no pensamento. A retórica move o leitor de Dublinesca diretamente para aquele dia que foi a odisseia moderna do adorável Bloom. São dois textos que se desligam do seu tempo, e ao mesmo tempo se conectam um ao outro pela metaliteratura.

Adeus a esta cidade, a este país, adeus a tudo isso.
Dois antigos universitários ali no alto do senhorial e comercial passeio. Não parecem conscientes de que toda a vida é um processo de demolição e que à sua espera estão os golpes mais fortes. Vai pensando em tudo isso, nesse lugar de onde não pode ser visto por eles. Sem que os outros possam saber, é um traidor, ou seja, é na realidade mais um golpe dos que chegarão a eles de dentro. Ali está ele agora, despedindo-se à sua maneira de Barcelona, na esquina sombria, tocaiando à espera da escuridão definitiva. Muito melhor será que, ao fim de tudo, as angústias se percam e volte o silêncio. No fim das contas, continuará como sempre foi. Sozinho, sem geração, e sem nem ao menos um mínimo de piedade. (VILA MATAS, OP. CIT., p.179)

Dublinesca vitupera e exalta a solidão, cria pequenos contos dentro de outros textos, é como se ensinasse a própria história da literatura por meio dos romances. O escritor, ao temer que essa memória literária se perca ou simplesmente se apague para todo sempre, recorre à retórica da citação, do fragmento, da reescritura para manter viva a literatura. O mal de Montano, Dublinsca e Paris não tem fim apontam para essa necessidade de rememorar. De perpetuar os escritores que de fato foram literários. Dublinsca também é uma crítica à geração de Riba, uma geração que produz os escritores do nada que massacram a literatura e contribuem para o seu fim. Um vitupério ao capitalismo que impõe metas de vendas aos editores, sem se preocupar com a qualidade das publicações, que abandonam os cânones por não terem saída. Dublinsca é um discurso plural. Dublinsca é um elogio às coisas simples. Joyce e Borges são os escritores que, para Riba, melhor falaram das coisas mais simples da vida. Falar do evidente, do comum, do trivial. Falar do que acontece, quando não acontece nada, como dizia Riba. O dia de Bloom é justamente isso, nada demais aconteceu, Bloom era um ser pacato e sem graça. O seu dia na verdade foi um dia no qual nada aconteceu.

Dublinsca é a história de Riba, um homem de 60 anos que luta para manter-se sóbrio, vivo em um mundo no qual a literatura já começa a se apagar. E assim como o texto de Joyce desenha inúmeros momentos de distração de Leopold, Riba tem um momento de abstração também. Ele entrega-se à liberdade de pensar e imaginar quem realmente é, ou também o homem que pode chegar a ser. A simplicidade de Riba é a simplicidade que não aparece nas obras literárias que ele publicou ao longo da vida. Critica o rebuscamento falso das obras literárias que desqualifica a retórica e produz textos pobres de significantes, pobres de técnicas e extremamente humanizados, textos que tratam apenas das paixões e relações humanas. O funeral de Riba é uma tentativa desesperada, entre outras coisas, de desumanizar também a arte literária. Trata-se do funeral de toda uma memória que pode não se preservar.

Riba e o destino da era de Gutemberg. Riba e o impulso heróico. Riba e sua suspeita de que algumas vezes é observado por alguém que talvez queira fazer algum experimento com ele. Riba e a decadência da edição de obras literárias. Riba e a velha

e grande puta da literatura, hoje já debaixo da chuva e no último cais. Riba e o anjo da originalidade. Riba e os croûtons. Riba e o que quiser. As you like, como diziam Shakespeare, o doutor Johnson, seu amigo Boswell e tantos outros. (IBIDEM, p.181)

Riba e suas várias questões, os diversos Ribas e Girondos da literatura. Finalmente, no cemitério acontece a reencenação do capítulo seis de *Ulysses*. E do mesmo modo como cada um dos amigos de Dignam falou breves palavras, cada um dos amigos de Riba falará as suas palavras, dará o seu adeus à sua maneira. Escolhem a oração aos escritores feita por Johnson para ser o epitáfio da era da imprensa. Dublinesca se propõe a falar de uma vida que a princípio se parece muito aborrecida e também de “leves mal-estares graves”, (VILA MATAS, OP. CIT., p. 265). Riba e Bloom são dois homens de vida simples e comum, mas cada um em sua individualidade e detalhes que nem todos são capazes de perceber. Os personagens desenham para si mesmos vidas tão interessantes e labirínticas que os leitores beiram o colapso, perdidos entre as referências literárias e os lugares não tão comuns, mas que são na realidade carregadas de “grandes assuntos minúsculos”.

O final de Dublinesca caminha para o renascimento de Riba, a sensação de ainda não haver nascido que um dia perturbou o adorável Bloom, agora persegue o miserável editor de livros que nunca publicou um autor decente. E no final das contas, ele mesmo talvez fosse esse autor que tanto havia procurado. Riba era o duplo de si mesmo, o autor que os bartlebys tanto procuraram, esse autor sem obra, o grande escritor que nunca publicou nada. E ele somente consegue perceber isso depois que cai no vício do álcool novamente, após ter resistido por mais de dois anos.

Em Prospect alguém inesperado havia aparecido, ninguém conseguiu identificá-lo, os mais românticos dizem tratar-se do próprio Joyce, que apareceu no cemitério por um breve momento. Ao sentir que um fantasma, usando a mesma gabardina do fantasma do cemitério, o perseguia, Riba o buscou por todos os lados, mas não conseguiu encontrá-lo. E quem sabe se esse vulto que foi visto por um momento não se tratasse do grande autor, do gênio salvador da literatura... Infelizmente o tempo, esse grande inimigo perturbador que dilacera e puxa para baixo não está ao lado de Riba. Não está ao lado de ninguém, trabalha em função de si mesmo, o tempo, o tempo é como a literatura.

No fundo, ele desespera-se não por achar que esse grande homem não exista, mas sim por saber que muito provavelmente não viverá tempo suficiente para ver esse grande nome ecoar pelos mais remotos cantos da literatura. O discurso de Riba é baseado no medo, uma

emoção que deveria bloquear as pessoas, de acordo com Espinosa. No entanto, o medo em Samuel Riba é que o leva a agir e mover. Em Bloom o medo de retornar um único segundo antes do previsto o leva a jogar-se dentro dos mais diferentes sonhos. O escritor que sonha é justamente o tipo de escritor que já não existe. Os escritores que percorrem os labirintos já não existem, ao contrário, existem apenas os que se conformam em andar na linha reta que pode ser a vida. Para fugir dessa estrada sem curvas e sem desvios, Dublinesca remete ao passado e se lança no futuro.

O passado metaliterário é a lembrança, a memória viva e constante, daquilo que foi o auge, a festa infinita dos grandes autores. O futuro é a esperança de que em algum momento, a qualquer momento, o grande autor aparecerá e com ele a história da literatura também. Os personagens carregam ironicamente essa espécie de função social, que é a de manter viva a memória dos escritores. Vituperam a literatura engajada, a que se submete às paixões humanas, mas ao mesmo tempo, ele mesmo lança sobre os seus personagens a mesma necessidade de se engajar. Uma obra sem os desvios da contradição não é nada.

Capítulo V - Uma Paris para Enrique Vila Matas

5.1 Vários duplos em Paris

Depois dessa humilhação, viajei a Paris e lá me reuni à minha mulher e nessa cidade passamos todo este último mês de agosto, ela dedicada à visitação de museus e às compras excessivas e eu, de minha parte, dedicado a tomar notas destinadas a uma revisão irônica dos anos de minha juventude que passei nessa cidade e nos quais, diferente de Hemingway, que lá ‘foi muito pobre e muito feliz’, fui muito pobre e muito infeliz.” (Vila Matas, 2007, p.8)



Figura 3 – Instituto Cervantes, São Paulo, 2011. Foto da autora. (Provocação: Vila Matas, um escritor pop combatente do não literário?)

Paris não tem fim pode ser lido como o discurso das semelhanças e das diferenças, como um discurso autobiográfico, retórico e epidítico. Paris é vituperada e elogiada por um jovem escritor que não tem um nome, que a relembra em seus tempos de juventude, quando lá passou dois anos tentando percorrer lugares comuns ao seu escritor favorito. Ernest Hemingway se torna a memória de um jovem escritor que hoje relembra esses velhos tempos com certa melancolia, o autor que se tornou um personagem de si mesmo. Um texto autobiográfico, que traz vestígios, rastros da figura de um Vila Matas, mas que é lido como uma ficção. O autor e o herói são aqui lidos como figuras distintas, que não se confundem. Trata-se de forjar uma identidade, ser lido como um personagem, como aponta Julia Musitano¹⁴.

