



ENRIQUE VILA-MATAS:
A IRONIA E A REINVENÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Victor Doblaz Heringer

ENRIQUE VILA-MATAS:
A IRONIA E A REINVENÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Victor Doblas Heringer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária)

Orientador: Profa. Dra. Beatriz Resende

Rio de Janeiro
Abril de 2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Heringer, Victor Doblas.

Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade / Victor Doblas Heringer. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura (Teoria Literária), 2014. viii, 107f.

Orientadora: Beatriz Resende

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação de Ciência da Literatura (Teoria Literária), 2014. 8f.

1. Introdução. 2. O desaparecimento de Enrique Vila-Matas. 3. A visão irônica do mundo 4. Eu, máscara de mim. 5. O fingimento da história. I. Resende, Beatriz (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura (Teoria Literária). III. Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade

Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade
Victor Doblas Heringer
Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Resende

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

Presidente, Profa. Dra. Beatriz Resende -UFRJ

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza – UFMG

Prof. Doutor Alberto Pucheu – UFRJ

Rio de Janeiro
Abril de 2014

RESUMO

ENRIQUE VILA-MATAS: A IRONIA E A REINVENÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Victor Doblas Heringer

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Resende

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Teoria Literária), da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

A obra do autor catalão Enrique Vila-Matas se presta, à primeira vista, a inúmeras considerações teóricas, visto que seus livros (e não raro os próprios narradores e personagens) tratam abertamente de questões da teoria da literatura (a ironia, o desaparecimento do autor, o duplo, a autoficção etc.). A partir de algumas dessas questões, explicitadas no romance *Paris não tem fim* e em outros textos, este trabalho tem por objetivo investigar o papel da ironia na reinvenção do conceito de sujeito e na subjetividade, que aparentemente retornam ao campo de visão do pensamento contemporâneo.

Palavras-chave: Enrique Vila-Matas, sujeito, subjetividade, ironia.

Rio de Janeiro
Abril de 2014

ABSTRACT

ENRIQUE VILA-MATAS: IRONY AND THE REINVENTION OF SUBJECTIVITY

Victor Doblaz Heringer

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Resende

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Teoria Literária), da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

At first glance, Enrique Vila-Matas' work is riddled with possibilities for theoretical investigation. His books deal openly with the problematic of Literary Theory (as well as some of his characters), such as irony, the death of the author, doppelgangers, autofiction etc. Having those conceptual problems as a starting point, as seen in his novel *Paris no se acaba nunca* and in other texts (short stories, journals etc.), this dissertation is going to investigate how irony plays a part in the renewed conceptualization of the subject and subjectivity, both of which has seemingly reappeared on our contemporary theoretical spectrum.

Keywords: Enrique Vila-Matas, subject, subjectivity, irony.

Rio de Janeiro
Abril de 2014

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. O DESAPARECIMENTO DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	11
O baú de Anatol	11
Última blasfêmia, primeiro grito	19
Os exemplares suicídios do autor	21
Mais atrás das linhas	32
"Ser un autor nuevo"	37
2. A VISÃO IRÔNICA DO MUNDO	42
Apresentação do sócia.....	45
A ironia e a ironia em <i>Paris não tem fim</i>	52
Parábase	66
3. EU, MÁSCARA DE MIM	70
Autoficção e identidade	77
4. O FINGIMENTO DA HISTÓRIA	92
Multiplicidade.....	95
Invenção.....	101
CONCLUSÃO.....	106
Referências bibliográficas	108

INTRODUÇÃO

Os fantasmas de um escritor costumam consolar-se com os dos demais. Os meus, pouco antes do início desta investigação, foram ter com os de outro escritor, o argentino Ernesto Sabato. No volume de ensaios (e "diário de escritor", segundo o próprio) intitulado *El escritor y sus fantasmas* (SABATO, 2006), Sabato é enfático: a "crise da arte" não existe – o que há é a "arte da crise". Essa simples virada de expressão teve o poder de reorganizar todas as leituras da minha primeira juventude. Como todas as frases bem colocadas, agiu como um soco. E todo soco torna óbvio o que até então parecia obscuro.

Qualquer poeta ou ficcionista ocidental (ou semiocidental, no colonial caso brasileiro) nascido após Homero tem de se defrontar com certas muralhas. Homero é muralha, Shakespeare e Cervantes também. As vanguardas históricas, Joyce, Borges, Beckett... Todo "grande artista" (ou "grande movimento") é, em suma, uma "crise da arte", porque recalibrou de algum modo o olhar de sua época – e recalibra o das demais (não à toa Borges afirmou que o autor cria seus predecessores, não só sucessores ou imitadores coetâneos).

"Não seria a obra de um Joyce e de um Beckett algo como a redução ao absurdo de toda a literatura de ficção?" (SABATO, 2006: 7),¹ pergunta-se Sabato. Responder à pergunta não me parece tão importante quanto, simplesmente, notar a incrível ansiedade que os escritores sentem diante dessas obras. O próprio Beckett teve que lidar com a monstruosa "sombra joyceana"² para desenvolver e projetar plenamente a sua, da qual hoje muitos tentam fugir – ou nela se abrigam do inclemente sol da originalidade.

Eu mesmo, se posso me colocar aqui como escritor, passei os anos da graduação em Letras (que coincidiram com a publicação dos meus primeiros livros) imaginando formas de *superar os mestres*, e foi esse desejo que me trouxe à teoria. O plano era bastante primário, ingênuo até: se muitos teóricos se debruçaram sobre as obras-muralhas que me eram caras, eu, recém-chegado, poderia encontrar brechas nas quais me infiltrar para inovar as estruturas literárias. A teoria me serviria, e não o contrário.

¹ Tradução nossa. No original: "*¿No es la obra de un Joyce y de un Beckett algo así como la reducción al absurdo de toda la literatura de ficción?*".

² Cf. GLUCK, 1959; DILKS, s/d.

Como era de se esperar, falhei. E, de quebra, conheci novas muralhas: Benjamin, Barthes, Kierkegaard, Agamben, os românticos alemães... Foi somente ao ler a transformada frase de Sabato que compreendi que todos os mestres, em última instância, são muralhas indestrutíveis. O soco do argentino me arrancou da ingenuidade (melhor dizendo: daquela ingenuidade). Meu olhar foi recalibrado. A teoria – na qual antes eu buscava subsídios para "fazer diferente" dos escritores que me precederam, sem saber que, por mero afastamento temporal, estava *forçado a fazer* – agora me parecia um caminho para entender a crise da qual falava Sabato: não mais a crise da arte, mas a crise da qual a arte fazia parte. Para isso, seria preciso servir à teoria e tentar, humildemente, pensar com ela. Em vez de falar *para* o meu tempo, agora eu precisaria escutá-lo para falar *com* ele.

Meu primeiro ato de escuta foi uma pergunta: que crise é esta de que fala Sabato? O autor a descreve sucintamente em *El escritor y sus fantasmas*:

A derrocada dos mitos burgueses forçou o escritor a se defrontar com uma realidade dramática que passou a lhe exigir uma vontade de verdade e purificação, mas do que de simples beleza. De repente, os deuses não eram mais os luminosos deuses do Olimpo que maravilhavam o artista ocidental desde o Renascimento [...]: eram os enigmáticos deuses que presidem o fim de uma civilização (SABATO, 2006: 87).³

É aqui que a obra de Enrique Vila-Matas, que ocupa lugar de destaque nesta pesquisa, faz sua entrada. À primeira vista, os romances e contos do catalão parecem percorrer todas as grandes questões que preocupam escritores e pensadores contemporâneos: a literatura como seu próprio fim (e a suspeita do fim da literatura, ou de determinada literatura e das condições sociais que a tornam possível), a crise dos gêneros literários, o desaparecimento da categoria de sujeito, a morte do autor, a memória, a crise da história como saber organizado, o duplo, a alteridade, o estatuto da ficção, a ironia etc. A lista é longa e, dada a aparente ambição da obra vila-matasiana, interminável em seu "etc.". Ao mesmo tempo, contudo, a sua é uma literatura de fronteiras, de apagamento e rearranjos de limites, tendo sempre como horizonte paradoxal a derrocada de todas as fronteiras. É, enfim, uma obra forçada a ser "do seu

³ Tradução nossa. No original: "*El derrumbe de los mitos burgueses enfrentó al escritor con una realidad dramática que le exigió una voluntad de verdad y purificación más que de simple belleza. De pronto, los dioses no eran más los luminosos dioses del Olimpo que habían alumbrado al artista occidental desde el Renacimiento [...]: eran los dioses enigmáticos que presiden el fin de una civilización.*"

tempo", e cujo escopo me pareceu perfeito: servia como ponto de partida ideal para pensar "o nosso tempo" (e, obviamente, a literatura deste tempo).

Assim, esta não é propriamente uma dissertação *sobre* a obra do catalão, nem mesmo sobre *Paris não tem fim*, romance a que daremos mais atenção. Busquei pensar *com* a obra de Vila-Matas e para além (ou aquém) dela. Se acertei uma ou outra nota criticamente afinada, o motivo é simples: os fantasmas não raro concordam entre si.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos, nos quais desenvolvemos uma linha argumentativa que pode ser resumida da seguinte forma: partindo da problemática instância autoral e subjetiva, da já clássica "morte do autor/sujeito", pensaremos a ironia (capítulos I e II). O contato entre essas duas questões dará origem a um terceiro elemento, o sujeito irônico, sobre o qual refletiremos no terceiro capítulo (suas relações com a literatura, com a própria categoria de sujeito etc.). O quarto capítulo, por sua vez, tratará brevemente da posição desse novo sujeito na história.

1. O DESAPARECIMENTO DE ENRIQUE VILA-MATAS

O baú de Anatol

"A obrigação do autor é desaparecer" (VILA-MATAS, 2009b: 88), diz para si Anatol, personagem do conto "A arte de desaparecer", publicado na coletânea *Suicídios exemplares*, de 1991. O conto prefigura um tema que será explorado com mais vagar em *Doutor Pasavento*, romance de 2005: o desaparecimento do sujeito na condição de autor.⁴ No romance, contudo, o escopo se alarga enormemente. Nas palavras do próprio Vila-Matas, *Doutor Pasavento*

fala sobre a desapareção do sujeito no Ocidente e do afã desse sujeito de reaparecer. Creio que não é algo que se possa liquidar em quatro fólhos, antes requer um longo crepúsculo. [...] eu diria que meu último romance na realidade fala da dificuldade de não ser ninguém.⁵ (VILA-MATAS *apud* HEREDIA, 2007: 27)

À primeira vista, "A arte de desaparecer" não chega a tais alturas. É um texto aparentemente mais modesto do que o romance que o sucederia quatorze anos mais tarde. Tão modesto quanto Anatol, o protagonista-escritor, ironicamente marcado pela "recusa total do sentimento de protagonismo" e pelo amor à derrota (VILA-MATAS, 2009b: 75). É a partir desse conto, portanto, que podemos adentrar com alguma segurança no mundo ficcional de Vila-Matas e nas questões que ele suscita.

Anatol é descrito como um escritor experiente e prolixo – "ao longo de quarenta anos vinha escrevendo [...] sete extensos romances sobre o tema do equilíbrio" (*Idem*) –, mas, por vontade própria, inédito. Cioso de seu anonimato e de sua condição de homem periférico, decide morar em seu próprio país (a "mesquinha" ilha de Umbertha), "fazendo-se passar por estrangeiro" (*Ibidem*: 76). Porém, após escrever uma introdução a um livro de fotografias, é descoberto por acaso pelo editor e poeta

⁴ Em entrevista, falando a respeito de *Doutor Pasavento*, Vila-Matas considera "A arte de desaparecer" "a origem dessa minha dedicação ao tema da necessidade de desaparecer" (VILA-MATAS, 2010: 21).

⁵ Tradução nossa. No original: "*La novela habla de la desaparición del sujeto en Occidente y del afán de ese sujeto por reaparecer. Creio que esto no es algo que se pueda liquidar en cuatro folios y que más bien requiere un crepúsculo largo. [...] yo diría que de lo que realmente habla mi última novela es de la dificultad de no ser nadie.*"

Lampher Hvulac, que insiste em ler e publicar o restante de sua obra. Diante da possibilidade real de publicação, o dilema se instaura na consciência de Anatol: "Por um lado, a íntima sensação de que no fundo morro de vontade que me leiam. Mas por outro, e ainda mais forte, o pressentimento de que um eventual destino de escritor possa conter não sei que sementes de uma sinistra aventura" (*Ibidem*: 82). A aventura que o protagonista presente é explicada por Hvulac da seguinte maneira:

– Amigo Anatol – Hvulac lhe diria pouco depois ao receber o manuscrito [do primeiro romance de Anatol] –, queria que soubesse que minha experiência como autor reconhecido confirma seu pressentimento de tratar-se de uma aventura realmente sinistra. Entre outras coisas, porque *o escritor que consegue um nome e o impõe sabe muito bem existem outros homens que, até aquele momento, são puramente escritores, e precisamente por isso não podem conseguir um nome*. Uma aventura realmente sinistra, mas o fato é que não se pode deixar de vivê-la [...]. (*Ibidem*: 83. Grifo nosso.)

O trecho destacado⁶ aponta para a tensão central do conto, que vai além da questão do reconhecimento do público leitor. Tanto os romances de Anatol quanto o conto de Vila-Matas versam sobre o equilibrismo. A própria frase grifada dá a impressão de um movimento oscilante, como se a lógica estivesse prestes a despencar de um arame estendido entre as duas torres conceituais que sustentam "A arte de desaparecer": *o nome e aquilo que não é dito*.

O público, entretanto, parece ser uma presença quase dispensável. Ao ser perguntado por Hvulac se era equilibrista, como seu personagem, Anatol responde:

– [...] nunca me atrevi a ser, porque é um trabalho muito duro. Se você cai, merece a mais convencional das orações fúnebres. E não deve esperar nada além disso [...]. E seu público é descortês. Durante os movimentos mais perigosos, fecha os olhos. O público fecha os olhos quando você está roçando a morte para deslumbrá-lo! [...] Publicar era e é, para mim, algo assim como arriscar-se a dar um passo em falso no vazio. (*Ibidem*: 84)

A situação encenada também é oscilante: Anatol nega ter pretensão a um nome (o nome de Hvulac, nome de "autor reconhecido") ao mesmo tempo em que entrega seu

⁶ O trecho grifado, no original, diz o seguinte: "*porque el escritor que consigue un nombre y lo impone, sabe muy bien que hay otros hombres que hasta tal punto son sólo escritores que precisamente por eso no pueden conseguir este nombre*" (VILA-MATAS, 1991: 71).

manuscrito para publicação. É, por força da fabulação, tão equilibrista quanto os heróis de seus romances, apesar de negá-lo – ou justamente por isso.

Constrói-se, assim, a relação entre equilibrismo e literatura, público do circo e público leitor. Do mesmo modo que o público do circo cobre os olhos para não ser deslumbrado, durante os momentos de perigo, nos quais a literatura se faz mais luminosa, o leitor escolhe não ver. A contradição contida na metáfora é evidente: o leitor, no momento em que cobre os olhos, deixa de vê-lo, porque se torna incapaz de ler. É obrigado, portanto, a permanecer de olhos abertos (agora também metaforicamente) se deseja enxergar a literatura no instante em que esta, junto com Anatol, se arrisca e relampeja.