Prema afirma que ser escritor en Argentina supone la construcción de una figura de autor que implica forjar una identidad y darse a leer como personaje. El texto en tanto que texto deja de ser un campo de análisis porque lo que importa es quien escribe detrás del texto, quien deja sus huellas que permiten reconstruir su figura de autor. Para convertirse en escritor, hay que inventarse, *poner en escena una identidad atractiva, enigmática y ficticia*. Podría pensarse, entonces que la constitución de los autores como celebridades del mundo de las letras muestra que es su personalidad lo que cada vez resulta más llamativa. (JULIA MUSITANO, 2010, p. 4, grifo nosso)

Uma identidade forjada, na verdade uma identidade não revelada, pois o protagonista não revela o seu nome, basta-lhe referir a si mesmo como o “eu” que fala e isso é tudo que o leitor precisa saber, trata-se apenas de um escritor que narra a sua passagem por Paris em uma conferência, somente o escritor americano Hemingway tem um rosto e uma identidade conhecida, não uma identidade que deva ser lida como real, mas sim criada dentro da ficção para ser comparada a do escritor-narrador. Em *Dublínica*, tem-se o salto para o lado inglês, a França é abandonada e leva para o abismo todas as teorias do romance. Agora, será resgata, pois Paris é a capital da literatura, é o berço dos escritores de talento, dos homens mais inteligentes da história da literatura. Em Paris não tem fim, a autobiografia compõe o discurso de exaltação e vitupério do escritor sem identidade, a linguagem é o que importa. O autor tende a desaparecer, como aponta Foucault, em *O que é um autor*.

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer. (FOUCAULT, 2000, p.35)

¹⁴ JULIA MUSITANO, *Autoficción: ¿género literario o estrategia de autfiguración?*, 2010. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_publici/musitano.pdf> Acesso em: 11 jan. 2018.

Esse escritor sem rosto dentro da obra discursa em favor do passado, anda pelos mesmos cafés, hotéis, ruas que andaram outros escritores, numa tentativa quase desesperada de resgatar uma história da memória da literatura. O discurso do texto se inicia ao afirmar a sua total falta de semelhança física com Hemingway, foi até mesmo desclassificado de um concurso de sócias devido a ausência de semelhanças, nem mesmo a sua barba falsa conseguiu enganar os jurados. É na dessemelhança entre o passado e o presente que o texto coloca a literatura no centro. Ao recordar a sua vida, o escritor sem nome remete-se a Paris é uma festa e com ela compara os seus fracassos. Trata-se da impossibilidade da repetição idêntica dos atos, como já apontava Borges ao reescrever o Quixote. O narrador, ao relatar a sua eliminação pela o excesso do menos, cria o seu espaço literário singular.

Sou conferência ou sou romance? Deus, que pergunta. Vocês me desculpem. Parece que regresssei aos dias em que era jovem, vivia em Paris e estava desesperado e não parava de me fazer perguntas. Normalmente se abrem diante dos jovens horizontes de esperança, mas há os que escolhem o desespero, e eu não era um destes, pois não sabia muito bem por onde ir na vida e, além do mais, tinha a impressão de que *estar desesperado era mais elegante*, vestia melhor do que ser um pobre jovem apegado a esperança. O fato é que hoje tenho a impressão de estar voltando a ser aquele jovem que tantas perguntas se fazia. Sou uma conferência ou um romance? Sou? De repente, tudo são perguntas. Sou alguém? Sou o quê? Pareço fisicamente com Hemingway ou não tenho nada a ver com ele? Pelo que vejo, respeitável público, parece que vocês têm a mesma opinião que minha mulher e meus amigos. (VILA MATAS, OP. CIT, p.15, grifo nosso)

Ser uma conferência ou um romance é a dúvida de Gironde, Riba e o escritor sem nome. Suas formas são mutáveis, seus gêneros variados, como deveria ser a literatura. O discurso dos personagens se modifica a cada uma das fases que eles atravessam na narrativa. E da mesma forma, os três apontam sempre para o passado como a maneira válida de salvar a memória da literatura, celebrar a era de Gutemberg e escrever a própria vida. O passado tem no duplo de Vila Matas uma potência criativa, ao desenhar sua vida baseado na memória, a sua autobiografia se torna uma ficção. A memória será sempre um lugar para a dúvida, é mais emoção do que fato, mais desejos de que algo tivesse sucedido de um jeito determinado.

Neste verão encontro-me em Paris revisando o meu passado, fui um dia com minha mulher a Nantes, no TGV, convidado a dar uma conferência sobre a ironia, quer dizer, a respeito do mesmo tema sobre o qual estou dissertando hoje, só que em Nantes – como dispunha apenas de umas poucas anotações destinadas ao que hoje é Paris não tem fim – enfoquei a conferência de outra forma. (IBIDEM, p.19)

Paris não terá fim, será sempre um lugar comum para os grandes escritores. Cenário de histórias, encontros e desencontros. Lugar de duplos, pois lá os escritores sempre encontram a

si mesmos nos outros, lá o escritor sem nome encontra seu pai, sua história fragmentada. Em Paris os romances são escritos, as memórias são infiltradas. Paris é exaltada, mas também é criticada. Paris foi cruel com o jovem escritor sem nome, mas também lhe deu diversos momentos inesquecíveis ao lado de sua amiga Marguerite Duras, que lhe alugou a água-furtada, lugar onde começaria a escrever o seu primeiro romance, *A assassina ilustrada*. Paris não tem fim trata de literatura utilizando a ironia na voz do discurso do jovem escritor, uma ironia sem identidade, assim como ele. Paris é o centro da literatura, é o auge dos escritores de sucesso, Paris é intelectualidade, é James Joyce, Ernest Hemingway, é Ezra Pound, mas é também é a saturação, o exagero, um romantismo que enfada, uma pobreza. Paris é uma pluralidade de sentidos, que são experimentados pela vivência e singularidade de cada momento.

Creio que naqueles dias era eu quem dava as costas para o mundo, para o mundo todo. Sem leitores, sem idéias concretas sobre o amor nem a morte, e, para completar, escritor pedante que escondia a fragilidade de principiante, eu era um horror ambulante. Identificava juventude com desespero e este com a cor negra. Vestia roupa negra da cabeça aos pés. Comprei dois pares de óculos, dois pares idênticos de que não necessitava absolutamente, comprei só para parecer mais intelectual. E passei a fumar cachimbo, que julgava (talvez influenciado por fotografias de Jean-Paul Sartre no café de Flore) ser mais interessante do que dar tragos em simplórios cigarros. Mas só fumava cachimbo em público, pois não podia gastar tanto dinheiro com tabaco aromatizado. Às vezes, no terraço de algum café, enquanto simulava ler algum poeta maldito francês, me fazia de intelectual e deixava o cachimbo no cinzeiro (às vezes o cachimbo nem estava aceso) e tirava os óculos com que aparentemente lia e colocava os outros, que eram idênticos aos primeiros e com os quais tampouco podia ler coisa alguma. (IBIDEM., p.29)

A necessidade do ser, ou do parecer ser, é tratada ironicamente pelo jovem escritor. Em várias situações ele apenas finge ser um intelectual, um homem de letras, burla-se dos seus espectadores da mesma forma que se burla dos leitores. A Paris das aparências, da figura do homem intelectual é vituperada pelo discurso do jovem escritor sem nome. Da mesma forma que a sua imagem de intelectual é uma farsa, o seu discurso também pode ser. Sua vida nos tempos de juventude é tratada como Riba tratou a sua velhice, como uma desgraça. Uma completa sensação de fim de tudo. Não saber quem é, não ter uma identidade, ser um homem enganado são atitudes que podem ser lidas retoricamente e de forma irônica, pois a necessidade de colocar um rosto, de dar um nome e ter uma origem, pertencer a um lugar, são necessidades estabelecidas pelo primeiro romantismo. A imagem de um escritor perfeito foi criada e para se denominar como tal, nada do que foi estabelecido pode ser deixado de lado. A própria figura do ser “escritor” é tratada com ironia. A ironia pode ter conceitos diversos, ser desde uma figura retórica até o próprio estilo do texto. Em Paris não tem fim o conceito de ironia muda de acordo com as situações do jovem escritor sem nome.