O conto não fala pura e simplesmente do desejo ou da aversão à fama literária: recusa-se a compreender o público leitor como uma entidade monolítica, massa de consumidores (aqueles que pagaram ingresso ou compraram o livro) responsável somente por alçar o escritor, com sua "interminável e falsificada fofoca sobre [si] mesmo" (*Ibidem*: 76), à imortalidade ou condená-lo ao esquecimento. Esta é certamente a visão que Anatol, antes de entregar seus manuscritos ao editor e desaparecer, tinha da sua até então inexistente relação com o público – "um raciocínio absolutamente cínico" (*Idem*), a confiar no narrador (inominado) do texto. O conto, no entanto, não raciocina da mesma forma. Em "A arte de desaparecer", o leitor é instado a ser, ele também, equilibrista, ainda que confortavelmente sentado. Entre o ler e o não ler, entre o dito e o não dito, está o momento de perigo no qual a literatura se dá e do qual o leitor é obrigado a participar.

Tal obrigação, em termos simples, é a de dialogar. Em suas *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*, Kelvin Falcão Klein afirma:

O que está em jogo no contato com Vila-Matas não é nem o desejo de literatura nem o desejo de sua destruição, como parece anunciar grande parte de seus livros. Ao contrário: é a fenda entre a afirmação e a negação que torna o próprio jogo do diálogo e da investigação desejáveis (KLEIN, 2011: 15. Grifo nosso).

É esse mesmo jogo de diálogo e investigação que nos propõe "A arte de desaparecer". Mas, aqui, não se trata propriamente da Literatura maiúscula, de seu fim ou ressurgimento. O conto em questão a deixa intacta, protegida a chave no baú em que Anatol escondia seus manuscritos. Antes de sumir, o escritor revela a H vulac a localização da chave, para que o editor enfim divulgue sua obra secreta, mas o que

muda, por assim dizer, não é o caráter de *obra* da obra, mas sim a sua visibilidade. Por extensão, não é uma mudança *da* literatura, mas *na* literatura: insere-se mais uma obra no imenso catálogo da história literária, e a história prossegue. Anatol, modestamente, não redefine o ofício de escrever, não profetiza apocalipses nem renascimentos; sua obra simplesmente aparece.

Como vimos, a obra aparece ao passo que seu autor desaparece. Retornamos, assim, à citação do início desta seção:

– O que disse? Ainda está aí, Anatol?
– Sim, mas por pouco tempo. Porque o autor vai embora. Deixo-lhes o baú, a única coisa que interessa.
Anatol desligou o telefone. Pensou: a obrigação do autor é desaparecer. [...] Pensou: há pessoas que sempre ficam bem em outro lugar (VILA-MATAS, 2009b: 88).

Em "A arte de desaparecer", o diálogo se dá entre aparecer e desaparecer, mas, sobretudo, entre o nome e aquilo que permanece não dito e indizível. Antes das questões escatológicas, antes do destino final da literatura, está a literatura mesma, humildemente, quase nua. A explicação de Hvilac – "*o escritor que consegue um nome e o impõe sabe muito bem existem outros homens que, até aquele momento, são puramente escritores, e precisamente por isso não podem conseguir um nome*" – fala mais daqueles que são "verdadeiramente escritores" do que daqueles que têm os olhos do público voltados para si (ainda que uma coisa não exclua a outra, como veremos a seguir). Aproveitando o termo usado pela tradutora, Carla Branco (no original, em vez de "puramente", consta "samente": "*sólo escritores*"), o trecho fala da literatura em seu estado *puro*, despida dos alarmismos teóricos que se impôs e que lhe impuseram, livre também daqueles que são *só* escritores (*Ibidem*: 83).

A tradução do trecho para o português omite um detalhe, para nós, importantíssimo. A última parte da citação, no original, diz o seguinte: "*son sólo escritores que precisamente por eso no pueden conseguir este nombre*" (VILA-MATAS, 1991: 71). A diferença, como se pode notar, está na troca do pronome "*este*" pelo artigo indefinido "um". Na tradução, aqueles que são só escritores não conseguem um nome justamente por serem só escritores; no original, aqueles que são só escritores não conseguem *este nome* por serem só escritores. É claro que se pode, sem muito esforço, compreender original e tradução como tendo o mesmo significado (o nome de que se fala sendo o "nome reconhecido"). Todavia, a presença do pronome abre espaço

para outra interpretação, impossível na versão em português. A pergunta que a redação original nos faz é a mesma que nos faremos a seguir: que nome é *este* de que fala Hvilac? Não é meramente *um* nome (um nome famoso, um nome qualquer que se impõe aos demais, "Anatol", "Enrique Vila-Matas", ou "Lampher Hvilac"). É, podemos afirmar de antemão, este nome: "escritor".

"Ideia do nome", belíssimo ensaio-fragmento de Giorgio Agamben que figura no volume *Ideia da prosa* (publicado pela primeira vez em 1985), se inicia com a seguinte frase: "Para quem medita sobre o inefável, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar" (AGAMBEN, 2012: 102). O pensador italiano prossegue explicando que a Antiguidade já distinguia o plano do nome (*onoma*) do plano do discurso (*logos*), e que, portanto,

é indizível não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado; o dizível, pelo contrário, é aquilo de que se pode falar num discurso definitório, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio. A distinção entre dizível e indizível passa, pois, pelo interior da linguagem, que aquela divide como uma crista afiada entre duas vertentes a pique (*Idem*).

É esta a aventura *realmente* sinistra que Anatol pressente, seu salto no vazio: nomear-se escritor para se entregar ao que há de indizível no ofício e que só podemos nomear ("escritor", "escritura", "literatura"). A fala de Hvilac se desenvolve, assim, em dois planos distintos. O que se pode definir do nome do escritor, ainda que este não tenha nome próprio, é da ordem da superfície do dizível – imposição, explicação e reconhecimento, como quando se pesquisa o significado de uma palavra no dicionário. Mas o nome, ainda que necessite do plano das proposições, *invoca* algo diferente do que *diz* (*Ibidem*: 103), e isso é o que pode apenas ser nomeado. Desse modo, o segundo plano da fala de Hvilac despenca no indizível: aqueles que ainda são só escritores, por serem "só escritores", não conseguem esse nome de que fala Agamben. Isto é, não só não se tornam conhecidos (primeiro plano), mas são incapazes de *nomearem-se*, incapazes, portanto, de invocar o indizível de seu próprio ofício (segundo plano). Não conseguir este nome – o nome do escritor – implica fechar os olhos ao deslumbramento da literatura, isto é, àquilo que no nome (inclusive, e primordialmente, no próprio) é pura invocação.

Para melhor aclarar essa distinção entre escritores e "só escritores", podemos recorrer à "tipologia comparada" que Roland Barthes esboçou em seu conhecido ensaio "Escritores e escreventes":

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade [...]. Não que o escritor seja uma pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem [...]. O escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*.

[...]

Os escreventes, por sua vez, são homens "transitivos": eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio [...]. Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo de "pensamento". [...] Ele considera que sua palavra põe termo a uma ambiguidade do mundo (BARTHES, 2007: 33-36. Grifos do autor).

Deste ponto de vista, a fala de Herculano de Faria separa os escritores dos "só escritores" em termos próximos aos de Barthes. Aqueles que não conseguem o nome (no sentido agambeniano) de escritor, o pensador francês chama de "escreventes". Consequentemente, as palavras postas na página por um escrevente não têm a potência de "passar pelo interior da linguagem" (AGAMBEN, 2012: 102). Dito de modo mais singelo, sua literatura não é um fim em si mesma (BARTHES, 2007: 33). As palavras do escrevente são, de certa maneira, sempre definitórias, sempre desejosas de resolver ambiguidades, de comunicar, não de tocar o incomunicável.

No primeiro plano do discurso (o que trata do reconhecimento do público), ambos também coincidem: Barthes identifica os escritores (Gide, Montaigne, Hugo, Zola, Maistre etc.), mas os escreventes permanecem anônimos. Em resumo, o que Barthes propõe é bastante semelhante à distinção que faz Herculano de Faria: os que são incapazes de invocar o indizível não são dignos do nome "escritor" ("*este nombre*"), são "só escritores", escreventes sem nome.

O outro lado da relação literária, o leitor, também pode ser entendido como duplo, pois o reconhecimento do nome – que é feito pelo leitor após o nome ter sido inscrito e também reconhecido pelo escritor – se dá também nos dois planos mencionados por Agamben. O primeiro se refere às condições sociais e linguísticas que possibilitam o reconhecimento de um autor (e, em grau último, sua fama ou "imortalidade"). Reconhecemos instantaneamente o nome "Machado de Assis" como o do "autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*", ou pela definição

um tanto circular "o escritor brasileiro mais reconhecido". O segundo plano de reconhecimento do nome, por outro lado, requer um leitor sensível o bastante para responder à invocação que o nome lhe faz, seja este um nome famoso ("Machado de Assis") ou corriqueiro ("amor", por exemplo, ou, no nosso caso, "escritor"). Essa resposta à invocação é o que *provoca o indizível* (ou o deslumbramento, para usar a terminologia do conto). O leitor que "A arte de desaparecer" exige é justamente esse que dialoga com as palavras sem se fechar ao indizível, sem cobrir os olhos no momento do deslumbre. Um leitor verdadeiramente participativo.

Por isso, repetimos, "A arte de desaparecer" não é um conto unicamente sobre a fama literária, sobre a luta por tornar o próprio nome reconhecível e definível. Esta é, para usar os termos de Agamben, a proposição cujos nomes invocam algo mais secreto. A superfície da trama encena a tensão entre nome e anonimato, mas, nos cantos mais escuros do palco, o que se desenvolve é o diálogo entre dizível e indizível. A aventura que Hvilac identifica no escrever é um ir além da palavra como instrumento, em direção ao nome impossível de se proferir, que Agamben afirma ser o nome de Deus (AGAMBEN, 2012: 103), mas que aqui preferimos dizer que é o nome secreto da literatura, nome sobre o qual se assenta a linguagem.⁷ É isso que Anatol teme, é desse "salto no vazio" que ele tenta se esconder.

A obra de Enrique Vila-Matas nomeia incessantemente o nome do escritor (não por acaso é uma obra fértil em citações e alusões). Em cada uma de suas proposições, parafraseando Agamben, o nome da Literatura está contido, e "em cada uma delas ele permanece necessariamente não dito" (*Idem*). Essa é a lição inicial e mais importante de qualquer leitura da obra do autor catalão. Desse modo, o leitor se torna capaz de, ele também, nomear seu próprio nome e flertar com o indizível de sua condição.⁸

Analogamente, a lição de "A arte de desaparecer" é que todo escrito que não é *somente um escrito* deve acenar para o desejo de revelar o que está escondido no baú e nos nomes: os manuscritos de Anatol, o indizível. Esse, parece-nos, é o significado mais

⁷ Divergimos respeitosamente de Agamben e colocamos a literatura no trono divino apoiando-nos no próprio Vila-Matas, para quem, segundo Antônio Xerxenesky, "a literatura não possui a menor relação com a realidade, pois é uma realidade em si mesma, com suas próprias regras" (XERXENESKY, 2012: 36). Essa afirmação será colocada em questão mais adiante, e é provável que divirjamos respeitosamente de Vila-Matas; por ora, joguemos com as suas regras.

⁸ Em Vila-Matas, os papéis de leitor e autor, como já sugerimos, são imbricados. O próprio escritor, em entrevistas, costuma se definir como "um leitor que escreve": "*está claro que soy un lector que escribe: para mí es normal sentarme a leer antes de escribir. [...] A los escritores suelen preguntarles si, obligados a elegir, renunciarían a escribir o a leer. La mayoría contesta con seguridad que preferirían no volver a escribir. Yo no estoy tan seguro*" (VILA-MATAS, 2004).

interessante da modéstia do protagonista (cujo nome, aliás, é incompleto, diferentemente do de seu editor – e poeta – Lampher Hvulac): o que não se pode dizer, obviamente, permanecerá não dito. O escritor, para ser digno do nome (e do que este nome invoca), deve perder, ou melhor, jogar o "tipo de jogo [...] que consiste em obrigar o adversário a vencer" (VILA-MATAS, 2009b: 75).

Última blasfêmia, primeiro grito

Momentos antes de sumir, já em alto-mar, a bordo do barco em que se perderia, Anatol blasfema "em uma longa e obscena frase contendo cinco agás" (*Ibidem*: 88) cujo conteúdo semântico o leitor desconhece. Se anteriormente dissemos que "A arte de desaparecer" se recusa a propor o ressurgimento do sujeito como categoria manejável no pensamento contemporâneo (como faz *Doutor Pasavento*, segundo testemunha Vila-Matas), essa blasfêmia última coloca nossa afirmação em perspectiva. Diante da obrigação de desaparecer e se afastar da obra, o autor-personagem – um homem em geral recatado – reage com uma obscenidade. O sujeito (Anatol), afastado de sua criação e ironicamente na criação de outro sujeito (Vila-Matas), se reafirma com um dito de natureza explícita que, para nós, permanece indecifrável.

Poderíamos dizer que a blasfêmia de Anatol se dirige à literatura mesma, cujo nome secreto é impronunciável como o de Deus e que o obrigou a desaparecer, a renunciar sua condição de autor. É, de certa forma, o último grito (ainda que impublicável) do sujeito que vinha sendo expulso da literatura.

Retrospectivamente, seu ataque ao direito sagrado da obra sobre a individualidade do autor joga luz em algo que diz Hvalac ao ler a introdução que Anatol havia escrito para o livro de fotografias: "Aqui, atrás dessas linhas, se esconde um autor" (*Ibidem*: 80). Comentando essa passagem do conto, Adriana Cifuentes parece concordar com a decisão de Anatol de desaparecer:

Entendemos com este julgamento que, portanto, o autor pode ser um sujeito dono de determinado potencial. [...] do que se trata este potencial? De quantas formas somos capazes de diferenciar uma lata de sopa comum de uma obra de arte? Diante dessas perspectivas, é possível afirmar que ocorre uma verdadeira obsessão, centralizando a investigação na figura do autor e, praticamente, sonogando a obra de arte.

O personagem de Anatol decide resolver este problema, e escolhe o anonimato (CIFUENTES, 2010).

Como vimos, com o auxílio de Agamben e Barthes, há outras maneiras de compreender a dupla "nome/anônimo" que não necessariamente a colocam em oposição estanque. O problema não se resolve, ou só pode se resolver superficialmente, sob pena de se cortar o diálogo estabelecido pelo jogo de tensões entre afirmação e negação. Não se trata de uma batalha até a morte, da qual ou a obra sairá vencedora, ou o autor. O

desaparecimento de Anatol, com o perdão do clichê, esconde mais perguntas do que respostas. Seu grito blasfemador deve ser ouvido, ainda que nada saibamos de seu significado imediato a não ser que contém cinco agás. É, porém, um anúncio da reflexão que seria longamente empreendida em *Doutor Pasavento*, ecoa o afã do sujeito de não sumir, de reaparecer. A pergunta que Cifuentes levanta (para logo em seguida destruí-la) deve ser recolocada: qual é o potencial do autor como sujeito? Voltaremos a essa questão posteriormente. Antes, é necessário investigar o sumiço desse autor e, em última instância, a crise da própria ideia de sujeito.