Esta crisis abierta en la cuestión del sujeto es lo que da lugar a toda la sucesión de Kant, siempre que sea posible “suceder” a una crisis. De ella va a “proceder”, entre otros, el romanticismo.” (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 64)

Um sujeito que está constantemente em crise e com medo. Diferente de Riba, que já estava chegando ao final de sua vida, mesmo que tivesse acabado de completar 60 anos, o jovem escritor, um duplo quem sabe de Vila Matas, um duplo de Hemingway, um duplo de qualquer um, não tinha necessidade de temer tanto assim. O medo e a crise são uma farsa, e suas atitudes, pura atuação. Ser um pobre coitado em Paris é entendido pelo jovem escritor sem nome como algo muito mais interessante, os livros que contam histórias dramáticas seriam os mais interessantes, então é melhor atuar como um romance, assim o leitor poderá ser mais facilmente persuadido a sentir uma empatia. Em Paris é uma festa, o discurso é invertido. O jovem Hemingway (personagem) atua de forma menos dramática, entrega-se ao seu pequeno caos diário e vive as suas alegrias cotidianas.

Eram seis ou oito lances de escadas até o último andar. Fazia um frio terrível e eu sabia quanto mais me custariam um feixe de gravetos, três lascas de pinho, cortadas no tamanho de meio lápis cada uma para pegar fogo nos gravetos, e, finalmente, o feixe de madeira dura e meio seca que teria de comprar se quisesse aquecer o quarto. Atravessei a rua, avançando até um ponto de onde me fosse possível observar os telhados batidos pela chuva, a fim de verificar se as chaminés estavam funcionando bem e se a fumaça era levada pelo vento. Não vi fumaça alguma e concluí que a chaminé, estando fria, não teria boa tiragem; meu quarto se encheria de fumaça, o combustível seria desperdiçado e, com ele, meu dinheiro. Preferi continuar caminhando sob a chuva. Ultrapassei o *Lycee Henri Quatre*, a velha igreja de *Saint-Etienne-duMont* e a *Place du Panthéon*, varrida pelo vento; cortei à direita, à procura de abrigo, chegando finalmente no mais protegido do *Boulevard Saint-Michel*. Continuei a descer, passei pelo *Cluny* e o *Boulevard Saint-Germain*, até que cheguei a um bom café que eu conhecia, na *Place Saint-Michel*. (HEMINGWAY, 2014, p.18, grifo do autor)

O personagem tem uma atitude semelhante à de Bloom, quando está diante de uma situação adversa, ao invés de se lamentar, ele prefere seguir o seu caminho e continuar a andar debaixo da chuva. Os inúmeros cafés de Paris parecem ser os melhores lugares para os duplos dos escritores, seus personagens, atuem. Em seus discursos, descrições de atos de suas biografias, os leitores têm as imagens de todos os lugares por onde os personagens passavam, porém, essas descrições de ambientes reais também podem ser lidas como ficção. Hemingway, no prefácio de Paris é uma festa, diz que por razões maiores, vários lugares foram “deixados de lado”, e também pede ao seu leitor que trate o texto, de preferência, como uma ficção. Essa atitude de Hemingway pode ser lida de forma sófista, pois ele pede algo esperando o efeito contrário disso. Em Paris não tem fim, o narrador atesta que dará uma conferência sobre os anos

em que passou por Paris, escrevendo o seu primeiro romance num apartamento alugado. Relatará, da forma mais verídica possível, todos os momentos difíceis que passou antes de se tornar o excelente escritor que é hoje. Os dois autores-personagens tentam mover seus leitores propondo questões a eles. O leitor pode tentar responder ou pode passar de uma estação a outra da narrativa sem se preocupar com nada. Em *Palavra e verdade*, Luis Alfredo define a sofística como aquilo que aponta sempre para dois caminhos.

Os sofistas não percorrem o caminho da verdade, mas o caminho da opinião. Sob este aspecto, são o oposto do filósofo, estando muito mais próximos do político. Movendo-se sempre no espaço definido pelo confronto de dois discursos, a argumentação sofista permanece no lugar da ambiguidade. E é precisamente nisto que reside sua eficácia. (LUIZ ALFREDO, 1990, p.60)

Paris não tem fim, assim como *Dublínscas* e *O mal de Montano* é um jogo para o leitor entre a realidade e a ficção. A realidade é colocada como uma ironia, como aquilo que dá mais graça a vida. As coisas somente poderiam ser vistas de verdade pela ironia, de acordo com o jovem escritor sem nome. Ao tratar a verdade das coisas como uma ironia, propõe as questões, mas novamente, não dá as respostas. As coisas passam ao nível das possibilidades. Os dois escritores (personagens) relatam as suas vivências em um determinado período tentando provocar alguma reação ou paixão em seus leitores, seus ouvintes. Podem ter sucesso, mas também podem fracassar. Depende do quão saturados seus leitores estiverem de Paris, até que ponto estão contaminados. Paris é tratada pelo jovem escritor sem nome como uma doença, assim como Gironde tratou a literatura como uma doença.

Também vi Paris *de verdade*. Ainda que há anos não more mais nessa cidade, tenho sempre a sensação de continuar lá. Recordem o slogan de meu ídolo de juventude, o escritor Hemingway: “Quem teve a sorte de viver nela quando jovem, depois Paris o acompanha, vá aonde quer que vá, por todo o resto da vida.” (VILA MATAS, 2007, p.36, grifo do autor)

Ver Paris de verdade. Há mais de uma, assim como há mais de um Hemingway, mais de um Vila Matas. Há a Paris daqueles que triunfaram e uma daqueles que fracassaram. Daqueles que eram ricos e daqueles que eram pobres. O discurso é em direção a Paris, mas ela pode ser qualquer uma. Em Paris é uma festa, o jovem Hemingway passava fome e contava mentiras a sua esposa, e assim sobrevivia a cada dia, mas nem por isso a cidade deixava de ser bela para ele. Encantava-o os cafés, as corridas, a comida. A Paris de Hemingway era extraordinária. A Paris de Hemingway é a da tradição, das teorias, dos manuais, do sucesso. A de Vila Matas, é a do caos, da incerteza, da solidão, do fracasso.

Se você não se alimentasse bem em Paris, tinha sempre uma fome mortal, pois todas as padarias exibiam coisas maravilhosas em suas vitrines, e muitas pessoas comiam ao ar livre, em mesas na calçada, de modo que por toda a parte se via comida ou se sentia o seu cheiro. (HEMINGWAY, OP. CIT., p.85)

A figura do duplo, tanto do autor quanto de Paris, dá ao discurso a possibilidades de leituras diferentes. Cada texto é único em suas características, mesmo ao se referirem a mesma cidade. Ao colocar Hemingway como o seu mentor, uma escrita será gerada a partir da leitura que o jovem escritor faz da leitura de Hemingway de Paris, não somente os personagens e lugares sofrem a ação desse duplo, mas também a própria leitura que se faz desses dois momentos que são iguais e diferentes. A imagem de um 'outro' sobre si é o que forma esse duplo literário, como em uma cadeia infinita, um escritor verá o seu duplo em outro e a imagem dele o afetará de tal forma que produzirá nele uma escrita que é lida como nova e original. Paris não tem fim é a Paris dos infinitos duplos dos personagens que estão sempre a produzir leituras e escritas singulares.

5.2 A vida é uma ironia

Escribir algo, hacer del verbo escribir un verbo transitivo. *Ya no se trata de saber quién escribe*, o por qué se escribe, sino saber qué cosa es escribible, pregunta que al deshumanizarnos, nos enfrenta al desierto de la Historia. Sostenemos, hemos sostenido, que escribir es merodear alrededor del “corazón maligno de todo relato” (cf. Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*), alrededor de la Cosa literaria, a falta de términos menos enigmáticos. (NICOLÁS ROSA, 2004, p.11, grifo nosso)

Não importa saber de quem é o rosto por trás da obra, mas sim aquilo que pode ser escrito. Em Paris não tem fim a identidade do escritor não importa, seu nome não é revelado para o leitor. Importa a própria literatura, Paris e tudo que ela pode proporcionar ao jovem escritor que ainda está se formando. Importam as andanças literárias, as frustrações forçadas, as aparências, os atos ensaiados, a vida é tratada como uma ironia, pois a literatura estaria naquilo que não é dito, naquilo que não se vê. A cidade se torna uma ilusão, foi gloriosa para uma geração, mas foi cruel para o jovem escritor, uma crueldade forçada, pois suas frustrações literárias tornam-se sua obra mesmo. A literatura estaria naquilo que é negado, como afirma Rosa.