Os exemplares suicídios do autor

A investigação a que nos propomos nesta seção não é algo, para citar novamente a "Breve autobiografia literária" de Vila-Matas, que "se possa liquidar em quatro fólhos" (VILA-MATAS *apud* HEREDIA, 2007: 27). No entanto, como vai dito acima, devemos fazer jus ao grito blasfemador de Anatol, no que ele tem também de súplica, e tentar compreender suas exigências. Tais exigências sem dúvida estão relacionadas com a figura do autor na literatura contemporânea e, a reboque, com as questões que circundam a subjetividade no pensamento ocidental.

A noção de autoria nem sempre foi de grande importância para o Ocidente. De acordo com Juciane dos Santos Cavalheiro,

na Antiguidade até o início da Idade Média, não havia a preocupação de estabelecer a responsabilidade pelo *fechamento* da obra, as histórias estavam em contínuo processo de criação [...]. As narrativas, tragédias, comédias, epopeias – textos, hoje, denominados de literatura – eram postas em circulação e valorizadas sem que se colocasse em questão a autoria, já que o anonimato não constituía um empecilho, a sua própria antiguidade era uma garantia suficiente de autenticidade (CAVALHEIRO, 2008: 68).⁹

Somente a partir da Renascença, com a "invenção e exaltação do indivíduo" (*Idem*), passou-se a atrelar a obra a "essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente", nas palavras de Michel Foucault em seu seminal "O que é um autor?", de 1969 (FOUCAULT, 2009: 267). O pensador francês ressalta que a autoria, historicamente secundária, alcançou seu estatuto de propriedade importante do texto "na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores" (FOUCAULT, 2009: 274-275). O discurso, antes considerado um ato, transformou-se em produto, coisa.

Para Foucault, a indiferença exposta na formulação de Beckett "*What matter who's speaking, someone said what matter who's speaking*" é o princípio que domina a escrita contemporânea (a escrita coetânea de Foucault, para sermos mais exatos) como prática e que pode ser especificado através de seus dois grandes temas: a expressão e a morte. Tendo isso em mente, o pensador francês pôde afirmar que

⁹ Também em CIFUENTES, 2010, originalmente em FOUCAULT, 2009: 275.

a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. *O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante* [...]. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; *não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer* (*Ibidem*: 268. Grifos nossos).

Quanto ao parentesco da escrita com a morte, por sua vez, Foucault explica que houve uma subversão dos tradicionais temas da imortalidade, do qual o antigo herói épico é exemplo máximo, e da necessidade de narrar para adiar a morte, como ilustrado por *As mil e uma noites*. Atualmente, "a escrita está ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor" (*Ibidem*: 268-269).

Foucault acrescenta que esse apagamento se dá também na escrita. O escritor, por meio dos obstáculos que interpõe entre si e a obra, faz com que desapareçam do texto os signos de sua individualidade. Desse modo, diz ele, "a marca do autor não é mais do que a singularidade de sua ausência". O autor, enfim, faria o papel de morto no jogo da escrita. (*Ibidem*: 269)

As semelhanças com o conto de Vila-Matas são patentes, desde a frase de Anatol que abre este capítulo – "A obrigação do autor é desaparecer" (VILA-MATAS, 2009b: 88) – até a temática da morte, do autossacrifício e do desaparecimento, que perpassa não só *Suicídios exemplares* como toda a obra do catalão. Um exemplo de *O mal de Montano*¹⁰ nos ocorre. Na segunda parte do romance, "Dicionário do tímido amor à vida", o escritor, que na primeira parte se autointitulava "crítico" e cujo nome próprio o leitor ignora, afirma ser "doente de literatura", mas concede:

agora posso dizer tranquilamente que, entre a vida e os livros, fico com estes, que me ajudam a entendê-la. A literatura sempre me permitiu compreender a vida. Mas precisamente por isso me deixou fora dela. Digo isso a sério: está bem assim. (VILA-MATAS, 2002: 142).¹¹

¹⁰ Em cuja epígrafe, a propósito, lê-se uma pergunta de Maurice Blanchot "¿Cómo haremos para desaparecer?" (VILA-MATAS, 2002: 13).

¹¹ Tradução nossa. No original: "*ahora puedo decir tranquilamente que, entre la vida y los libros, me quedo con éstos, que me ayudan a entenderla. La literatura me ha permitido siempre comprender la vida. Pero precisamente por eso me deja fuera de ella. Lo digo en serio: está bien así*".

A importância da metamorfose do crítico em escritor não deve ser desprezada. Essa transformação simboliza uma diferença cabal entre a escrita de que falava Foucault e a de Vila-Matas. Nesta, o escritor já assumiu o lugar do crítico e, de certa maneira, absorveu suas preocupações teóricas a tal ponto que, (re)transformado em escritor, não mais teme encená-las diretamente na narrativa. O personagem-autor, para dizê-lo mais diretamente, é um escritor que leu Foucault.

Em *O mal de Montano*, e sobretudo em *Doutor Pasavento* e em "A arte de desaparecer", o autor, ainda que marcado pela própria ausência, torna-se personagem justamente para apagar-se voluntariamente e levar a cabo o que o pensador francês julgava desnecessário: representa o desaparecimento nos livros, desaparecimento este que já não se consuma na vida do escritor – ou não somente na dele.

Através dessa duplicação da imagem ausente do autor, desse "jogo de espelhos", seu sumiço blasfema contra si próprio, pois nega a negação – a representação do desaparecimento faz com que esse desaparecimento "apareça", negando-o. Enfim, o mecanismo da dupla negação causa um fenômeno curioso: acaba afirmando a figura do autor ao negá-la sucessivamente, mas a afirmação resultante, como se pode supor, não é um retorno ingênuo (por impossível) à antiga concepção de autoria: trata-se de um *sim* castigado pelo *não* e em cuja memória a negação permanece. O que se dá, portanto, é uma espécie de reaparecimento maculado pelo sumiço.¹²

"Não basta", diz Foucault, "repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta" (FOUCAULT, 2009: 271), visto que, na concepção foucaultiana, o espaço vazio deixado pela retirada do autor permanece, e este vazio precisa ser perscrutado. A saída encontrada pelo filósofo é original e bastante conhecida: o estabelecimento da "função 'autor'", na qual se podem reconhecer quatro traços característicos principais:

Eu os resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina e articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas

¹² Noção semelhante à "metaironia" que Octavio Paz detecta na obra de Marcel Duchamp (PAZ, 2008: 11), à qual retornaremos no capítulo 2 deste trabalho.

e complexas; *ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos (Ibidem: 279-280. Grifo nosso).*

Quanto a esta última propriedade, a que mais nos interessa neste momento, Foucault explica que "seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância" (*Ibidem: 279*). É essa divisão que buscaremos dimensionar nos capítulos a seguir. Por ora, basta-nos afirmar que, no caso de Vila-Matas, a distância parece cada vez menor, mas mais complexa, à medida que sua obra se desenvolve.

Outro texto capital para pensar o apagamento do autor é o ensaio "A morte do autor" (1967), no qual Roland Barthes é enfático: "A escrita é esse neutro [...] para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1998: 65). O autor, escreve Barthes – corroborando o que Foucault diria três anos mais tarde –, é uma invenção moderna, derivada da importância legada à "pessoa humana" após a Idade Média, fruto do racionalismo francês, do empirismo inglês e da fé pessoal do movimento reformista (*Ibidem: 66*).

No entanto, a ideia de que haveria um "Autor-Deus" ao qual se refeririam todas as interpretações de um texto falha em perceber que quem fala na escrita não é o autor, mas a própria linguagem (*Idem*). Desse modo, o texto passa a ser compreendido como um espaço múltiplo no qual se cruzam os mais variados discursos. Não haveria nada a ser "decifrado" (a mensagem esfíngica do Autor), mas somente "deslindado" (*Ibidem: 69*): "não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor" (*Idem*).

O anúncio da morte do autor no ensaio de Barthes traz em seu bojo a intenção de alçar o leitor à posição que a "velha crítica" reservava à instância autoral:

um texto é feito de escrituras múltiplas [...]: mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: ele é apenas esse

alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito (*Ibidem*: 70).

Ou seja, o que Barthes propõe é a "inversão do mito" (*Idem*), a deposição de um velho déspota em benefício de seu irmão mais novo. Ambos, porém, parecem depender da ausência do outro para reinar. Como vimos, a mera autodefinição de Vila-Matas como um "leitor que escreve", um dos princípios em que se funda toda a sua obra, já põe em xeque a validade dessa disputa de poder açulada por Barthes.

Além disso, e apesar do enriquecimento que as considerações de Barthes proporcionaram aos estudos literários, a compreensão do leitor como esse *alguém* "sem história, sem biografia, sem psicologia" deve ser problematizada. É inegável que, como afirma Fabio Akcelrud Durão (DURÃO, 2011), a concepção barthesiana do texto possibilitou "o surgimento de um novo estatuto de objetividade para o artefato literário" ao separar a materialidade linguística da figura do autor-fonte. Nesse quadro, o leitor assume o papel de "articulador de sentido", livre das amarras extrínsecas ao texto:

em vez de ser um decodificador de uma intenção preexistente ele se transforma em um articulador de sentidos, aproximando-se assim de uma coautoria interpretativa. O resultado é uma produtividade linguística (ao menos potencialmente) sem limites, na qual se dissolvem autor e leitor, leitura e escrita, e que tem como horizonte o gozo que aniquila a subjetividade (*Idem*).

Durão empreende sua crítica à "revolução textual" por meio de três argumentos principais. Em primeiro lugar, menciona a dificuldade "de acolher a temporalidade concebida como elemento transformador" (*Idem*) que o sistema de Barthes apresenta. Em segundo, sua dificuldade de assimilar o valor de um artefato estético (o valor é, por óbvio, um elemento extrínseco) e, em terceiro, a incapacidade do texto barthesiano de se autodelimitar, o que levaria, nas palavras do ensaísta, "à indiferenciação dos objetos" (*Idem*), a um fluxo linguístico/semiótico inescapável e inorgânico, perante o qual o sujeito é subjugado e apagado.

As críticas de Durão, entretanto, teriam como objetivo não a destruição do modelo barthesiano, mas sim o desenvolvimento de uma noção apropriada de obra, agora entendida como ruptura do fluxo e cuja forma teria algo de orgânico: "em um mundo no qual tudo tende à fluxificação, a definição do estético passa a ser aquilo que se subtrai a isso por meio da interpretação" (*Idem*). Dentre as nove características que o autor oferece, duas em particular nos interessam:

4. Em vez de levar ao aniquilamento do sujeito (comum tanto ao gozo barthesiano quanto ao fluxo fabril), a obra faz com que sujeito e objeto troquem de lugar: o primeiro se torna o palco para a encenação da obra, que agora parece falar como um sujeito.

5. A intenção do autor não é mais vista como elemento determinante, nem como anátema, mas como um dos componentes do material estético (*Idem*).

Os itens tocam em dois pontos sensíveis da mentalidade da crítica literária atual. Ao reconsiderar a "intenção do autor" como parte integrante do jogo interpretativo, Durão propõe um renovado equilíbrio de forças, abrandando o binarismo que ele identifica no trabalho de Barthes e abrindo caminho para uma releitura da função autor foucaultiana. A sugestão é potencialmente polêmica, mas análoga ao que viemos pensando acerca dos personagens-escritores de Vila-Matas e, relacionado a estes, da concepção de autoria na obra do catalão: o autor parece ressurgir, mas diferente, como quem retorna de uma longa e lenta viagem.

O segundo ponto transcende o território comumente designado aos estudos literários, mas a ele retorna. O "aniquilamento do sujeito" mencionado por Durão no item 4 é uma questão de substrato filosófico, substrato este que, no entanto, alimenta e possibilita a afirmação de Barthes de que o contato com o texto produz ou pressupõe um leitor sem história, sem biografia e sem psicologia. E essa mesma questão já colocava em perigo – há tempos, segundo Foucault (FOUCAULT, 2009: 269) – o papel tradicional do autor.

Com isso, queremos dizer que a discussão a respeito da instância autoral está ligada à crise da noção de subjetividade no pensamento ocidental. Não somente por rigor acadêmico os textos que tratam da morte do autor ressaltam que o nascimento dessa figura coincide com o do sujeito moderno. Ambas as categorias, não só em seus significados tradicionais, estão inextricavelmente relacionadas. Não deve surpreender, portanto, que, no momento em que se anunciou a morte do sujeito, o autor também foi levado ao cadafalso.

Contemporaneamente, de acordo com Stefan Herbrechter,

o sujeito é atacado em uma escala tal, que o próprio conceito de subjetividade se tornou problemático. Isso pode implicar tanto o abandono completo da categoria de sujeito quanto o retorno da

subjetividade, agora sob um nome diferente (HERBRECHTER, 1999: 169-170).¹³

Por sua vez, Jean-Luc Nancy reconhece, na introdução ao volume *Who comes after the subject?* – organizado em conjunto com Eduardo Cadava e Peter Connor (CADAVA; CONNOR; NANCY, 1991) –, que a crítica da subjetividade é um dos motivos centrais do trabalho filosófico atual. A chamada "*critique of the Subject*" (*Ibidem*: 120 *et seq.*, 157 *et seq.*), que floresce no pensamento europeu há algumas décadas, deriva do pensamento de Marx, Nietzsche, Freud, Husserl, Heidegger, Bataille e Wittgenstein, bem como dos achados da linguística e das ciências sociais. Ainda além, seria preciso levar em consideração as experiências "práticas, éticas e políticas" pelas quais passou a Europa desde a década de 1930: a guerra, os fascismos, o stalinismo e a dificuldade de "se orientar entre uma identidade 'espiritual' devastada e um economismo 'norteamericano', entre a perda do sentido e a acumulação dos signos" (NANCY, 1991: 4). Em suma,

a questão se refere à crítica ou desconstrução da interioridade, da autopresença, da consciência [...], da solidez de um alicerce (*hypokeimenon, substantia, subjectum*) e da confiança em uma autoridade e em um valor (o indivíduo, um povo, o Estado, a história, o trabalho) (*Idem*. Grifos do autor).¹⁴

A problematização da subjetividade, todavia, não é exclusiva do nosso tempo. Em termos simples, o conceito de sujeito esteve em "crise" desde que primeiro foi formulado (HERBRECHTER, 1999: 170). A história de suas redefinições é longa e, como já mencionamos, atualmente se encontra diante de pelo menos duas possibilidades: "o abandono completo da categoria" e "o retorno da subjetividade, agora sob um nome diferente" (*Idem*).¹⁵ Um dos autores que trabalha com aquela primeira

¹³ Tradução nossa. No original: "*the subject is attacked to such an extent that the concept of subjectivity itself has become problematical. This can either imply a complete abandon of the category of the subject, or the return of subjectivity under a different name*".

¹⁴ Tradução nossa. No original: "*The question therefore bears upon the critique or deconstruction of interiority, of self presence, of consciousness [...], of the firmness of a seat (hypokeimenon, substantia, subjectum) and the certitude of an authority and a value (the individual, a people, the state, history, work)*".