Allí donde la palabra del deseo se hace oír, adviene la significación de la obra. Recortar este espacio en los discursos sociales es difícil pero no imposible. La función de la escritura es leer lo negado por la misma literatura – literatura es censura –: las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces calladas, aquello

de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial, entre el exilio y el destierro. (IBIDEM, p.13)

A vida do escritor lida como obra, como literatura, um escritor que pode ser qualquer um, a literatura é o todo e o nada em Paris não tem fim, ela é infinita como a cidade e suas ruas que esperam para serem descobertas e escritas como ficções. Paris também pode ser lida como um labirinto de referências, de lugares por onde outros escritores passaram e lá escreveram a sua história. Gironde tentava salvar a memória da literatura, a cidade é essa memória viva. O discurso do texto exalta essa tradição, essa tradição criada para “ser”. A cada situação que o escritor vive, o discurso se altera entre elogiar e vituperar. Paris não tem fim é reescritura, é a cópia que origina o novo, como foi *Dublinesca*. É um discurso em favor do ato da escrita, que começa copiando os modelos tradicionais. O discurso do jovem escritor é irônico, pois ele acredita que copiar é muito perigoso, pode levá-lo a não escrever nada para sempre, mas sua vida, seu ato de regressar ao passado, de refazer os passos do escritor americano foi um ato copista.

Não tardei muito, graças ao livro de Unamuno, em encontrar a história que contaria em meu romance (a de um manuscrito que passava de mão em mão e produzia sempre a morte de quem o lia), no entanto me faltavam, tal como indicara Duras em sua apostila com instruções, detalhes de todos os tipos: saber, por exemplo, que tipo de *estrutura* pensava dar à minha história. Encontrei-a logo, eu a encontrei no dia em que me dei conta de que na realidade bastava copiar a estrutura de um livro já existente e que, se possível, me agradasse. Era simples assim, ou ao menos assim me pareceu. Não podia me deter muito longamente no assunto *problemas de estrutura* quando ainda restavam pendentes outros que me pareciam mais complicados, como, por exemplo, *unidade e harmonia*, ou *técnica narrativa*, e nem sobre *registro linguístico*, que me pareceu o mais enigmático. Assim posto, no referente à estrutura, não convinha ter tantos escrúpulos. Afinal, e a princípio, escritores jovens copiam modelos, imitam os escritores que lhes agradam, e não convinha me aventurar por caminhos mais complicados, pois me arriscaria a não escrever nunca. (VILA MATAS, 2007, p.41, grifo do autor)

O jovem escritor inicia a sua vida literária com a cópia, imitando os modelos até encontrar o seu estilo pessoal de escrita. Da mesma forma que *Dublinesca* se propõe a ser uma reescritura de *Ulysses*, Paris não tem fim é uma reescritura de uma experiência pessoal na qual o processo de produção da escrita torna-se a obra em si. A retórica da construção e desconstrução coloca o procedimento a ser lido a frente do resultado. O leitor fica diante de uma obra invisível, *A assassina ilustrada*, da qual conhece apenas o enredo e nada mais. O que é colocado pela voz do jovem escritor sem nome é um processo que se faz pela memória, pelas vozes do passado, pelas citações e referências, e pela ironia. Hemingway encontrou com escritores de igual talento, como Scott Fitzgerald, o escritor sem nome de Paris não tem fim

passou pelos cafés e restaurante por onde passaram os amigos em busca de memórias perdidas, de resquícios de uma história da literatura contada pelo não dito. Há muita coisa oculta em Paris é uma festa, e o escritor, que trabalha em busca da revelação de mistérios, vai atrás desses segredos.

Às vezes o meu sentido de ironia alcança até mesmo Paris, e então gosto de Nova York. Diria mais: cada vez que alguém diz o nome de Duchamp penso que minha vida sempre foi um equívoco e que, em vez de morar em Barcelona e ser apaixonada por Paris, deveria ter deixado de tantas minúcias e ter vivido sempre em Nova York, no apartamento de Duchamp, por exemplo. E ler por lá numa poltrona confortável as façanhas de caçador de Hemingway, pescador, amante, boxeador, reporter de guerra e bebedor. E pensar o tempo todo: Que animal! (IBIDEM, p.47)

Gostar de Duchamp, ser apaixonado por Hemingway. Um escritor que se infiltra na vida dos outros escritores, rouba suas memórias e com elas escreve a sua história particular com a literatura. Barthes já afirmava a morte do escritor dentro do romance, o discurso de Paris não tem fim, não somente desaparece com o escritor, como também com a sua memória. Ao exaltar Nova York o discurso aponta para uma quebra, um rompimento com a tradição. E esse gosto é algo que só é experimentado de fora. O poeta que se retira de seu país, que se exila, que não pertence a nenhum lugar. O sucesso estaria sempre mais além das suas fronteiras. Para alcançar o sucesso, o escritor sem nome precisou antes deixar Barcelona e viajar a Paris, assim como outros escritores abandonaram a sua pátria e se lançaram ao desconhecido. Roberto Bolaño abandonou seu país e se exilou no México, Gombrowicz foi viver na Argentina. O discurso de Girondo, Riba e do escritor sem nome é em favor da liberdade, de uma vida de processos, de sucessos e fracassos.

Tudo o que era espanhol começou a ficar muito longínquo, mas também Guy Debord, que não tardou em converter-me em algo pouco próximo, ainda que tenha continuado a ser situacionista e me sentindo seu discípulo, porém um discípulo decepcionado, pois fui ver seu filme *La société du spectacle*, ilustração fílmica de seus livros, e me aborreci profundamente, pois era um filme para ser lido. (IBIDEM, p.51)

O discurso do jovem escritor parece abandonar o idealismo em torno à pátria, tudo o que se sabe dela é que era de um franquismo absurdo. Um escritor não tem pátria, escreve para si mesmo. Exalta a beleza e vitupera os fracassos de qualquer lugar. Ao mesmo tempo, ele chora por estar longe de casa, lamenta ser ele mesmo o protagonista de seu romance. Trata tudo com ironia, não só a vida que leva, como também a vida dos outros. Pela ironia se pode abandonar a verdade, mas também se pode insistir nela, pela ironia o jovem escritor questiona a literatura, as formas, a escrita é uma ironia para ele também.

A ironia já existia na antiga Grécia, sem dúvida, vamos encontrá-la em Sócrates. *O banquete* de Platão é de fato o primeiro romance moderno. Na idade Média, indubitavelmente, a ironia era vista como perigo ou era inconcebível, estava fora de lugar, quem resolvesse praticá-la podia acabar na fogueira. Nós a reencontramos em Cervantes, homem do Renascimento. A ironia se introduz no cerne do romance, em sua estrutura. E de lá aos nossos dias. “Se a realidade é um complô”, diz Ricardo Piglia, “a ironia é um complô privado, uma inspiração contra esse complô.” A ironia não é uma incorporação, faz parte dos mecanismos de representação do mundo, oferece um ângulo de sombra sobre esse mundo. A ironia, por outro lado, é uma figura retórica, desmente a linguagem. E sem dúvida, eu não quero desmentir nada do que acabo de dizer sobre ela. Não é nada irônico tudo o que disse sobre a ironia. É que no fim das contas a arte é o único método de que dispomos para dizer certas verdades. E não vejo verdade maior de que ironizar sobre nossa própria identidade, que é o que venho fazendo desde ontem, sempre com bom ânimo, nesta conferência. (IBIDEM, p.79, grifo do autor)

A ironia desmente a linguagem, de acordo com o escritor sem nome, deve-se “ironizar sobre nossa própria identidade”. O discurso do sofista questiona, amplia e permite assumir posições distintas, sempre propondo questões. Aqui, o jovem escritor é menos irônico do que sofista, assume que nada do que ele disse sobre a ironia foi irônico. A chama de figura retórica, dessa perspectiva, a utiliza com uma intenção, que pode ser lida como a de mover. Ao se denominar uma conferência ou um romance, o faz ironicamente para assumir que sua vida é um relato, que suas histórias são ficções inventadas em um algum momento em uma Paris que ele desenha para o leitor. O jovem escritor sem nome, Rosario Gironde e Riba leem as suas vidas como relato, a realidade para eles não basta, precisam ficcionar a si mesmos. O texto vitupera os escritores das realidades, os críticos que estabelecem verdades universais sobre as singularidades.

E, sem dúvida, não estou seguro agora de que deva censurar nada, muito pelo contrário. Porque se é certo que depois li bastante e minha cultura literária se fortaleceu, o LSD, com sua abertura de meu campo de visão, não foi em seu momento desprezível fonte de inspiração. E mais, algumas daquelas percepções de uma realidade distinta perduram com firmeza e, carregadas ainda hoje de uma energia muito notável, são a causa de que me façam rir, por exemplo, os escritores realistas que duplicam a realidade empobrecendo-a. (IBIDEM, p.91)

O discurso do jovem escritor sem nome vitupera os escritores duplicadores da realidade, pois simplesmente copiar a natureza real das coisas seria de muita simplicidade, muita pobreza. Ele aponta para o LSD com uma forma de desviar da verdade e abrir o seu campo visual. Sua fala pode ser lida aqui também de forma irônica, pois ao assumir que somente pela droga consegue transpor a realidade, move o leitor a duvidar da sua capacidade de se transformar em um romance, um manuscrito, de ser uma conferência. Há várias atitudes irônicas em Paris não tem fim, e elas podem ser lidas como pequenos momentos de rompimento com a totalidade dos

conceitos que foram estabelecidos ao longo da história da literatura. É uma grande ironia que Enrique Vila Matas tenha se transformado em um escritor pop, um escritor para as toupeiras do pico.

Toda criação é singular, e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade. O primeiro princípio da filosofia é que os Universais não explicam nada, eles próprios devem ser explicados. (DELEUZE, 1992, p. 15)

Ao assumir a singularidade das criações, Paris não tem fim aponta para a impossibilidade da simples repetição dos atos do passado, como tentativas de se construir uma identidade, ou uma escrita que não é lida como palimpsesto, mas apenas como uma cópia. O passado que é resgatado pelo jovem escritor sem nome é escrito sobre a perspectiva do fracasso. Tudo que ele não queria era não fracassar como autor e agora, anos mais tarde, parece escrever o seu manual perfeito com regras que incluem passar um período por Paris. Para se tornar um escritor de sucesso é preciso sair de sua pátria e viver ao menos um ano na cidade mais literária de todas? O jovem escritor sem nome coloca essa questão diante do leitor, como uma reflexão da literatura, das teorias e dos manuais. Por lá passaram dois de seus amigos, Roland Barthes e Copi, escritores que alcançaram o sucesso. Mas também passaram muitos outros que fracassaram e seus nomes foram esquecidos para sempre. O discurso novamente aponta para aquilo que está oculto, pois se esses escritores fracassaram deve ter havido uma razão. O próprio sucesso é questionado, Riba vitupera fortemente os escritores que se dispõem a escrever apenas para vender. O que significaria ser um escritor de sucesso? O leitor pode pensar as questões.

Esse pretensioso sonho no qual se mesclavam a preguiça, o terror e certa idéia de sucesso não podia ser mais miserável – é sem dúvida, desejar que alguém escreva seu livro por você – , porém curiosamente, apesar de seu caráter detestável, o sonho teve a virtude de me levar a uma séria reflexão quando repentinamente temi que as manchas de umidade do manuscrito do baú pudessem apagar as palavras que haviam de me conduzir ao sucesso. (VILA MATAS, OP. CIT., p.103)

O jovem escritor sustenta duas posições distintas, ao mesmo tempo ele recusa o sucesso e o condena a uma falsidade, mas logo em seguida se preocupa em não perder os manuscritos que lhe renderão o sucesso. Ler Paris não tem fim como um discurso epidéutico é colocar diferentes questões ao leitor, sem que haja a necessidade de se escolher um lado e estabelecê-lo como a sua verdade. A juventude é exaltada e vituperada pelo jovem escritor sem nome, ao mesmo tempo, ele questiona a sua idade madura. O discurso não é único no texto, é sobre Paris, Hemingway, os amigos que lá conheceu, é sobre o seu manual de escrita, é sobre o processo de composição do seu romance. Há vários duplos do jovem escritor sem nome, que agem

ironicamente frente às situações simples da vida de um homem comum que quer se tornar um escritor.

Creer, fingir, que la literatura es un objeto-uno leído por un sujeto unitario es una formación ideológica claramente delimitada en la historia. La historia que sucede – y transforma – al sujeto de la lectura no es producto de las marcas historiográficas de superficie, sino de una historia profunda del registro de lo imaginario. (NICOLÁS ROSA, 2004, p.11)

Nicolás Rosa propõe uma leitura da crítica realizada no mesmo nível da ficção. O discurso do jovem escritor sem nome sobre Hemingway e sobre Paris é na realidade uma crítica que ele faz sobre o texto e a vida do escritor. Porém, ele toma o seu próprio discurso como literário ao sair em busca de pistas, de ideias para escrever e publicar o seu romance. A crítica se torna literatura devido a essa impossibilidade de dar um caráter universal a tudo. Os dois escritores, lidos aqui como personagens de suas próprias biografias, compartilharam singularidades e diferenças em Paris. E no final, ambos alcançaram o sucesso, que pode ser entendido de diferentes perspectivas. Hemingway foi pobre também, andava desviando dos cafés para não sentir o cheiro da comida, mas também foi feliz. O jovem escritor sem nome foi pobre, mas escolheu ser pobre e desesperado, o desespero lhe pareceu ser mais elegante, ser mais literário, do que ser feliz. Em vários momentos, seguia um manual já estabelecido pela história da literatura sem haver se dado conta disso. O escritor deve ser um homem solitário, triste, e magro. Assim, ele construiu o seu personagem de sua juventude. Paris não tem fim trata a biografia como momento, como sugeriu De Man, o escritor como imagem não existe.

5.3 Paris e um livro para futuros escritores

Borges opina que a prosa desse livro é Hemingway no seu estado mais puro, prosa simples e muito evocativa, aceitando a vida, mas, como sempre em sua obra, matizando-a de melancolia. É uma prosa que fala sempre da fortaleza estoica na adversidade. Ainda que essa fortaleza acabasse quebrada por um disparo na testa, sua melodia é juvenil. É seu livro sobre Paris entra como um vento tempestuoso nas mentes de todos os homens e mulheres jovens que começam a escrever. É um livro para futuros escritores. (VILA MATAS, 2007, p.97)

Um livro para escritores do futuro, um manual de como se tornar um escritor de sucesso, de acordo com Borges. O passado parece agora ser deixado de lado e o discurso se volta para o futuro, que ainda pode ser salvo pelos escritores que ainda virão. Paris não tem fim não trata o o que há de vir como caos e desastre, mas com uma possibilidade. Diferente de Rosario Gironde

que quer salvar apenas o passado da literatura, o jovem escritor sem nome vê no futuro algo a mais e que lhe dá certa esperança. A ideia de futuro, para o narrador, sempre adianta o fracasso, um fracasso que vai ficando sempre mais adiante, não terminar o seu livro era a única forma que ele tinha para saber que não iria fracassar. Porém, seu livro já estava concluído mesmo antes de ter sido escrito.

O núcleo central, o núcleo parisiense festivo, foi rodado em várias casas de Paris que simulavam ser uma só, de modo que a rodagem de *Tam-Tam* foi, de certa maneira, grandíssima festa móvel e o filme poderia ter levado perfeitamente o título original inglês do livro de Hemingway sobre suas recordações de Paris, *A moveable Feast*. Neste filme nem sequer a trama ligeira era o que aparentava ser. Participar como ator me ajudou a perder parte de meu medo da escrita e das mulheres, e com isso foi diminuindo em mim o terror do fracasso; digamos que meu temor do fracasso naqueles aspectos que me pareciam mais importantes da vida foi diminuindo a intensidade de meu medo do fracasso total. Ainda que o fracasso estivesse *ali*, não adiantava me enganar, eu sabia que cedo ou tarde chegaria. Na realidade, bastava terminar o romance. (IBIDEM, p.101, grifo do autor)

A necessidade do inacabamento literário é colocada pelo discurso do jovem escritor sem nome, pois ele sabe que no momento que seu livro estiver pronto, terá fracassado. A retórica abre os discursos para as possibilidades, o suspenso também é lido como um sentido possível, e o sucesso ou fracasso não são as únicas opções. Em Paris não tem fim o excesso é questionado, o exagero nas situações, a saturação das coisas. O jovem escritor sem nome tende a exagerar em seu desespero, em sua semelhança com Hemingway, em sua infelicidade em Paris, em sua escrita realista, feita a partir de um fragmento de memória, nada encontra-se na medida ideal, tudo parece estar em excesso. O discurso vitupera o exagero romântico das situações, que causa enjôo como aponta Gombrowicz.