¹⁵ Herbrechter, no livro citado, avança outras duas possibilidades além do aniquilamento do sujeito e do retorno (no sentido de "voltar diferente" que viemos utilizando) da subjetividade: 1) um reacionário "retorno ao Sujeito", com vistas a estabilizar o conceito, ainda que "descentrado", sem necessariamente considerar sua superação; 2) a sugestão, "'futurística' ou abertamente utópica", de que a subjetividade "completa" jamais se deu e que, portanto, ainda aguarda realização (HERBRECHTER, 1999: 170).

alternativa é Elías José Palti, que no artigo "É possível pensar a história numa era pós-subjetiva?" (PALTI, 2010), em diálogo com a obra de Reinhart Koselleck, lista e explica as transformações mais importantes pelas quais passou a ideia de subjetividade até que a palavra ganhasse o prefixo que a tornou quase um ultimato para a filosofia. Para melhor entender esse debate, acompanharemos brevemente a linha expositiva de Palti.

Na origem da palavra "sujeito", está, como apontado por Heidegger em "A época da imagem do mundo" (1938), a noção de *subjectum* (traduzida do grego "*hypokeimenon*"), que se referia ao "substrato da predicação [...], cuja função é análoga à matéria, a qual persiste através das mudanças de forma que se impõem sobre ela. Em princípio, qualquer coisa ou ser de que se pudesse predicar algo seria 'sujeito'" (*Ibidem*: 4).¹⁶ Foi somente a partir do trabalho de Descartes que o *subjectum* se ligou ao *eu*, fazendo com que, de acordo com Heidegger, o homem se transformasse no fundamento de inteligibilidade do mundo, reduzindo-o (o mundo) a *objeto*.

A passagem do eu-substância (*subjectum*) ao sujeito, diz Palti, se dá com o idealismo, no seio do qual o homem

se converte [...] em um transcendental objetivo, pensado não como dado de uma vez e para sempre, mas como o princípio de suas próprias transformações, como o movimento de colocar-se fora de si mantendo-se, ao mesmo tempo, ele mesmo. Enfim, um Sujeito que já não é mais uma substância anterior e independente de seus atributos, mas, uno e o mesmo, com seus próprios predicados (*Ibidem*: 7).

No final do século XIX e início do XX, em consonância com a descoberta de que é somente na esfera macroscópica que os sistemas (biológicos e sociais) aparentam ser ordenados racionalmente, e que portanto a ciência era capaz de dar conta apenas da aparência exterior dos sistemas, jamais de suas estruturas internas, chegou-se à conclusão de que "a homogeneidade, a continuidade (a ordem) existem apenas no nível do mundo objetivo-fenomênico; o real-subjetivo, a estrutura subjacente ao universo [...], é continuamente cambiante, caótica" (*Ibidem*: 7). Assim,

Apesar de instigantes, não as consideraremos, por serem dois extremos, a esta altura da história, inadequados.

¹⁶ Donde se infere o terceiro "alicerce" mencionado por Nancy no trecho que citamos, além de *subjectum* e "*hypokeimenon*": "*substantia*".

o sujeito transcendental [...] deixa de ser garantia de ordem para se converter na origem e na fonte da contingência. [...] O sujeito intencional já não é propriamente um sujeito, senão um *Ego* (o sujeito não tético) que precede à distinção entre sujeito e objeto; indica esse terreno pré-categorial e pré-discursivo no qual tanto o sujeito quanto o objeto podem se constituir como tais (*Ibidem*: 7-8).

As noções estruturalistas, por sua vez, ao prescindirem do sujeito, opuseram a estrutura à possibilidade de uma ação intencional, visto que um de seus princípios era o de que "os fenômenos de ruptura resultam inexplicáveis racionalmente" (*Ibidem*: 8). Isso, de acordo com Palti, pressuporia a ação de agentes externos às estruturas mesmas: "a questão que o estruturalismo deixaria proposta é a de como pensar uma instância de transcendência sem postular a existência de um agente intencional, ou seja, sem cair em alguma forma de essencialismo" (*Idem*).

A resposta seria dada após a emergência de novas teorias segundo as quais ordem e caos não são termos opostos ou duas instâncias separadas que se referem a uma linha evolutiva "mais geral", mas sim que ambos dizem respeito ao "funcionamento interno das estruturas" (*Idem*). De acordo com esse entendimento, o sujeito já não seria um "Ser prévio às estruturas (o puro ato instituidor), nem tampouco um mero efeito de estrutura, mas um efeito de *des-estrutura*" (*Idem*. Grifo do autor). Resulta daí que todo ato instituidor teria, inscrito em si, uma falha, uma fratura ontológica que impediria o fechamento estrutural completo.

Ou seja, para que exista sujeito, é necessário que antes se abra um espaço de indecisão (uma decisão determinada por uma regra já não é verdadeiramente uma decisão, mas apenas a aplicação da regra). Essa fissura ontológica é o que Derrida chamou *khōra*: o lugar de inscrição do ato instituidor (*Idem*).

Assim, ao diluir a oposição entre *Ego* e estrutura, instituiu-se um campo epistemológico no qual o sujeito já não seria o responsável por conferir sentido, mas sim "*a instância em que o mesmo se rompe*" (*Ibidem*: 9. Grifo nosso). O sujeito torna-se brecha e fratura, já não pode ser encarado como a origem da contingência e fonte da mudança histórica. Nas palavras de Palti, "a ideia de Sujeito se revelou uma ilusão, uma construção intelectual" (*Idem*), o que deixaria aberto o caminho para a chamada "era pós-subjetiva" e, em última análise, não só para a derrocada de uma suposta objetividade do sentido, mas do Sentido mesmo (*Ibidem*: 13). Com isso, todo o universo conceitual criado nos séculos passados para orientar a ação subjetiva (Nação, História,

Liberdade etc.) desmorona e "o nosso agir coletivo se vê esvaziado de sustentação, ou seja, privado tanto de garantia objetiva como de suporte subjetivo" (*Idem*).¹⁷

Após identificar as ruínas por entre as quais o pensamento contemporâneo deve transitar, a argumentação de Palti segue em direção à história, isto é, tenta responder a pergunta que dá título ao artigo: se seria possível pensar a história nesse contexto, e como. Trataremos desse assunto, e da relação entre a obra de Vila-Matas e a história, mais adiante. Neste momento, é preciso considerar a segunda alternativa que apresentamos acima, isto é, a possibilidade da reabilitação filosófica da subjetividade – seu retorno, ainda que sob um nome diferente.

O próprio Stefan Herbrechter, que nos ofereceu os termos da questão, agora nos oferece uma pista inicial para compreender esse "retornar renomeado" da subjetividade. Segundo o autor, com a influência das ideias "(pós-)estruturalistas" em declínio, os pensadores atuais encontraram o caminho livre para repensar a subjetividade e desejar o *renascimento* (se aceitarmos sua morte) do "sujeito". Não obstante, como indicam as aspas da frase anterior, esse sujeito é diferente:

Nas palavras de Elisabeth Guibert-Sledziewski e Jean-Louis Vieillard-Baron, na introdução a *Penser le sujet aujourd'hui*: "O renascimento do sujeito começou a se dar no momento em que essas disciplinas [as ciências humanas e a crítica] se deram conta de sua ausência e sentiram sua falta. Mas elas tiveram que ir além: reconstruir o conceito e fundá-lo novamente." Porém, a reinvenção das noções filosóficas e antropológicas de sujeito não pode ser simplesmente um retorno a um estado anterior. "Para salvar o sujeito, é necessário perdê-lo [...]". Isso não implica nem a ressurreição do sujeito, nem a entrada em uma era "pós-subjetiva" (HERBRECHTER, 1999: 171).¹⁸

¹⁷ É necessário, aqui, fazer a mesma distinção feita por Palti em seu artigo. Ao dizer que vivemos em uma era pós-subjetiva, o autor faz questão de afirmar que não se trata propriamente de uma mudança radical no plano das crenças aceitas e propagadas, mas sim nas "condições objetivas de enunciação, isto é, no horizonte de inteligibilidade em que tais crenças se inserem e tomam sentido" (PALTÍ, 2010: 11). Seu exemplo é bastante produtivo: "De fato, a maior parte da população, hoje, crê em Deus e tem ideias religiosas. Se considerarmos as estatísticas, deveríamos concluir que nosso mundo não está tão distante do século XIII. E, não obstante, sabemos que não é assim, que "Deus morreu" (*Idem*). Do mesmo modo, diz ele, sabemos que a história é uma construção narrativa, que a nação é um conceito relativamente arbitrário e que a ideia de sujeito é uma ilusão (*Ibidem*: 12).

¹⁸ Tradução nossa. No original: "As Elisabeth Guibert-Sledziewski and Jean-Louis Vieillard-Baron write in their introduction to *Penser le sujet aujourd'hui*: 'A revival of the subject began to take place at the moment when these disciplines [les sciences de l'homme et la critique] realised its absence and experienced its lack. But they had to go further: reconstruct the concept and found it anew.' But the revention of the philosophical and anthropological notions of the subject cannot be a simple return to the previous state. To save the subject one has to lose it [...]. This implies neither a resurrection of the subject, nor a step into a 'post-subjective' era".

Quem virá, portanto, depois do sujeito? Ou, nos termos de Gérard Granel em seu ensaio "Who comes after the subject?" (publicado no livro homônimo editado por Nancy, Cadava e Connor): *o que* virá depois do sujeito?¹⁹ A pergunta tem um marcado tom messiânico, decerto (GRANEL, 1991: 148), mas é profundamente relevante para pensar a literatura e em particular a obra de Vila-Matas. O "afã de reaparecer" que o catalão detecta no sujeito ocidental e transmite a seus personagens não é outra coisa senão uma forma diferente de fazer essa mesma pergunta. Dissemos acima que a blasfêmia do autor Anatol no conto que viemos lendo é uma revolta do "velho sujeito" forçado a se despedir da literatura e que seu desaparecimento, por duplamente negativo, é também um retorno. Esse retorno talvez seja semelhante ao do sujeito de que falam Guibert-Sledziewski e Vieillard-Baron no trecho citado: uma volta após longa e lenta viagem – ao Hades, poderíamos dizer.

¹⁹ Cf. GRANEL, 1991: 148 – "[...] *whether it is understood as transcendental subjectivity or as the historical subjectum of modernity, the subject has never been a 'who', it has always been a 'what'*" ["seja ele compreendido como *subjetividade* transcendental ou como o histórico *subjectum* da modernidade, o sujeito jamais foi um 'quem', sempre foi um 'quê'"].

Mais atrás das linhas

Antes de prosseguirmos na tentativa de responder à pergunta que ficou em suspenso no final da seção anterior, uma última palavra acerca de "A arte de desaparecer". Suas linhas, tal como as da introdução em que Hvulac descobriu o escritor Anatol, escondem outros dois autores:

Em *Suicídios exemplares* há um conto que parece ser a origem dessa minha dedicação ao tema da necessidade de desaparecer. É o conto "A arte de desaparecer", baseado, certamente, em uma história real, aquela do escritor secreto Gesualdo Bufalino. Esse narrador siciliano escrevia sem a intenção de publicar, mas foi descoberto por seu compatriota Leonardo Sciascia e convencido por ele a publicar um romance que tinha guardado – um romance genial, e aí começaram os problemas para o pobre Bufalino (VILA-MATAS, 2010a: 21).

A história de Anatol é um recontar dos fatos que levaram à publicação de *Diceria dell'untore* – traduzido para o português como *O disseminador da peste* (BUFALINO, 2001).²⁰ Em março de 2009, Vila-Matas publicou um texto em sua coluna no *El País* intitulado "Una aventura realmente siniestra" (VILA-MATAS, 2009c), em que, numa operação duplamente abismal, reconta o conto de *Suicídios exemplares*, desta vez utilizando os "nomes reais" daqueles em que se baseara. Desde o título, o artigo é coalhado de alusões ao conto de 1991,²¹ mas o diálogo que Vila-Matas encena entre Sciascia e Bufalino (Hvulac e Anatol) omite justamente o trecho que analisamos anteriormente, que diz respeito aos *nomes*:

²⁰ Em linhas gerais, *O disseminador da peste* é o tratamento ficcional da temporada que Gesualdo Bufalino passou internado em um sanatório de Palermo, vítima da tuberculose, nos anos 1940: "uma história de fragilidade, doença, delírio e morte", escrita com uma linguagem praticamente barroca, segundo Vila-Matas (VILA-MATAS, 2009). A obsessão pelo tema do equilibrismo, como se poderia prever, é exclusiva a Anatol.

²¹ Para citar algumas: "*Gesualdo Bufalino escribe un prefacio que deja boquiabierto a Leonardo Sciascia, que intuye que tiene que haber una inteligencia literaria detrás de ese breve texto. [...] su Perorata, novela que le parece simplemente una operación de baja lujuria, una especie de interminable y falsificado chisme sobre sí mismo, destinada, por tanto, a una utilización estrictamente privada. Asegura además el profesor Bufalino sufrir lo público como si fuera un baldón, un sentirse "tan desnudo y humillado como si estuviera delante de una uniformada comisión médica militar". [...] Hasta en el ajedrez – al que ha jugado desde niño – prefiere adscribirse al llamado juego del autómatas, que consiste en obligar al contrincante a vencer*" (VILA-MATAS, 2009. Grifos nossos, que indicam os trechos em que o artigo cita palavra por palavra o conto).

aquilo que o Sr. Gesualdo havia manifestado a Sciascia quando este ia publicar seu romance: o pressentimento de que seu destino de escritor "continha as estranhas sementes de uma sinistra aventura". "Senhor Bufalino", Sciascia respondeu, "tenho que lhe dizer que depois de haver publicado vinte livros e de haver alcançado algum êxito e notoriedade, minha experiência confirma seu pressentimento: trata-se de uma aventura realmente sinistra" (*Idem*).²²

As possíveis razões para a exclusão são várias: a relutância em publicar em um jornal uma frase que poderia ser considerada rebuscada demais, as limitações de espaço, o respeito à figura de Leonardo Sciascia, entre quaisquer outras que se queira imaginar. Preferimos acreditar, entretanto, que, por se referir à literatura e a seu ofício, a frase só caberia em um conto, texto que a tradição reputa decididamente literário. Além do quê, a interpretação mais acessível da frase de Hvulac (aquela que se refere ao escritor e seu público, ao reconhecimento do nome, à fama) é desenvolvida por Vila-Matas sem o auxílio de seu personagem:

Nada que acrescentar, a não ser que não há nada mais correto do que a afirmação de Sciascia. [...] E confirmei que os anos se passaram e, como diria o poeta, a verdade mais amarga segue assomando: a literatura é uma sinfonia de corvos, hoje perdidos no mafioso centro da selva fúnebre de sua indústria (*Idem*).²³

A referência à "indústria da literatura" é instigante e merece um breve comentário. Apesar de suscitar questões que vão muito além da alçada deste trabalho, limitamo-nos a apontar uma delas, justamente aquela que levaria Vila-Matas a reencenar um dilema similar ao de Anatol-Gesualdo: ele, como na fala de Antônio Lobo Antunes que seu artigo reproduz, "foi engolido por toda essa engrenagem editorial" (*Idem*) e é agora parte da mesma indústria que critica.²⁴ Um caminho possível para

²² Tradução nossa. No original: "*aquello que le manifestara don Gesualdo a Sciascia cuando éste iba ya a publicar la novela: el presentimiento de que su destino de escritor 'contentía las extrañas simientes de una siniestra aventura'*. [...] '*Señor Bufalino'*, le respondió Sciascia, '*tengo que decirle que después de haber publicado una veintena de libros y de haber alcanzado un cierto éxito y notoriedad, mi experiencia confirma su presentimiento: se trata de una aventura realmente siniestra*'".