A pesar de esto, mis experimentos han fortalecido mis ánimos, y ya con más valor me he puesto a buscar respuesta a esta cuestión atormentadora: ¿por qué no me gusta la poesía pura? ¿Por qué? ¿No será por las mismas razones por las que no me gusta el azúcar en estado puro? El azúcar sirve para endulzar el café y no para comerlo a cucharadas de un plato de natillas. En la poesía pura, versificada, el exceso cansa: el exceso de palabras poéticas, el exceso de metáforas, el exceso de sublimación, el exceso, por fin, de la condensación y de la depuración de todo elemento antipoético, lo cual hace que los versos se parezcan a un producto químico. (GOMBROWICZ, DIARIO 1, 1953-1956, p.367)

Paris não ter fim nunca é lido aqui como um discurso irônico, pois esse ‘nunca acabar’ se torna um excesso, um excesso que faz mal ao jovem escritor. Paris deve ser tomada nas doses certas por cada um que por lá se propõe a passar, e esse livro para os escritores do futuro que escreveram tanto o escritor sem nome como o jovem Hemingway (personagem) são discursos

que podem ser lidos como discursos contra a saturação de passado e de presente. Hemingway foi bom até demais, estava sempre ao lado dos melhores de sua época, já o escritor sem nome foi ruim demais, ambos sofreram pelo excesso, agora as suas experiências de vida narradas como autobiografias tratam de mostrar aos futuros escritores como não sofrer pelo excesso, não fracassar por ser bom ou ruim demais.

O estilo! 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: por outro lado, nada estranho se levarmos em conta que só pensava na morte de meus leitores. Hoje creio saber por que meu primeiro livro sempre me pareceu *frio*; creio que isso se deve à sua absoluta falta de estilo. Estava muito distante nessa época de saber que, como dizia Gide, o grande segredo das obras com estilo – o grande segredo de Stendhal, por exemplo – consiste em escrever *no ato*. Disse Gide sobre Stendhal que seu estilo, o que poderíamos chamar a malícia de seu estilo, consiste em que seu pensamento comovido permanece tão vivo, com colorido tão fresco, como a recém-nascida mariposa que o colecionador surpreendeu quando estava saindo da crisálida. Daí esse toque aceso e espontâneo, desprevenido, súbito, desnudo, que sempre volta a nos cativar no estilo de Stendhal. (VILA MATAS, OP. CIT., p.115, grifo do autor)

Um livro frio, tão gélido que causaria a morte de seus leitores. O discurso do escritor sem nome exalta o estilo que ele em seus anos de juventude não tinha, buscava imitar os outros, ou simplesmente escrevia sem estilo nenhum. Sugere que seu texto deveria ter sido mais conectado com a vida, pois só assim teria aquecido os leitores. Mas também diz que o sucesso dos escritores de estilo era escrever no ato. Escrever no ato seria escrever baseado apenas na inspiração, uma inspiração que é enviada ao gênio que seria o escritor. Ao ler dessa perspectiva, a retórica é afastada e o texto se volta ao romantismo. A ideia de gênio proposta por Kant é colocada pelo discurso do escritor sem nome como questão a ser refletida. Ao mesmo tempo em que seguiu os caminhos de Hemingway, enfatiza a importância da inspiração divina na criação de uma obra de arte. Nessa parte, pode-se perceber o narrador atuar sofisticadamente, levando o leitor a ficar até mesmo confuso. Pois ele deveria ler e escrever seguindo os manuais ou escrever somente quando estiver inspirado? E qual seria o papel da retórica em sua escrita? O leitor participa como figura fundamental na leitura dos textos de Enrique Vila Matas, não é somente convidado a se mover entre as leituras, mas também a refletir questões auto referenciais da literatura. O texto, assim como Paris, é uma festa.

O processo de recepção encontra seu limite apenas na capacidade do leitor de aprender o texto, clara e distintamente, como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido. As fronteiras que se colocam para a recepção são tanto as fronteiras subjetivas da percepção e da faculdade de julgar quanto as objetivas de um potencial de recepção disponível em uma situação histórica dada. (WOLFGANG ISER, 1979, p.145)

O jovem escritor sem nome recorre às citações, ao outro, para tentar definir o que seria o estilo em uma obra, acaba convencendo-se de que se trata de algo que quanto mais se busca, menos se consegue alcançar, o estilo seria um crime. (VILA MATAS, OP. CIT., p. 117). Ao dizer que chove e neva e isso é o estilo, o discurso do jovem escritor aponta para a condensação, o estilo não pode ser definido em um único estado, em uma única palavra, um escritor deve aventurar-se pelos estilos, provar diferentes formas, o escritor deve escrever em qualquer estilo. Há uma crítica no discurso contra o estilo que um escritor deve estabelecer. Ao firmar-se no mesmo estilo eternamente o escritor começa a morrer, será tudo e nada, sua obra será sem cor e retilínea como os discursos que Riba vitupera fortemente em Dublinesca.

Desde aquele dia, Van Morrison é meu cantor favorito. Foi um dia, suponho, importante para mim, pois descobri que devia perder certos complexos e não considerar o rock alheio ao que podia escrever. Foi também o dia em que me dei conta de que não devia me deixar intimidar por alguns escritores espanhóis de minha geração que diziam estar interessados somente na música clássica e que, por exemplo, haviam se compadecido de mim no dia em que me ocorreu citar os Rolling Stones. Foi o dia em que me dei conta de que *não somente não devia descartar nunca nada na hora de criar, como não devia me deixar influenciar pelo olhar compassivo daqueles pedantes de meu país tão atrasado*, escritores altivos e ancorados numa literatura engessada. Foi o dia em que descobri que na hora de escrever não devia descartar nada, pois como dizia Walter Benjamin, o cronista que narra acontecimentos sem distinguir entre pequenos e grandes se guia, ao fazê-lo, por essa verdade: de todo o ocorrido, nada deve ser considerado perdido para a história foi o dia em que descobri que havia no estrangeiro escritores e cineastas de uma geração anterior à minha – como Wenders e Handke – que dialogavam sem complexos sobre o rock and roll, sobre a felicidade estranha que uma canção de Van Morrison pode nos dar de repente. Continuei vivendo em desespero, mas com momentos de estranha felicidade – continuavam vindo do rock and roll. (IBIDEM, p. 134, grifo nosso)

Em seu manual de como se tornar um escritor, o discurso do jovem narrador de Paris não tem fim aponta que nada deve ser ignorado por aquele que escreve, e que não se deve ter pela pátria uma admiração e exaltação cega. O jovem escritor sem nome vitupera os escritores de seu país, os chama de pedantes, mas ele mesmo pode ser considerado um pedante pelo seu povo, por tê-lo abandonado em favor de Paris, será um estrangeiro em sua casa. O discurso aponta que nada está perdido para a história, e pode ser tanto a história da literatura, quanto a história da humanidade, tudo se torna um infinito possível para o narrador, que ainda insiste em manter o estilo do escritor pobre e desesperado. O texto do jovem escritor sem nome atua ora como manual do escritor, ora como diário íntimo, ora como caderno de notas. Ele mesmo dá às citações um caráter de resíduo textual que é posto ali para chocar com o texto. (VILA MATAS, 2007, p.136). Suas citações são pequenos capítulos que se escrevem de forma autônoma, elas trazem as vozes das testemunhas da infinidade de Paris.

Fui a Paris neste agosto e viajei de metrô até as absurdas edificações que acolhem a Biblioteca Nacional da França, erguida pela megalomania de Miterrad. Fui a esse estranho lugar convencido como W. G. Sebald de que lá “está enterrado tudo o que nossa civilização produziu”, e convencido também de que o homem moderno, sob a hipnose do progresso e do pensamento único, não sente falta do que jaz nesse panteão nem tão pouco das marcas dos ausentes. Extraviado como está o homem moderno na ilusão de um futuro que não está ao seu alcance. (IBIDEM, p.151)

A figura do homem enganado aparece em *O mal de Montano*, *Dublinesca* e *Paris* não tem fim como aquele que prefere seguir na escuridão por ser mais fácil e mais cómodo. Os discursos dos personagens Riba, Gironde e o jovem escritor sem nome vituperam a falta de vontade das pessoas em buscar, mesmo que minimamente, o conhecimento, pois preferem viver enganadas, mas felizes. Em Paris, para o jovem escritor sem nome, e em Dublin, para o ex-editor Riba, está tudo que foi construído pela literatura até os dias atuais, mas essas duas cidades são cidades esquecidas, cidades-cemitérios, cheias de fantasmas desconhecidos. Os discursos exaltam a tradição literária, mas a colocam fora de uma realidade inacessível para as pessoas mais simples e comuns, como um Leopold Bloom qualquer. Para que Paris não tenha fim e seja uma festa, é preciso buscá-la em suas entrelinhas, e lê-la naquilo que não foi escrito. Ao mesmo tempo em que o jovem escritor escreve os axiomas de seu manual, ele discursa contra ele. Ao mesmo tempo em que Paris é uma festa, ela também é uma tragédia. A partir dessas leituras retóricas, é possível identificar o texto como um texto que parte do discurso epidítico para recolocar a literatura como questão, e não como absoluto literário, o modelo exemplar a ser seguido e adorado. Os três discursos lidos neste trabalho não somente colocam a linguagem literária voltada para si, uma auto-referencialidade, como também repensam a literatura como uma totalidade fechada.