²³ Tradução nossa. No original: "*Nada que añadir, salvo que nada más cierto que la afirmación de Sciascia. [...] Y he confirmado que han pasado los años y, como diría el poeta, la verdad desagradable sigue asomando: la literatura es una sinfonía de cuervos, hoy perdidos en el mafioso centro de la selva fúnebre de su industria.*" O poeta a que o autor faz referência é Jaime Gil de Biedma, em seu poema capital, "No volveré a ser joven". Na tradução de José Bento: "Porém, passou o tempo/ e a verdade mais amarga assoma:/ envelhecer, morrer,/ é o argumento único da obra" (BIEDMA, 2003: 144-145).

²⁴ Em sua dissertação, o já citado Antônio Xerxenesky justifica a escolha do *corpus* (a obra de Roberto Bolaño e a de Vila-Matas) da seguinte maneira: "Os dois autores são onipresentes nos cadernos culturais dos jornais, mas ainda são fantasmas nas universidades brasileiras" (XERXENESKY, 2012: 16), o que

entender a aparente contradição e o papel que o escritor pode exercer (além do retirar-se do campo de jogo – ou de batalha) é o ensaio "Indústria da consciência" (1962), de Hans Magnus Enzensberger.

Baseando-se no pressuposto de que a consciência é um produto social, Enzensberger define sua indústria como um complexo de comunicação responsável por divulgar "opiniões, juízos e preconceitos, conteúdos de consciência os mais variados" (ENZENSBERGER, 1985: 82) em escala descomunal. Essa noção não nos é estrangeira (a nós, que vivemos na segunda década do século XXI), muito menos o é o caráter monstruoso desse aparato industrial, que "depende de pessoas emancipadas, mesmo quando se trata de as sujeitar" (*Ibidem*: 80) e que "nunca depende da produção [de conteúdos de consciência], mas sempre, apenas, da sua mediação, das derivações secundárias e terciárias [...] daquilo que vende" (*Ibidem*: 78). O que nos interessa, aqui, é a afirmação de Enzensberger (já nos anos 1960, lembremos) de que o processo de instalação da indústria da consciência é irreversível e que, portanto, "qualquer crítica que pretenda a sua eliminação é impotente e obscura. Ela se baseia na sugestão suicida de retroceder na industrialização, liquidando-a" (*Ibidem*: 81).

A partir dessa constatação, resta ao intelectual, aquele que produz os conteúdos que posteriormente serão reutilizados pela indústria, pensar seu próprio papel na maquinaria de que faz parte. Não se trata mais, como na fala de Lobo Antunes, de ser "engolido" pelas engrenagens, como um inocente Carlitos nos intestinos da enigmática máquina moderna. O escritor é parte essencial da máquina, que por sua vez dele depende: "os intelectuais não dispõem do aparato industrial, mas o aparato industrial é que dispõe deles" (*Ibidem*: 84). Trata-se, para além do argumento de Enzensberger, de uma via de mão dupla, com espaço, sim, para o agenciamento subjetivo. Nem absolutamente manipulado, nem absolutamente manipulador, o autor inserido na "indústria" deve *pensar constantemente* o seu papel.

O caso de Vila-Matas é ainda mais relevante, visto que o escritor é figura recorrente nos jornais, não só em entrevistas e resenhas, mas como colunista (como já

pode ser verificado sem muita dificuldade no caso de Vila-Matas (a obra de Bolaño, por sua vez, vem ganhando recente proeminência na academia). Nas palavras de Hans Magnus Enzensberger, o jornalismo – com sua vertente "cultural" (ENZENSBERGER, 1985: 78) – é o ramo mais antigo da indústria da consciência (da qual o "mercado editorial" evidentemente faz parte), "hoje em dia em muitos aspectos o mais instrutivo" (*Ibidem*: 79). Por outro lado, essa indústria ainda não dominou sua fatia central, a educação (*Idem*), ramo ao qual se ligam esta dissertação e a de Xerxesky. Talvez isto seja motivo suficiente para empreender o estudo de um autor "badalado": testá-lo, por assim dizer, em uma arena diferente, sujeita a pressões de outra natureza.

mencionamos, ele publica em seu "Café Pereg", no *El País*), isto é, na condição de "formador de opinião" – expressão batida, mas que, após a leitura de Enzensberger, assume um sentido renovado, forte e perigoso. No fim das contas, porém, retirar-se parece inútil ou mesmo impossível:

A rápida evolução da indústria da consciência, sua ascensão à instância-chave da sociedade moderna, modifica o papel social do intelectual. Ele se vê exposto a novos perigos e novas possibilidades. Deve contar com novas e mais sutis tentativas de suborno e chantagem. Voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente, ele se torna cúmplice de uma indústria cuja sorte depende dele como a dele depende dela, e cuja missão atual – a consolidação do poder estabelecido – é incompatível com a sua (*Ibidem*: 85).

Entretanto, e voltando a nosso assunto central, é interessante notar como o autor catalão percebe o destino último de Gesualdo Bufalino. Depois de publicar outros livros além de *Diceria dell'untore*, e de se ver no centro de uma polêmica envolvendo um prêmio literário que lhe havia sido outorgado, Bufalino decidiu não mais editar seus escritos. Voltou ao silêncio,

e a decisão de se afastar foi o começo de "uma vida nua, um círculo de dias previstos, já para sempre às portas da noite", mas também o retorno sábio a uma escritura sigilosa, e no fundo a volta a uma vida muito melhor. [...] Voltavam as rosas, o café, o sol, a janela aberta, o sonho de não haver publicado jamais, a alegria do inédito (VILA-MATAS, 2009c).²⁵

Seria equivocados, e temerários, propor que o airoso final do artigo de Vila-Matas nada tem a ver com os problemas advindos do contato com a indústria literária. Incurriríamos no mesmo erro se afirmássemos que o lamento de Bufalino após a polêmica causada pelo prêmio que lhe deram – "*No quiero seguir entre esos miserables, esa gente es terrible*" (*Ibidem*) – não está relacionado aos "corvos" ressentidos do meio literário e que esse insulto, por sua vez, nada tem a ver com a blasfêmia de Anatol. Está claro que sim, e que esses são os problemas (a aventura sinistra) de ter um nome reconhecido de que fala Lampher Hvulac em "A arte de desaparecer".

²⁵ Tradução nossa. No original: "*Y su decisión de apartarse fue el comienzo de 'una vida desnuda, un círculo de días previstos, ya para siempre a las puertas de la noche', pero también el sabio retorno a una escritura en sigilo, y en el fondo el regreso a una vida mucho mejor. [...] Volvían las rosas, el café, el sol, la ventana abierta, el sueño de no haber publicado nunca, la alegría del inédito*".

Não obstante, como vimos, há um fundo de indizível no nome, o que nos impele, nas palavras de Agamben, a desconfiar de uma "adequação demasiado precipitada entre os dois planos, sem perder a esperança de fazer justiça àquilo que o nome invocou. É por isso que o pensamento [...], no nome, busca a ideia" (AGAMBEN, 2012: 103). No curioso idílio do recluso Bufalino, mais do que a glorificação de uma recusa impossível à indústria da consciência ou de uma recusa (possível) à fama como a entendemos hoje, podemos ler o idílio do próprio fazer literário.

A "vida muito melhor" de que fala Vila-Matas não é somente a do homem Gesualdo Bufalino, livre de ressentimentos e explorações alheias, mas a desse homem na condição de escritor e, por fim, de sua escrita mesma. A "alegria do inédito", inviável para Bufalino (e fantasiosa para Vila-Matas), pode ser lida como utopia: a utopia da palavra que invoca o indizível enfim liberta da palavra que pode ser definida, ou melhor, o indizível liberto da proposição, invocação pura, literatura pura. "Inédito", em seu significado mais luminoso, não quer dizer necessariamente o que não é lido, mas sim o que não está sujeito aos constrangimentos da superficialidade – acarretados pela leitura apressada do nome do escritor (que desemboca em uma compreensão superficial da literatura), no nosso caso, ou mesmo pelo engessado "lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo" contra o qual investiu Manuel Bandeira (BANDEIRA, 2009: 128-129). Talvez seja esse o desaparecimento que tanto interessa a Vila-Matas, após o qual só o que resta é a literatura, por assim dizer, em estado bruto. Uma literatura feita por alguém que, emulando a trajetória da própria categoria de sujeito que esboçamos acima, foi forçado a se retirar (ou a se colocar no centro do palco, na alça de mira dos corvos – o que, aqui, tem o mesmo sentido de afastamento da "vida muito melhor") e voltou renovado. Mas segue sendo um *alguém*.

"Ser un autor nuevo"

Dissemos acima que a lição primeira da obra de Vila-Matas é que ela nomeia incessantemente o nome do escritor e, portanto, invoca o que há e sempre haverá de indizível na arte de escrever. Relacionamos a essa característica as questões incontornáveis que a chamada morte do autor e a crítica da subjetividade colocam para o leitor de Vila-Matas, e para o estudioso da literatura contemporânea em geral, de modo a concluir com a sugestão de que o autor que Vila-Matas põe em cena nos seus textos tem uma trajetória semelhante à que a categoria de sujeito vem descrevendo desde pelo menos a década de 1960.²⁶ Autor e sujeito parecem retornar ao panorama literário, refeitos após uma longa viagem, diferentes de suas velhas máscaras e como que marcados pelos anos em que estiveram ausentes (ou, mais precisamente, pelos anos em que se propôs com veemência que ambos fossem esquecidos).

Insistimos na metáfora da viagem por uma boa razão. Em uma entrada do seu "diário literário", caderno de notas publicado sob o título *Dietario voluble* em 2008, Vila-Matas se recorda de Walter Benjamin e seu método de investigação da realidade, calcado no extravio e na deriva (VILA-MATAS, 2010a: 26), para descrever a sensação que teve ao descobrir que sua "sequência literária preferida vinha sendo, há alguns anos, a de um homem passeando por uma cidade desconhecida, mas na qual, contudo, ele tinha um domicílio" (*Ibidem*: 25).²⁷ Em situação similar estava Anatol, no conto que lemos, voluntariamente estrangeiro em sua terra natal. O personagem de *Paris não tem fim* (2003), livro do qual tratam os capítulos seguintes, também é estrangeiro na França. Os títulos mesmos de alguns livros de Vila-Matas indicam a importância legada à viagem e ao deslocamento: *El viajero más lento* (1992), *El viaje vertical* (1999), *Lejos de Veracruz* (1995), *Al sur de los párpados* (1980)... Estrangeirar-se, nos múltiplos sentidos que o verbo comporta, é um motivo central na prosa de Vila-Matas. Logo após os trechos do *Dietario voluble* que citamos, o autor parece nos explicar o porquê, utilizando-se das palavras de outro escritor. Ao ser perguntado por que decidira morar em Trieste, o espanhol J. Á. González Sainz respondeu que não sabia: "E esse não saber

²⁶ Por sua importância para os estudos literários, consideramos os textos de Barthes e Foucault, surgidos na segunda metade da década de 1960, como uma espécie de acontecimento histórico inaugural, ao qual as noções relativas à subjetividade, na literatura, passam a se remeter.

²⁷ Tradução nossa. No original: "Y me di cuenta de que mi secuencia literaria preferida venía siendo, desde hacía unos cuantos años, la de un hombre paseando por una ciudad para él desconocida, pero en la que sin embargo tenía un domicilio".

é uma boa razão. Sinto-me *estranho* aqui, *estrangeiro*, *distante*, e creio que se sentir estrangeiro no mundo é uma das condições da escrita, habitar o mundo de forma um pouco oblíqua" (*Ibidem*: 26. Grifos do autor).²⁸

O comentário que Vila-Matas faz na sequência é um tanto longo para ser citado integralmente, mas indispensável para travarmos um primeiro contato com esse "novo autor" – e, em grande medida, uma revigorada concepção de *sujeito* – que a prosa de Vila-Matas nos apresenta:

Ao ler essas palavras de González Sainz, tive vontade de sair à deriva pelas ruas de uma cidade para mim desconhecida, mas na qual teria meu único domicílio. E me pareceu que esse lugar podia estar em um enclave muito estrangeiro que me ajudaria a conviver melhor com minha voz estritamente individual. Ali a ordem que me daria seria a de seguir os passos de um autor novo que sairia da minha própria pele e que haveria passado por muitas cidades mestiças e agora estaria vivendo em uma cidade sem limites nem fronteiras, premido pela necessidade de preencher o vazio com palavras novas e se transformar em um autor diferente do que sempre foi: um autor que seria como um lugar, como uma realidade nova, como uma cidade inventada: um lugar onde se poderia sentir plenamente anômalo, forasteiro, longínquo, ainda que com casa própria. Ser um autor novo. (*Ibidem*: 26-27).²⁹

A frase "Ser um autor novo", isolada em seu próprio parágrafo, tem ares de autossugestão e palavra de ordem. De certa maneira, é ambas as coisas. Nela, estão condensados o desejo de ser um escritor-sujeito diferente de si mesmo, ainda que saído da velha pele, e a vontade de uma literatura também reanimada. O autor, como afirmamos, parece ter voltado de viagem com impressões novas, novas ideias e novas cicatrizes. Porém, como não poderia deixar de ser no caso de Vila-Matas, permanece forasteiro em seu lar, e essa extraterritorialidade mantém vivas as forças de deriva que o impelem a investigar a realidade e escrever.

²⁸ Tradução nossa. No original: "Y ese no saber es una buena razón. Me siento extraño aquí, extranjero, distante, y sentirse extranjero en el mundo creo que es una de las condiciones de la escritura, habitar el mundo de una forma un poco esquinada".

²⁹ Tradução nossa. No original: "Nada más leer estas palabras de González Sainz, me dieron ganas de ir a la deriva por las calles de una ciudad para mí desconocida, pero en la que tendría mi único domicilio. Y me pareció saber que ese lugar podía estar en un enclave muy extranjero que me ayudaría a convivir mejor con mi voz estrictamente individual. Allí mi consigna propia podría ser la de seguir los pasos de un autor nuevo que saldría de mi propia piel y que habría pasado por muchas ciudades mestizas y ahora estaría viviendo en una ciudad sin límites ni fronteras, apremiado por la necesidad de llenar el vacío con nuevas palabras y convertirse en un autor distinto al que siempre fue: un autor que sería como un lugar, como una realidad nueva, como una ciudad inventada: un lugar donde uno pudiera sentirse plenamente anómalo, forastero, alejado, aunque con casa propia./ Ser un autor nuevo".

Cabe a nós, por conseguinte, investigar essa investigação, para tentar encontrar, seja na condição de hóspedes, seja na de intrusos, o domicílio possível de Enrique Vila-Matas. Se ainda utilizamos os velhos nomes do "sujeito" e do "autor", não é porque nos faltam termos novos – poderíamos buscá-los em outros pensadores ou mesmo inventá-los –, mas sim porque esses nomes hoje provocam ideias que antes pareciam adormecidas. São, portanto, *novos nomes*. Foi necessário perdê-los para salvá-los, como apontam Guibert-Sledziewski e Vieillard-Baron (HERBRECHTER, 1999: 171). E talvez tenha sido ninguém menos do que Michel Foucault, geralmente considerado um dos principais suspeitos do assassinato do sujeito,³⁰ o pensador que iniciou esse estranho processo de redenção no qual o redimido é o próprio messias (GRANEL, 1991: 148), até então bastante desacreditado.

Gilles Deleuze, ao comentar a "morte do homem"³¹ em seu estudo sobre Foucault (*Foucault*, 1986), coloca o problema nos seguintes termos:

A questão sempre retomada é, então, esta: se as forças no homem só compõem uma forma [isto é, um composto de forças cujas relações devem ser analisadas] entrando em relação com as forças do lado de fora, com quais novas forças elas correm o risco de entrar em relação agora, e que nova forma poderia advir que não seja mais nem Deus, nem o Homem? (DELEUZE, 2005: 140)

Essa é, parece-nos, a pergunta que o novo autor vila-matasiano nos faz. Há a necessidade de "preencher o vazio" com palavras, e o desejo de ser como uma realidade nova e forasteira evidencia a mesma tendência que Deleuze identificou em Foucault, a de, nietzschianamente, *ir além do homem*: "O que é o super-homem? [...] É a forma que decorre de uma nova relação de forças. O homem tende a liberar *dentro de si* a vida, o trabalho e a linguagem" (*Ibidem*: 141. Grifo do autor). Liberar dentro de si a vida, o trabalho e a linguagem é exatamente a ideia de Vila-Matas quando diz querer seguir o autor novo que sairia de sua própria pele. O autor novo é, como nas palavras de Deleuze, "o homem carregado do ser da linguagem" (*Ibidem*: 142). Ou melhor,

³⁰ "Whether a murder or a mercy killing, its alleged perpetrators are all well known to the authorities: Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger, Derrida, Lacan, Foucault, Lyotard and their accomplices" [Seja um assassinato, seja um tiro de misericórdia, os suspeitos da morte do sujeito são bem conhecidos pelas autoridades: Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger, Derrida, Lacan, Foucault, Lyotard e seus cúmplices] (SCHWARTZ, 2000: 181).

³¹ "What Foucault refers to as 'l'homme' is nothing more than an avatar of 'the subject' under consideration" [Aquilo a que Foucault se refere como "o homem" nada mais é do que um avatar do que chamamos de "sujeito"] (SCHWARTZ, 2000: 184).

como diria Foucault, o super-homem é muito menos que o desaparecimento dos homens existentes e muito mais que a mudança de um conceito: é o surgimento de uma nova forma, nem Deus, nem o homem, a qual, esperamos, não será pior que as duas precedentes (*Idem*).

Desse modo, o que viemos chamando, na esteira de Heidegger, de "retornar renomeado" da subjetividade, do sujeito e do autor, muito bem pode ser invertido. Tratar-se-ia, melhor dizendo, de um "ir além com o mesmo nome", embora os nomes agora despertem outras e novas reflexões. Sua inevitável superação não quer dizer propriamente desaparecimento completo, mas uma contínua *reforma deformante*, algo similar à ideia de superação (*Überwindung*) proposta por Jacques Derrida. O vocábulo "*Überwindung*", segundo Paulo Cesar Duque-Estrada, tem para Derrida menos a conotação de um "definitivo deixar para trás" do que de uma "contínua e convalescente retomada-distorção" (DUQUE-ESTRADA, 2002: 17).

O deslocamento do termo "*Überwindung*" de um contexto mais geral – a "superação da metafísica" e o pensamento heideggeriano (DUQUE-ESTRADA, 2002) – para o caso do sujeito (e, seguindo nosso raciocínio, para o do autor) se sustenta em uma afirmação do próprio Derrida, em entrevista a Jean Luc Nancy – "Eating Well": An Interview" (DERRIDA, 1991) –:

JLN: Para Heidegger, a época que se encerra com a era da metafísica [...] é a era da metafísica da subjetividade...

JD: Mas esta "saída" não é uma saída, não pode ser comparada a um deixar para trás ou a um lapso, nem a um "aniquilamento" (*Ibidem*: 97).³²

Para o filósofo, a opinião amplamente aceita de que o sujeito foi "liquidado" deve ser desconstruída, já que, para além da *doxa*, o processo de questionamento das categorias ligadas à subjetividade modificou nossa forma de pensar o sujeito, mas não o aniquilou. Assim, ainda segundo Derrida, reconhecer e superar o caráter "opiniático" dos anúncios necrológicos do sujeito possibilita alcançar questões "mais sérias e mais essenciais":

³² Tradução nossa. No original: "JLN: For Heidegger, the epoch that comes to a close as the epoch of metaphysics [...] is the epoch of the metaphysics of subjectivity.../ JD: But this 'exiting' is not an exit, it cannot be compared to a passage beyond or a lapsing, even to a 'liquidation'".

Por exemplo, se por meio de todas as estratégias diferentes o "sujeito", sem ter sido "liquidado", foi reinterpretado, deslocado, descentrado e reinscrito, então, primeiro: como entender a problemática que parecia pressupor a concepção clássica de sujeito (objetividade, seja científica ou de outra natureza – ética, jurídica, política etc.), e, segundo: quem ou o que "responde" à pergunta "quem" [vem depois do sujeito]? (*Ibidem*: 98).³³

Ou seja, a frenética movimentação pensante em torno das noções de subjetividade e sujeito de certa forma as fortaleceu, criando novos subsídios para a reflexão. Isto nos leva à justificativa da manutenção dos nomes "autor" e "sujeito" neste trabalho: trata-se de enriquecer o debate reinscrevendo-o na arena literária. Apoiamo-nos também em uma resposta crucial de Derrida a Nancy:

JLN: O Sr. propõe que a questão seja reformulada, mantendo o nome "sujeito", mas agora usado em um sentido positivo?

JD: Não necessariamente. *Eu manteria, provisoriamente, o nome como um índice para a discussão*, mas não vejo necessidade de manter a palavra "sujeito" a qualquer preço (*Ibidem*: 99. Grifo nosso).³⁴

Enfim, nesses termos, a "reforma deformante" que anunciamos – e cujo preço teórico, cremos, não é exorbitante – pode ser encarada ao mesmo tempo como um retorno e como um aparecimento inaudito. Não há, porém, razão para negar que muito bem se pode tratar de uma formulação provisória. Ainda assim, para manter o tom messiânico identificado por Granel, ela nos parece carregada de promessas de diálogo. A seguir, tentaremos examinar como essas promessas aparecem na obra de Vila-Matas, em um livro que, desde seu título, *Paris no se acaba nunca*, fixou morada numa cidade "sem limites nem fronteiras" (VILA-MATAS, 2010a: 26-27).

³³ Tradução nossa. No original "For example, if throughout all these different strategies, the 'subject', without having been 'liquidated', has been reinterpreted, displaced, decentered, reinscribed, then, first: what becomes of those problematics that seemed to presuppose a classical determination of the subject (objectivity, be it scientific or other – ethical, legal, political, etc.), and second: who or what 'answers' to the question 'who?'".

³⁴ Tradução nossa. No original: "JLN: Are you proposing that the question be reformulated, keeping the name 'subject', but now used in a positive sense? / JD: Not necessarily. I would keep the name provisionally as an index for the discussion, but I don't see the necessity of keeping the word 'subject' at any price [...]".

2. A VISÃO IRÔNICA DO MUNDO

Paris não tem fim foi publicado originalmente em 2003. A tradução brasileira, a cargo de Joca Reiners Terron, foi lançada em 2007 pela editora Cosac Naify. "Revisão irônica dos anos de juventude" (VILA-MATAS, 2007: 8), o romance relata os meses que Enrique Vila-Matas passou em Paris como escritor iniciante, vivendo em uma água-furtada supostamente alugada de Marguerite Duras, na década de 1970. Nessa época, Vila-Matas escrevia seu primeiro livro, *La asesina ilustrada*,³⁵ e retraçava os passos de Ernest Hemingway na capital francesa. O romance, de matizes fortemente autobiográficos (ou tão "autobiográficos" quanto possível em Vila-Matas), é decalcado das memórias do escritor americano, *Paris é uma festa (A Moveable Feast)*, publicado postumamente em 1964), que recontam seus tempos de expatriado na França. O título que Vila-Matas escolhe para as suas "memórias" é, a propósito, uma apropriação direta do último parágrafo do livro de Hemingway:

Paris não tem fim, e as recordações das pessoas que lá tenham vivido são próprias, distintas umas das outras. Mais cedo ou mais tarde, não importa quem sejamos, [...] a ela acabamos regressando. [...] neste livro, quis retratar a Paris dos meus primeiros tempos, quando éramos muito pobres e muito felizes (HEMINGWAY, 2012: 236).

A primeira diferença notável entre o livro de Hemingway e o de Vila-Matas é de tom. Onde o americano é sentimental, o catalão é ácido: "diferentemente de Hemingway, que lá foi 'muito pobre e muito feliz', fui muito pobre e muito infeliz" (VILA-MATAS, 2007: 8). O autor, em entrevista a Sergi Pàmies, explica que as mudanças em relação ao texto de Hemingway têm a "intenção descarada de trocar a alegria de viver e o entusiasmo do original pela perplexidade de um jovem que viaja a Paris com a ideia, mais do que de triunfar, de fugir de Barcelona e sobreviver" (VILA-MATAS, 2003b).³⁶ Nessa breve comparação, já podemos destacar duas características

³⁵ Na realidade, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, de 1973, seria seu primeiro livro publicado, porém renegado pelo autor. Cf. XERXENESKY, 2012: 26 e 32; KLEIN, 2009: 17.

³⁶ Tradução nossa. No original: "*la intención descarada de cambiar la alegría de vivir y el entusiasmo del original por la perplejidad de un joven que viaja a París con la idea, más que de triunfar, de huir de Barcelona y sobrevivir*".

importantes de *Paris não tem fim*, igualmente presentes na maioria dos textos de Vila-Matas: a intertextualidade e a ironia.

São esses os dois eixos que também Felicidad Juste Mompel, em sua dissertação de mestrado sobre *Paris...* (MOMPEL, 2010), identifica no romance. A investigação de Mompel, construída sob o signo da rede (nos sentidos tanto de "tecido" como de "ardil" e "conexão"), introduz seu objeto de estudo nos seguintes termos: "O autor nos propõe, em *Paris não tem fim*, uma leitura compartilhada, na qual a dialética entre texto e leitor é o método por excelência" (*Ibidem*: 8),³⁷ compreensão muito semelhante às dos dois autores brasileiros que estudaram a obra de Vila-Matas na academia e que já citamos anteriormente, Antonio Xerxenesky e Kelvin Falcão Klein. A de Vila-Matas é uma obra do *diálogo*: entre textos, entre leitores, entre suas próprias vozes internas.

Quanto ao duplo marco interpretativo que apresenta, Mompel o resume da seguinte maneira:

A ironia [além da intertextualidade] é a outra linha de força que perpassa fortemente o romance. Sua presença é constante e se manifesta de maneiras distintas [...], sobretudo no tocante à intertextualidade: a citação irônica, a paródia como forma de representação irônica, chave de nossa leitura (*Ibidem*: 13).³⁸

Vila-Matas confirma essa tendência na entrevista que citamos acima. Para ele, *Paris não tem fim* e *Paris é uma festa* são livros "paralelos" – quando era jovem, desejava ser como Hemingway –, mas, sobretudo, seu romance é uma paródia dos tradicionais *Bildungsroman* e *Künstlerroman*: "Eu queria rir das novelas clássicas de experiência, de formação de um escritor" (VILA-MATAS, 2003b).³⁹ O exercício paródico, entretanto, tem uma razão que vai além do já tradicional escarnecer da tradição. Rir-se de si mesmo, diz o autor, é mais fácil na ficção: "não zombo do Vila-Matas atual, mas daquele que viajou a Paris para se transformar em artista. *E já se sabe que narrar uma história supõe sempre, mesmo que essa história seja a sua, colocar-se*

³⁷ Tradução nossa. No original: "El autor nos propone desde el texto París no se acaba nunca una lectura compartida en la que la dialéctica entre texto y lector entendemos que es el método por excelencia".

³⁸ Tradução nossa. No original: "La ironía es la otra línea de fuerza que irrumpe con determinación en la novela. Su presencia es constante y se manifiesta desde distintas posiciones [...] sobre todo aparece desde la intertextualidad con la que se traba: la cita irónica, la parodia como forma de representación irónica, es clave de nuestra lectura".

³⁹ Tradução nossa. No original: "me apetecía reírme de las novelas clásicas de la experiencia, de formación de un escritor".

em outro lugar" (*Idem*. Grifo nosso).⁴⁰ O "outro lugar" a que o autor se refere é o próprio campo ficcional, dentro do qual ser-se significa sempre um *traduzir-se* ou mesmo um *inventar-se*. Desse modo, chegamos à definição proposta por Vila-Matas, em sua "autobiografia literária", de *Paris não tem fim*:

Aparentemente, a revisão irônica dos dois anos de minha juventude que passei em Paris, tentando repetir a experiência da vida boêmia e literária do Hemingway de *Paris era uma festa*. Na realidade, uma tentativa de dar aos meus leitores alguma notícia verdadeira sobre mim. Mas tudo isso disfarçado sob a ideia de que o livro é um fragmento do romance da minha vida, no qual tudo é verdade porque tudo é inventado, pois no fim das contas um relato autobiográfico é uma ficção entre muitas possíveis (VILA-MATAS *apud* HEREDIA, 2007: 25).⁴¹

Nesse curto parágrafo, estão indicadas as características centrais de *Paris não tem fim*: a ironia, a intertextualidade e uma terceira, não contemplada a contento por Felicidad Juste Mompel, mas de suma importância, qual seja, a tensão entre ficção e autobiografia. A seguir, buscaremos compreender o romance a partir desses três pontos de vista, tendo em mente que um deles, por força gravitacional, governa e (re)define os outros dois. A visão irônica dá forma não só a *Paris...*, mas a praticamente toda a obra de Vila-Matas: é o núcleo ao qual todo o resto se reporta.

⁴⁰ Tradução nossa. No original: "no me río del Vila-Matas actual sino del que fue a París a convertirse en artista. Y ya se sabe que narrar una historia supone siempre, aunque esa historia sea la tuya, ponerse en otro lugar."

⁴¹ Tradução nossa. No original: "Aparentemente, la revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en París tratando de repetir la experiencia de vida bohemia y literaria del Hemingway de París era una fiesta. En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo esto disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles".

Apresentação do sócia

Logo nas primeiras páginas de *Paris não tem fim*, torna-se claro para o leitor que o texto que tem em mãos é a transcrição de uma conferência homônima (ou a conferência mesma em processo) ministrada pelo narrador – *alter ego* de Vila-Matas – em um "simpósio sobre o tema geral da ironia" (VILA-MATAS, 2007: 7) realizado em Barcelona. Ambos os lugares são profundamente significativos. Situar o romance no contexto de um simpósio sobre a ironia diz muito sobre o espaço romanesco de *Paris não tem fim*. A ironia, como dissemos ao final da seção anterior, governa o romance, assim como boa parte da obra do autor catalão. Assim, podemos dizer que todo o texto está, para utilizar uma expressão kierkegaardiana, *sub specie ironiae*.