Duvidava muito, isto é claro. Não era algo que fosse especialmente ruim, mas me faltava saber que não era. Sofria tanto duvidando e poderia ter economizado o desassossego e duvidar simplesmente, sem problema algum. Ignorava que duvidar é escrever. Diria Marguerite Duras em 1995, rumo ao final de seus dias: “Já posso dizer o que quiser, nunca saberei por que se escreve e como não se escreve. Na vida, chega um momento, e penso que é absoluto, de que não podemos nos livrar, em que tudo se põe em dúvida: duvidar é escrever.” (IBIDEM, p.185)

Duvidar é escrever, o discurso do jovem escritor sem nome chama para a dúvida, colocar questões e não aceitar simplesmente tudo o que vier. Muitos equívocos permanecem na história da literatura e na história dos homens por que as pessoas não duvidaram, assim pensa o jovem narrador de *Paris* não tem fim, porém ele, como excesso, sempre duvidou demais, e como diria

Hemingway que o mais importante nunca se conta. (IBIDEM, p.190). Ou talvez o mais importante se conte pela voz dos outros.

Como Raúl permanecia em silêncio e tudo parecia indicar que não aprovava muito minha tendência a narrar histórias que surgissem da própria prosa, perguntei-lhe se achava que eu estava sendo injusto com Hemingway. Ele então, com um gesto que não esquecerei, encerrou o assunto desta maneira: “Olhe, é muito simples. Se Hemingway fosse na realidade um sujeito rasteiro e raquítico que tivesse passado a vida fantasiando e inventando em seus livros as histórias que dizia ter vivido ou que estavam por trás do que contava, isso não mudaria em nada as coisas, continuaria sendo o grande escritor que foi, o fato é que, além de tudo, não era rasteiro, nem era raquítico.” (IBIDEM, p.215)

O discurso do escritor sem nome aponta para a irrelevância de Hemingway ter ou não ter vivido as histórias que ele diz ter experimentado nos seus textos, ao mesmo tempo, o próprio discurso do escritor sem nome é uma ficção, e ainda por cima é irônico também, então ficará a questão a ser decidida pelo leitor. A verdade e a ficção devem ser possíveis de serem separados no discurso de Hemingway? Loucura. A sua relação com Scott Fitzgerald permanecerá um pouco mais misteriosa se tratarmos o capítulo que Hemingway dedicou ao amigo em Paris é uma festa como uma ficção. A própria descrição de Scott é um elogio a sua figura, ele é quase uma das donzelas que inspiravam os poetas.

Scott era nessa época um homem de aspecto juvenil, com um rosto entre pálido e bonito. Seus cabelos eram claros e ondulados, a testa era alta, erguendo-se acima de olhos maternos e cordiais e de uma boca de lábios tão delicados e longos como os de um irlandês; se fossem de moça, seriam os lábios da própria beleza. O queixo era bem construído, as orelhas eram perfeitas e o nariz, de linhas finas, era quase elegante. Tudo isso não bastaria para compor um rosto bonito, mas a impressão de beleza era acentuada pelos cabelos muito claros e pela boca delicada. Tão delicada que nos intrigava enquanto não o conhecíamos e então, nos intrigava ainda mais. (HEMINGWAY, OP. CIT., p.177)

Paris não tem fim é um texto criado por vários pequenos sub discursos, nos quais a figura da ironia, lida a partir de diferentes perspectivas, é responsável por ajudar o leitor a sentir dúvida de tudo, mas também a experimentar uma sensação única, a ter uma relação única com Paris. O texto trata de construir uma ideia, um conceito a respeito de algo, para em seguida, colocá-lo a prova. O leitor é colocado diante da construção de um romance, para no final, o jovem escritor sem nome lamentar e se envergonhar de haver abandonado a poesia e agora ser um autor de prosa. Paris parece ter sido apenas a desculpa perfeita para que o jovem escritor sem nome se movesse, assim como foi para Riba a desculpa de celebrar o capítulo VI de *Ulysses*. A literatura parece sempre estar em busca apenas da desculpa perfeita para poder ser. O escritor fala aos seus ouvintes, dando os detalhes de suas experiências na água-furtada, de

como conheceu Blanchot, Raúl (Copi), Samuel Becket, para finalmente dizer que tudo está inventado. Trata tudo com ironia, seu discurso é sempre uma dúvida, nunca se sabe quando algo realmente sucedeu.

Uma escrita que sugere, que não estabelece, mas que sempre coloca questões. E essas suposições passam para a escrita autobiográfica, trata-se de um relato, um enunciado que foi intencionalmente criado para produzir um efeito, um efeito lido como retórico. Os dois escritores escolheram Paris como o cenário de suas vidas, uma cidade forçada, saturada, uma Paris inventada para cada um.

6. Considerações finais

Esta dissertação começou a ser escrita com a leitura de *O mal de Montano* em 2010. Momento em que uma infinidade de possibilidades literárias foi proposta por meio do labiríntico mundo das citações e referências apresentadas pelos textos metaliterários de Enrique Vila Matas. No entanto, ao se realizar uma primeira leitura, o leitor fica facilmente seduzido a cair nas armadilhas criadas nos tópicos dos romances, que tem a intenção de enganar o leitor distraído e intrigar aquele mais atento. Os textos lidos foram tratados da perspectiva retórica moderna, o escritor abordado como um sofista dos tempos modernos e a figura do leitor passou a exercer um papel participativo.

O conceito platônico de submissão à verdade, ou a verossimilhança, foi abandonado, dando lugar a uma abordagem moderna que trata a retórica como uma arte. Ao ler os textos foi possível identificar diversos autores como Borges, Cervantes e Bolaño dentro de um mesmo autor, dando à repetição e a paródia e a biografia um importante papel dentro da literatura. Os textos mostram-se abertos e infinitos, que ora discursam em favor da literatura, e ora discursam fortemente contra ela. Uma constante alternância de opiniões e de vozes que se tornam possíveis ao tratar sofisticamente a escrita de Vila Matas, pois ao mesmo tempo que o texto recoloca o cânone em jogo, também o desmistifica, toma para si a sua autoridade e cria algo novo, os personagens mudam constantemente de posições e opiniões. Riba, no início de *Dublinesca*, sente-se completamente fracassado, perdido e até mesmo culpado. No entanto, passa dessa condição trágica de desgraçado, para ser ele mesmo o grande escritor que sempre procurou a vida toda publicar, ao mesmo tempo, o texto conduz o leitor a impossibilidade de se alcançar a totalidade, ao procurar pela perfeição, Riba encontra nada além de uma frustração terrível.

A originalidade no seu sentido mais romântico também foi quebrada, pois não é possível sustentar da perspectiva da retórica que *O mal de Montano*, *Dublinesca* e *Paris não tem fim* não sejam textos diferente e independentes dos textos que os originaram. A intenção de ler retoricamente é a de não se prender em um determinado aspecto de um texto e seguir nele para sempre, mas ao contrário, produzir diversos e diferentes sentidos. A intenção do mover fica bem evidente, porém é um mover que conduz naturalmente, sem forçar ou obrigar o leitor a sair de uma condição passiva para uma posição ativa. A intertextualidade, um pouco desprezada por Bakhtin, é elevada junto com a ironia. Aparece o Joyce que há em Vila Matas, ao tomar algo extremamente simples e exaltá-lo através de uma escritura potente. através das leituras

realizadas, foi possível estabelecer e entender que os textos mantêm entre si uma relação mais independente e livre, sem uma submissão adoradora ao passado.

O passado nas obras metaliterária é constantemente evocado, resgatado, recolocado. Há no discurso epidíptico a necessidade de se falar do presente, de se falar do momento que se vive. Em *O mal de Montano e Dublinesca*, o passado é o que mantém os personagens vivos, é o que os dá alguma motivação para entrar numa espécie de barbárie que se avista no horizonte. Ao retomar o passado fica garantida a presença da literatura. Uma exaltação a uma memória literária gigantesca, de séculos de tradição, uma exaltação a intertextualidade, ao dialogismo, a autores injustiçados, uma exaltação a própria literatura, assim foram lidas as obras deste trabalho. E para que a prática dessa escrita seja possível é necessário romper com o cânone, com a figura de autor como um mito inviolável, é preciso expandir a linguagem, extrair dela tudo o que ela tem a oferecer. A imaginação é apenas um primeiro estágio pelo qual o escritor passa, até alcançar o sublime.