Barcelona, por sua vez, é a cidade natal do autor/narrador e, portanto, de certa forma menos estrangeira do que Paris (lembramos que o autor ideal vila-matasiano é sempre um tanto estrangeirado). Poderíamos dizer, inclusive, sem esquecer a relação conturbada do escritor com Barcelona,⁴² que o cenário urbano escolhido para a escrita (ou fala) do romance serve a um duplo propósito: tanto indica o distanciamento espaçotemporal em relação à capital francesa de sua juventude quanto uma espécie de afirmação de identidade – Barcelona é a cidade *de* Vila-Matas, de onde pode proferir seu discurso com certa segurança. Visto que o efeito humorístico depende, em grande medida, dessas duas características, o distanciamento e a segurança potencializam a comicidade do livro. Como explica D. C. Muecke em *Ironia e o irônico* (publicado originalmente em 1970):

A palavra "cômico" sugere uma certa "distância", psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico; a palavra "liberação" sugere "desobrigação", "desinteresse", e estas por sua vez lembram "objetividade" e "desprendimento". Tomadas em conjunto, constituem o que podemos chamar de postura arquetípica da Ironia Fechada, que se caracteriza, emocionalmente, por sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento e, simbolicamente, por um

⁴² A cidade de Barcelona é presença constante na prosa de Vila-Matas. Em entrevistas e textos diversos, porém, o autor costuma demonstrar certa irritação com sua cidade natal, sobretudo em relação ao turismo desenfreado após os jogos olímpicos de 1992, que teria transformado Barcelona em "uma cidade repugnante" (cf. a entrevista a Pepa García – VILA-MATAS, 2008). No *Dietario voluble*, o autor emite opinião semelhante: "era entonces impensable pensar que un día el turismo de masas acabaría convirtiéndonos a todos los barceloneses en camareros, ya se notaban los primeros movimientos atléticos de culto inculto al deporte. [...] Ahora tengo la impresión de que millones de turistas analfabetos observan nuestros movimientos en el circo de arena" (VILA-MATAS, 2010a: 50).

olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior (MUECKE, 1995: 67. Grifos nossos).

É inegável que a ironia guarda um parentesco muito próximo com o cômico. Freud o notara em 1905 em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, no qual considera a ironia uma "subespécie" do cômico (*apud* MUECKE, 1995: 66). E não são poucos os argumentos que sustentam essa concepção. Um dos mais convincentes é o de que o prazer cômico causado pela ironia não é alheio aos casos trágicos:

Que ela é [...] um prazer cômico está claro a partir do fato de que ele não exclui o "humor sinistro" das situações trágicas em que há ironia. É lógico que *Otelo* e *Édipo Rei* não são comédias. Contudo, são espetáculos de cegueira, e chamá-los de tragédia não pode tirar deles o que têm em comum com o jogo da cabra-cega: prazer cômico com sobretons de sadismo e voyeurismo (MUECKE, 1995: 67).⁴³

As situações cômicas em *Paris não tem fim* são muitas. Logo no primeiro capítulo, o narrador relata o ridículo por que passou ao se inscrever em um concurso de sócias de Ernest Hemingway, com a certeza de que era parecido a seu ídolo de juventude, "contra a opinião de minha mulher e de meus amigos":

Devo dizer que passei por um vexame espantoso. É que fui a Key West, concorri e fiquei em último ou, melhor dizendo, fui desclassificado, e o pior de tudo é que não me afastaram da competição porque descobriram a barba postiça – pois não a descobriram –, e sim por minha "absoluta falta de semelhança física com Hemingway" (VILA-MATAS, 2007: 7).

Apesar da temeridade que é explicar uma piada, e com a ajuda de Henri Bergson e seu clássico ensaio sobre o riso (*O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*, publicado pela primeira vez em 1900), podemos dizer que a graça da anedota com que *Paris...* se inicia advém do fato de que o cômico é "uma espécie de *gesto social*" que reprime as excentricidades numa "zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem" (BERGSON, 1980: 19). Esse gesto social, no nosso caso eivado de risível autoengano, pode ser comparado ao gesto físico de que fala Bergson mais adiante e que, quando repetido ou imitado, torna-se ridículo:

⁴³ Concepção similar à tragicomédia identificada pelo narrador de *Paris não tem fim* em seus próprios livros: "se entrelaçaram em minha vida as ocasiões de riso e de pranto e que, por exemplo, é impossível recordar hoje sem bom humor o estado mental em que escrevi meus romances [...], esse raro estado mental que me leva a chorar de pena com meu próprio humorismo" (VILA-MATAS, 2007: 175).

tenho agora diante de mim um mecanismo que funciona automaticamente. Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade.

Essa a razão também pela qual gestos dos quais não imaginamos rir se tornam risíveis quando outra pessoa os imita. [...] só começamos a ser imitáveis quando deixamos de ser nós mesmos (*Ibidem*: 25).

Nada mais adequado ao relato que acabamos de citar. O sósia, por si só, já é cômico – porque imitação involuntária, quase perene – e, nos termos de Muecke, irônico, pois aponta para uma realidade por trás da aparência, ainda que esta permaneça verossímil (MUECKE, 1995: 66). A segunda torção do parafuso cômico de Vila-Matas, entretanto, é que não há verossimilhança alguma no caso do concurso em Key West. Nem Hemingway pode deixar de ser-se (aliás, um dos escritores mais inimitáveis, em senso biográfico), nem o narrador pode imitá-lo, pois não só não se parece em nada com ele como é, ele próprio, inimitável – é, e só pode ser, *ele próprio*.

A anedota do concurso no diz mais do que parece à primeira vista. O narrador *tenta se despersonalizar*, mas é incapaz de fazê-lo. Sob as camadas de riso e ironia, portanto, esconde-se uma afirmação de identidade: o narrador é uma *pessoa*. Se se trata de Vila-Matas ou de uma máscara/*persona* é uma questão que abordaremos mais adiante. Por ora, basta-nos dizer que é por meio da ironia, da Ironia Fechada de que fala Muecke, que o narrador/autor se afirma como sujeito, o sujeito marcado pelas negativas, pela viagem longa e tortuosa (não é de outro modo que viaja a ironia: tortuosa e longamente) que viemos descrevendo no capítulo anterior. Neste caso, parece sim haver uma realidade por trás das aparências. É essa realidade, sempre *certa realidade*, que devemos identificar na prosa de Vila-Matas.

Até este momento, viemos discutindo um tipo específico de ironia, que Muecke denomina "Ironia Fechada", isto é, aquela que contrapõe realidade a aparência para que uma delas, a realidade, saia triunfante. Entretanto, o pensamento contemporâneo parece estar empreendendo uma virada nesse jogo de forças. Se antes a realidade reinava suprema, hoje a aparência parece assumir cada vez maior importância. Não se trata, por óbvio, de afirmar peremptoriamente que vivemos no "oásis do irreal", para parodiar a conhecida expressão de Jean Baudrillard, mas que o outro lado da medalha atualmente brilha com assustadora ferocidade.

O que sugerimos aqui é que a condição cultural contemporânea, da qual Vila-Matas faz parte e à qual não raro se opõe, compartilha da natureza do mapa (re)contado por Borges em "Do rigor na ciência":

... Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

(Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658) (BORGES, 1999: 247).

Esse trecho de Borges, como é sabido, foi utilizado por Jean Baudrillard, a título de exemplo, no início de seu *Simulacros e simulação*. Logo em seguida, o pensador francês pôde sustentar que

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiperreal. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – processão dos simulacros –, é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real* (BAUDRILLARD, 1991: 8. Grifo do autor).

As implicações da formulação baudrillardiana para o conceito de ironia (e o grau de complexidade que confere à ironia vila-matasiana) devem ser levadas em conta. Como seria possível falar em "Ironia Fechada", em tirar o véu da aparência e enfim mostrar ironicamente a realidade, se esta agora não só foi posta sob suspeita como entrou em franca decadência, fragmenta-se em múltiplas realidades? Como a literatura e as artes em geral lidam com essa violenta reorganização de paradigmas? A confiar em Zygmunt Bauman, "as artes de nossos dias"

se elevaram dentro de uma realidade *sui generis*, e de uma realidade autossuficiente desta. [...] *A arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas)* [...] É cada vez mais difícil indagar, e mesmo mais difícil decidir, qual é primário e qual é secundário, qual deve servir como ponto de referência e critério de adequação para o resto (BAUMAN, 1998: 129. Grifo nosso).

Imersos no relativismo do contemporâneo, portanto, hoje o conceito predominante de ironia – que, de acordo com Muecke, surgiu no século passado – parece ser o de "uma ironia que é relativista e mesmo reservada" (MUECKE, 1995: 48). Isso quer dizer que, em termos gerais, a visão irônica do mundo que ganhou corpo a partir do século XX admite que a experiência é aberta a infinitas interpretações, "das quais *nenhuma* é simplesmente correta" (*Idem*). À ironia assim compreendida, Muecke, via Norman Knox, Kierkegaard e Booth, dá o nome de Paradoxal (ou Aberta): "A Ironia Paradoxal é Aberta, no sentido de que a 'realidade' que a fecha é uma visão do mundo como algo inerentemente contraditório ou aberto!" (*Ibidem*: 66).⁴⁴ Em resumo: "A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas" (*Ibidem*: 48).⁴⁵

Essa mudança no conceito, ou melhor, sua progressiva complicação (também no sentido etimológico de "dobrar-se" ou de "enroscar" como um parafuso) nos coloca um problema quando nos voltamos para a ficção autobiográfica de Vila-Matas. Se dissemos acima que o cômico do episódio do concurso de sócias esconde um "sujeito real" por trás das muitas dobras da ironia – e que esse sujeito muito bem pode ser, de fato, o "escritor Vila-Matas, nascido em 1948 na cidade de Barcelona", com todos os seus predicados de homem –, a mera menção a uma ironia que considera o mundo inerentemente aberto a infinitas interpretações, realidades e identidades nos apresenta, por sua vez, infinitos caminhos para pensar o sujeito *ironicamente escrito*. Essa infinidade de "reais" (e, por conseguinte, de possibilidades) tende a ameaçar o argumento, pois nos coloca diante de um curto-circuito teórico: se há mais de uma realidade, e tudo o que se interpreta é subversão, é impossível afirmar com a mínima

⁴⁴ Para uma descrição mais estruturada, e formalizante, dos tipos de ironia identificados por Muecke, cf. MUECKE, 1995: 70-76.

⁴⁵ Para não dizer dos desenvolvimentos mais recentes no campo dos estudos da ironia, que discutiremos na seção seguinte.

segurança que o sujeito que profere o texto de *Paris não tem fim* é, realmente, Vila-Matas por escrito.

Por ora, basta-nos, como salvação e justificativa, a afirmação de Gustavo Bernardo de que "a representação metafórica do real, vale dizer a ficção, por definição seria justamente o oposto do real [no nosso caso, dos "reais"]". Trata-se de uma invenção, de um não-real, que paradoxalmente consegue parecer mais real do que o real"; a literatura é "o próprio fulgor do real" (BERNARDO, 2011: 98). Do mesmo modo, podemos nos apoiar na precisa enunciação de Scott Esposito ao comentar *Paris não tem fim*: "Nesta 'revisão irônica' da juventude do autor, o paradoxo que mantém o livro coeso é o fato de que o Vila-Matas de *Paris não tem fim* é o Vila-Matas do mundo real precisamente porque não o é" (ESPOSITO, 2011a).⁴⁶ Ou mesmo repetir o que o autor catalão costuma dizer em entrevistas: "Muito mais do que a realidade, me interessa a verdade. Acredito que a ficção é a única coisa que me aproxima da verdade que a realidade obscurece" (ESPOSITO, 2011b).⁴⁷ Antes de nos aprofundarmos nas questões relativas à autobiografia (e à autoficção), teremos, portanto, que transitar em terreno contraditório e por vezes marcadamente paradoxal, como tende a acontecer quando nos defrontamos com a obra de um ironista.

Em *Paris não tem fim*, a problemática das relações entre realidade, verdade, ficção e ironia é tratada em uma das muitas reflexões acerca do tema da conferência que dá título ao romance.⁴⁸ É com ela que colocaremos a questão que será explorada nas páginas subsequentes. No capítulo 15, o narrador/autor escreve: "A ironia me parece um poderoso artefato *para desativar a realidade*" (VILA-MATAS, 2007: 33. Grifo nosso). A seguir, pergunta-se acerca da possibilidade de ironizar sobre a realidade, descrever dela,

⁴⁶ Tradução nossa. No original: "In this 'ironic revision' of the author's youth, the paradox that holds this book tight as a boa constrictor is that the Vila-Matas in *Never Any End to Paris* is the real-world Vila-Matas precisely because he isn't". Segundo Esposito, sua hipótese é inspirada em uma fala que Vila-Matas, em *Paris não tem fim*, põe na boca de Borges: "cada vez que recordo algo, não estou recordando realmente, e sim estou recordando a última vez que recordei, estou recordando uma última recordação. Assim é que na realidade não tenho em absoluto recordações nem imagens da minha meninice, da minha juventude" (VILA-MATAS, 2007: 152).

⁴⁷ Tradução nossa. Na entrevista (originalmente em inglês): "What really interests me much more than reality is truth. I believe that fiction is the only thing that brings me closer to the truth that reality obscures". Lembremos o desejo expresso pelo autor em sua autobiografia literária de que *Paris não tem fim* desse aos leitores "alguma notícia verdadeira sobre mim. Mas tudo isso disfarçado sob a ideia de que o livro é um fragmento do romance da minha vida, no qual tudo é verdade porque tudo é inventado, pois no fim das contas um relato autobiográfico é uma ficção entre muitas possíveis" (VILA-MATAS *apud* HEREDIA, 2007: 25. Grifo nosso).

⁴⁸ Para uma listagem prévia das passagens de *Paris...* em que o narrador comenta a ironia, cf. MOMPEL, 2010: 13.

quando se está "vendo algo que *é verdade*" (*Idem*. Grifo do autor). Nessa passagem, estão colocados os dois termos da pergunta que fizemos acima: o contato do real (ou "reais") com a verdade (ou "verdades"), se mediado pela ironia (e não pelo misticismo, por exemplo, que tende a encontrar os dois sem muitos problemas), põe ambos em situação extremamente nebulosa: "Existe realmente o real? Pode-se ver de verdade algo *de verdade*?" (*Idem*. Grifo do autor). E segue, parafraseando Proust:

Sobre a realidade, opino como Proust, que dizia que por desgraça os olhos fragmentados, tristes e de longo alcance, talvez permitissem medir as distâncias, porém não indicam as direções: o infinito *campo de possibilidades* se estende e caso o real se apresentasse diante de nós ficaria tão fora das possibilidades que, num desmaio brusco, iríamos de encontro a esse muro surgido de repente e cairíamos pasmos (*Ibidem*: 33-34. Grifo do autor).

A resposta à pergunta "O que vemos quando acreditamos ver algo *de verdade*, quando parece que estamos diante do real?" é dada pela ironia, que é capaz de, como a ficção de que fala Gustavo Bernardo (o fulgor do real), "conjurar a possível aparição casual do que é realmente real" (*Ibidem*: 34). A ironia, para o narrador/autor de *Paris não tem fim*, é no fundo uma maneira de crer na verdade da realidade. Essa crença, ainda segundo o narrador, se levada a sério, seria o primeiro passo para se chegar "a uma ironia sem palavras, quer dizer, valendo-me de um silêncio de profundo estupor, *reinventar* a ironia" (*Idem*. Grifo do autor). É essa ironia reinventada, ou o sonho de reinventá-la (*Idem*), que desejamos compreender.