Ao se inundar de referência e de outros escritores, como Raul Damonte, Alejandra Pizarnik, Rimbaud, Unamuno, é impossível estabelecer na obra apenas um estilo, uma característica. Dizer que a obra de Vila Matas é metaliterária oferece mais dúvidas do que esclarecimentos. A necessidade de denominação gera a generalidades, e as generalidades conduzem a equívocos. No entanto, ao tratar os textos lidos como metaliterário, esse trabalho se propôs a oferecer uma perspectiva a mais de leitura. Ao ler os textos como discurso de exaltação e vitupério percebe-se que a literatura é o alvo, e que a partir dela, o leitor, que tem papel fundamental na obra, pode tomar diferentes caminhos. A metaliteratura carrega uma memória de textos, escritores, momentos históricos também, e os momentos de pausas. Ao resgatar um texto, a escrita produzida o modifica e gera o novo. A repetição foi tomada positivamente, não em função da criação de uma cópia.

Dublinesca não se trata de uma cópia de *Ulysses*, apenas trava com ele relações, conflitos e não se preocupa em estabelecer uma correspondência exata com o texto original. Riba e Bloom, Vila Matas e Hemingway são personagens diferentes de momentos distintos, cada um traça uma história, cada um trava com a literatura um conflito diferente, cada um rompe com a linguagem um aspecto diferente. Quem, no final, ganha com esses intercâmbios é o leitor, que passa por entre cada um dos textos criados e se submete a diversos conflitos e colapsos.

Pode-se também perceber como muitos desses autores que são trazidos pela memória dos personagens são utilizados retoricamente com a intenção de dar ao texto novo, criado, uma

autoridade que possivelmente ele não teria caso os nomes não fossem citados. Ironicamente, o que o escritor espanhol fez e faz com muitos escritores agora é feito com ele, pois seu nome é colocado nos textos a fim de dar autoridade. Não interessa tanto saber se Vila Matas leu ou não leu todos esses escritores, mas sim entender como ele os utiliza de forma retórica. No entanto, não se trata de encher um texto com um monte de nomes, não se trata de embaralhar um monte de palavras e dizer que criou um texto onírico. É necessário entender as figuras, conhecer os recursos, saber fazer a retórica agir e mover. É preciso convencer, persuadir o leitor com argumentos e técnicas.

Barthes afirma que o autor não produz mais do que presunções de sentido e formas e o mundo é que as preenche, e tanto ele como o crítico nunca terão a última palavra. Dessa forma, a escrita projeta, termina, mas não exprime (Crítica e verdade). A obra metaliterária é uma possibilidade infinita de nós, de teias, de relações entre diversos textos. Os textos de Vila Matas, além de discursarem em favor da tradição, reescrevendo-a, critica aqueles que Barthes chama de escreventes. O escritor realiza uma função, o escrevente, uma atividade (Barthes, 2007)

O escritor como um escrevente, um simples copista, e a literatura como a grande contestadora das questões do mundo é o que a leitura dos textos busca evitar, através de uma re colocação da ficção no literário, além de uma reconfiguração da linguagem. O equívoco está na submissão à verdade, na entrega cega e exagerada a um relato.

Referências

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. 1ª ed. 2ª reimp. - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. P. 33-66.

BADIOU, Alain. 1937- **Pequeno manual de inestética** / Alain Badiou; tradução Marina Appenzeller. - São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, 1895-1975. **Estética da criação verbal** / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2ª ed. —São Paulo Martins Fontes, 1997. — (Coleção Ensino Superior)

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 4.º ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O prazer do texto**. Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3107/BARTHES-Roland-O-Prazer-Do-Texto.pdf>> Acesso em: 28 out. 2017.

BLANCHOT, Maurice. **El espacio literario**. Barcelona: Paidós Básicas, 1992.

_____. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone - Moisés. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2013.

BORGES, Jorge Luis, 1899-1986. **O aleph** (1949) / Jorge Luis Borges, tradução Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Obras completas** de Jorge Luis Borges_ volume 1 / Jorge Luis Borges. – São Paulo: Globo, 1999.

CASSIN, Bárbara. **O Efeito Sofístico**. Edição brasileira. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2005.

CATELLI, Nora. **En la era de la intimidad**: Seguido de El espacio autobiográfico - 1ª ed. - Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. P. 9-270.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa** / Marilena Chauí — São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 16.ed. São Paulo: Ática, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. P. 119-164.

DE MAN, Paul. **La retórica del romanticismo**. Traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan. Título original *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, 1984. Ediciones Akal, S.A., 2007. P.147-168.

DELEUZE, Gilles, 1925 – 1995. **O que é a filosofia?** / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. P.9-81.

_____. **Lógica do sentido**. 4.º edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. **Obra aberta: Forma e inderteminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo. 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Sobre os limites da interpretação**. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/primafacie/article/viewFile/4205/3172>>. Acesso em 28 out. 2017.

FAEDRICH, Anna. **Autoficção – um percurso teórico**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/120842/121520>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

FOUCAULT, Michael. **O que é um autor?** 4ª Edição. Vega, 2000.

GIORDANO, Alberto. **El escribiente, Otra vuelta al giro autobiográfico**. 1.º ed. – Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

_____, Alberto. **Una posibilidad de vida, Escrituras íntimas**. 1.º ed. – Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GOMBROWICZ, Witold. **Contra los poetas**. Disponível em:<<http://www.sequitur.es/wpcontent/uploads/2010/09/contra-los-poetas.pdf>> Acesso em: 19 jan 2017.

_____. **Diários**. Seix Barral, Barcelona 2005.

GROYS, Boris. Título original: **Going Public**. Boris Groys. **Volverse público**. Traducción, Paola Cortes Rocca. Caja Negra Editora, 2014, 2015.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, Neo Barroco e outras ruínas**. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560/114160>>. Acesso em: 19 jan 2017.

_____. **Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso**. Disponível em:< <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/19759/14255>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

HOMERO. **Odisseia**. 1ª reimpressão. Lisboa: Edições Cotovia, Lda e Frederico Lourenço, 2010.

JOYCE, James. **Ulysses**/ James Joyce; tradução de Caetano W. Galindo; introdução de Declan Kiberd; coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. – 1ª ed – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LACOUÉ - LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Lucc. **El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán** / Philippe Lacoue - Labarthe y Jean-Luc Nancy. - 1ª ed. - Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica**. Título original. At face value: Autobiographical Writing in Spanish America. 1991, Cambridge University Press. Publicado por Press Syndicate of University of Cambridge 40 west 20 th street Nueva York, NY 10011, Estados Unidos de América 1996. p. 11-210.

MUSITANO, Julia UNR – CONICET. **Autoficción: ¿género literario o estrategia de autofiguración?** Disponível em:< http://www.celarg.org/int/arch_public/musitano.pdf> Acesso em 10 jan. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. **Obras incompletas** / Friedrich Nietzsche; seleção de textos de Gérard Lebrun ; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho ; posfácio de Antônio Cândido. – 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Org. Adma Muhana . **Retórica**, São Paulo: Annablume; IEB, 2012 Lugar-comum.

PERNOUT, Laurent. **La Retórica en Gracia y Roma**. 1º ed. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, del. Coyoacán, C. P. 04510, México, D. F, 2013.

PREMAT, Julio. **Heroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina**. 1.º ed. – F.C.E, 2009.

QUINTILIANO, Marco Fábio. **Instituciones Oratorias** Disponível em:<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/instituciones-oratorias--0/html/>> Acesso em: 29 out 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura**. Traducido por Cecilia Gonzáles. - 1ª ed. - Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

ROSA, Nicolás. **El arte del olvido y tres esnayos sobre mujeres**. 1º ed. – Rosario: Beatriz Virtebo, 2004.

SHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&M Pocket, 2011.

SPINOZA, Benedictus de, 1632-1677. **Ética**/SPINOZA; [tradução e notas de Tomaz Tadeu]. – 3. Ed., 1. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

VILA-MATAS, Enrique [1948-] **Bartleby e companhia**: Enrique Vila-Matas; Título original: Bartleby y compañía Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____, **Paris não tem fim**: Título original: París no se acaba nunca. Tradução: Joca Reiners Terron São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

_____, **Dublinesca**: Título original: Dublinesca. Tradução: José Rubens Siqueira São Paulo Cosac Naify, 2011

VICKERS, Brian, **In defence of rhetoric**, Oxford university press, 2002.