A ironia e a ironia em *Paris não tem fim*

Na seção anterior, partindo do trabalho de D. C. Muecke, delineamos duas concepções de "ironia", a primeira fundamentada na certeza da existência de uma realidade sólida e unívoca (que pode ser ocultada por um véu translúcido e está sempre prestes a ser desvelada); a segunda calcada na incerteza mesma da univocidade e da solidez da realidade. São dois marcos conceituais importantes, tanto para o nosso estudo quanto para a história do conceito: indicam dois momentos fulcrais no desenvolvimento da compreensão do que seja, afinal, "ironia". A primeira é, de certo modo, anterior – se não historicamente, pelo menos teoricamente –, pois, após o desenvolvimento da segunda concepção (a reboque das ideias filosóficas dominantes em meados do século XX e que vieram desembocar na teoria do pós-moderno), aquela foi absorvida e reformulada nos termos desta.

Contudo, essa dupla definição, apesar de útil, é incapaz de dar conta não só da longa (e "curiosa", segundo Kierkegaard)⁴⁹ história do conceito, como também da importância legada pela filosofia e pelas artes à visão irônica do mundo. É o próprio Muecke quem afirma, no início do livro citado: "A importância da ironia na literatura está fora de questão", a ponto de "pelo menos duas vezes em bases diferentes" ter-se proposto que toda arte é essencialmente irônica (ou "que toda literatura deve ser irônica") (MUECKE, 1995: 18). É indiscutível, porém, que o termo possui tantos significados que é difícil saber com exatidão o que se quer dizer quando lemos algo sobre a ironia ou mesmo ouvimos que algo é "irônico". Maebh Long, na introdução a *Derrida and a Theory of Irony* (2010), lista alguns desses sentidos, muitos deles contraditórios e, por vezes, presentes com sentidos diferentes e/ou opostos na obra de um mesmo autor. A citação é longa, mas ilustrativa:

Quando usamos a palavra, somos atraídos para uma rede complexa de implicações e paradoxos, visto que a ironia é superioridade vil e autocongratatória e autodepreciação humilde e fina. É uma ardilosa técnica de embuste e um modo severo mas carinhoso de ensinar. É mera figura de linguagem e todo um modo de vida, uma forma

⁴⁹ Em *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*: "Na medida que buscamos, com efeito, um completo e coerente desenvolvimento deste conceito, logo nos convencemos de que ele tem uma história curiosa, ou, mais corretamente, não tem *nenhuma história*" (KIERKEGAARD, 1991: 213. Grifo do autor).

compassiva de dissimulação e motivo de sentenças de morte. É um tropo, o tropo dos tropos e não é um tropo de forma alguma. É simples inversão e uma forma complexa de consciência, imersão engajada e superioridade distante, uma função inevitável da linguagem e um uso inusitado e cruel. É puramente retórica e profundamente estrutural, (auto)*poiesis* e (auto)aniquilação, um dever e uma indulgência. É uma dialética, uma hesitação encarcerada, uma interrupção interminável, um devir permanente, é política e privada, transcendente e niilista, ética, antiética, aética. É sarcasmo, chiste, ceticismo e entusiasmo, causa simpatia e hostilidade, empatia e incompreensão, e é um modo de criação divino e exclusiva e totalmente humano. Inclui e exclui, é uma demonstração de habilidade poética e indicativa de ausência completa de habilidade literária, é ancorada na história e a-histórica, produtiva e interruptiva da comunicação. É ironia simples, ironia complexa, ironia condicional, ironia reversa, ironia retórica, ironia dramática, ironia trágica, ironia satírica, ironia situacional, ironia socrática, ironia romântica e ironia da ironia (LONG, 2010: 11).⁵⁰

O ritmo quase encantatório do trecho acima já nos dá uma ideia de quão difícil é se orientar em meio a tantos desencontros conceituais, o que não deixa de ser um tanto irônico. Segundo Long, um dos poucos pontos em comum entre todos os usos e teorias relacionado à ironia é a noção de que, de uma maneira ou de outra, ela causa um *deslocamento*, seja em direção ao "sentido oculto e original" que se escondeu sob um véu (como na Ironia Fechada de Muecke), seja ele uma dissonância inerente à linguagem e que opera independentemente da instância de autoridade (como propõe Long – *Ibidem*: 11-13). Retornaremos às proposições de Long mais à frente. Antes, porém, é preciso traçar um esboço da história do conceito para melhor nos situarmos – e melhor situar o romance de Vila-Matas – nesse contexto plurissignificativo.

Embora não seja difícil aceitarmos o fato de que o "fenômeno ironia" é muito anterior à palavra que o designa (MUECKE, 1995: 30), o primeiro registro de "*eironeia*", forma grega da qual deriva o termo atual, pode ser encontrado na *República*

⁵⁰ Tradução nossa. No original: "When we use the term we are thus drawn into a complex web of paradoxical implication, as irony is vile, self-congratulatory superiority and humble or urbane self-deprecation. It is a technique of sly trickery and harsh but caring pedagogy. It is a simple figure of speech and an entire way of life, a mild form of dissimulation and the cause of an execution. It is a trope, the trope of tropes, and not a trope at all. It is a plain inversion and a complex mode of consciousness, immersed engagement and superior distance, an inevitable function of language and a cruel and unusual use. It is purely rhetorical and deeply structural, (auto)*poiesis* and (auto)*annihilation*, a duty and an indulgence. It is a dialectic, an entrapped oscillation, an endless interruption, a permanent becoming, political and private, transcendent and nihilistic, ethical, unethical and a-ethical. It is sarcasm, wit, scepticism and enthusiasm, evokes sympathy and hostility, empathy and incomprehension, and is a divine and wholly human mode of creation. It is inclusive and exclusive, a display of poetic skill, indicative of the complete absence of literary ability, historically grounded and ahistorical, productive and interruptive of communication. It is simple irony, complex irony, conditional irony, reverse irony, rhetorical irony, dramatic irony, tragic irony, satirical irony, situational irony, Socratic irony, Romantic irony and the irony of irony".

de Platão. Ali, o vocábulo (utilizado *contra* Sócrates por um de seus interlocutores) designa uma maneira "lisonjeira e abjeta de tapear as pessoas" (*Ibidem*: 31). O mesmo Platão, em *Leis*, chega a prescrever que todos os ironistas sejam executados (*apud* LONG, 2010: 21).⁵¹ O termo, portanto, surge no *corpus* textual do Ocidente carregado de conotações pejorativas: para Demóstenes, o *eiron* é aquele que, por meio do engano, foge de suas responsabilidades civis; para Teofrasto, é um ser "evasivo, reservado, [que] esconde suas inimizades, alega amizade, dá uma impressão falsa de seus atos e nunca oferece uma resposta direta" (*apud* MUECKE, 1995: 31). A ironia, portanto, em suas origens, está ligada à falsidade e à dissimulação.

Ainda assim, nas nuances da ironia socrática podemos ler uma intenção pedagógica. O modo de questionamento de Sócrates (*elenchus*), como se sabe, tinha por objetivo levar o interlocutor a reconhecer sua própria ignorância: ao fingir que ele, Sócrates, também era ignorante, deixava suas "vítimas" (como Muecke as denomina) descobrirem sozinhas as inconsistências de seus próprios argumentos (LONG, 2010: 21). Esse caráter pedagógico da ironia (aspecto não muito comentado da ironia socrática), que, defendemos, resiste às transformações sofridas após as sucessivas reinterpretações do conceito, é em geral entendida como mera inversão de termos com o objetivo de confundir e eventualmente despertar a consciência do interlocutor (*Idem*). Porém, como explica Antonio Zuin:

Através das relações dialógicas entre o mestre e o discípulo, observa-se a manutenção da tensão entre a palavra e a intenção velada, a qual, ao mesmo tempo em que se torna manifesta através da dedução, suscita novas formas de interpretação. Não é obra do acaso que a ironia anseia pela liberdade subjetiva, ou seja, aquela liberdade que anuncia a possibilidade da construção de novos inícios. E, se tal raciocínio for aplicado com maior ênfase na interpretação das questões pedagógicas, nota-se que estes novos inícios são incentivados pelo educador que faz uso da dimensão emancipatória da ironia quando não apresenta um raciocínio conclusivo ao aluno [...]. (ZUIN, 2008: 17).

Notamos, portanto, que tal "dimensão emancipatória", presente desde as primeiras manifestações irônicas por escrito, está ligada ao que, mais tarde, seria denominado "alcance especulativo da ironia", nas palavras de Ronald de Melo e

⁵¹ Ainda de acordo com Maebh Long, "no *Sofista*, '*eirones*' denota aqueles impostores, hipócritas e sofistas que usam a linguagem como uma arte em si mesma, sem se preocupar com uma verdade maior" ["*in the Sophist eirones denotes those imposters, hypocrites and sophists who use language as an art in itself, with no involvement in a greater truth*"] (LONG, 2010: 21).

Souza, o que faria do saber irônico uma "forma revolucionária de conhecimento" (MELO E SOUZA, 2006: 36). Forma de conhecimento porque permitiria a consideração simultânea de algo e seu oposto, A e não A, como no teste preconizado por Fitzgerald em "The Crack-Up": "*the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function*" (FITZGERALD, 1936). O caminho até essa concepção, porém, levou muitos séculos para ser percorrido.

Somente no século primeiro antes da era comum a definição mais conhecida de ironia foi formulada. Para Cícero, em seu *De Oratore*, "'ironia' não tem os significados abusivos do vocábulo grego" (MUECKE, 1995: 31); designa uma forma de conversação e de oratória espirituosa e com fortes matizes humorísticos mas austeros. Tornou-se, portanto, um modo inteligente e sedutor de expor ideias. Ainda além, e à diferença do entendimento mais difundido acerca da ironia socrática, Cícero afirma não se tratar de uma pura *inversão direta* de sentidos, mas sim "[d]o ato de 'dizer uma coisa e significar outra'" (CÍCERO, *De Oratore*, 2.53.203 *apud* LONG, 2010: 22), não necessariamente seu contrário.

Deste modo, "quando usamos o termo 'ironia'", diz Muecke, "no sentido de uma forma de Sócrates afirmar que tem grandes esperanças de aprender com seu interlocutor o que é santidade ou justiça, nosso conceito de ironia é romano e não grego" (MUECKE, 1995: 31-32). E, mais adiante:

A estes dois significados de ironia reconhecidos por Cícero [ironia como figura retórica e como a 'pretensão amável' de Sócrates], o retórico Quintiliano acrescentou um outro, intermediário: a ironia como elaboração de uma figura de linguagem num raciocínio completo [...] (*Ibidem*: 32).

Em suma, a ironia como a compreende Quintiliano é um tropo retórico e uma figura de pensamento, ainda que, segundo Long (LONG, 2010: 23), tenha perdido as sutilezas da formulação de Cícero ao retornar à noção antifrástica: não mais "dizer uma coisa e querer dizer outra", mas sim "dizer uma coisa e querer dizer o seu oposto".

A partir de então, "o conceito de ironia se desenvolveu muito lentamente" (MUECKE, 1995: 32) até atingir um de seus pontos mais altos no Romantismo

alemão.⁵² De acordo com Dylwin Knox, a ironia era um traço comum tanto a textos medievais quanto renascentistas, ainda que o significado antifrásico do vocábulo não tivesse sido alterado desde as proposições de Quintiliano (*apud* LONG, 2010: 24. Similar em MUECKE, 1995: 33).

Foi somente em meados do século XVIII e inícios do XIX, portanto, que o termo assumiu novos sentidos, a partir sobretudo do pensamento de Friedrich Schlegel. Esses significados novos, segundo Muecke, são basicamente os seguintes:

Onde antes a ironia era tida como praticada apenas local ou ocasionalmente [...], tornou-se possível agora generalizá-la e ver o mundo todo como se fosse um palco irônico e toda a humanidade como se fossem atores simplesmente [...]. E onde antes se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada (como no caso de Sócrates), podia-se agora também considerá-la um cometimento permanente e autoconsciente [...]; em suma, a ironia pode ser encarada como obrigatória, dinâmica e dialética (MUECKE, 1995: 35).

Desenvolveu-se, portanto, a noção de que "ironia" se referia ao caráter imperfeito e contraditório do próprio cosmos (*Welt-Ironie*, literalmente "ironia do mundo", ou "ironia cósmica"), não somente a um tropo retórico ou Ironia Instrumental (alguém "sendo irônico"). "Para Schlegel", reitera Muecke, "a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível" (*Ibidem*: 39). Assim, a vida só pode ser considerada em sua inteireza como um processo de diálogo, e o humano, por sua vez, como dual, dinâmico e aberto. Daí que Schlegel, em seus *Fragmentos*, negue diversas vezes o princípio da contradição e não admita o valor "de alguma coisa que não seja ao mesmo tempo ela própria e seu contrário gerado por si próprio" (*Ibidem*: 40). Donde se infere, enfim, que a "Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande" (SCHLEGEL, 1997: 28 [frag. 48]). Aí reside a força do pensamento de Schlegel.

⁵² Sem considerarmos a Antiguidade, podemos dizer que a passagem do século XVIII para o XIX, período no qual floresceram as ideias românticas, bem como a transição de meados do século XX para o XXI, ou melhor, o contexto cultural a que demos o nome "pós-moderno", são as duas épocas em que a ironia emerge como a principal força motora das artes e do pensamento. Esta noção será desenvolvida mais à frente, quando tratarmos da ironia pós-moderna. Entretanto, cf. HUTCHEON, 1988: x – "O que é mais novo [no pós-modernismo] é a constante e persistente ironia" ["*What is newer is the constant attendant irony*"]; LONG, 2010: 39: "O pós-modernismo é irônico" ["*Postmodernism is ironic*"]; JAMESON, 1991: 412, em sua exposição acerca da ironia pós-moderna e sua relação com o relativismo einsteiniano. O caso do Romantismo será abordado logo a seguir.

No tocante à criação artística, Schlegel considera duas "fases", uma expansiva – na qual "o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade" (MUECKE, 1995: 41) –; e outra contrativa – na qual é "reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada" (*Idem*). Por conseguinte, o ideal de artista seria combinar ambas as fases e ser "amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico", para compor uma obra que seja, ou que contenha em si, seu próprio vir-a-ser:

O artista será como Deus ou a Natureza imanente em cada elemento criado e finito, mas o leitor também terá consciência de sua presença transcendente enquanto atitude irônica frente à sua própria criação. Esta superação criativa da criatividade é a Ironia Romântica (*Idem*).

Assim, o processo de composição deve estar inscrito na obra estética, que, por sua vez, é apresentada duplamente como *vida e arte*: "Paradoxalmente, esta autoconsciência autoparódica torna a obra mais natural, não menos" (*Idem*).

Essa é a mesma explicação que Long oferece⁵³ e que nos serve de resumo: a ironia schlegeliana como apreciação de um mundo incompreensível, caótico e incomunicável, que pulsa entre a autoaniquilação e autocriação. O artista, por sua vez, é aquele que trabalha consciente de suas limitações ontológicas, com um misto de entrega e reflexão, para produzir uma obra autorreflexiva – que seja sua própria *teoria* – e que seja fragmentária e contraditória, sem jamais atingir a síntese ou mesmo um efeito de harmonia (LONG, 2010: 24-15).

Outro pensador crucial para a nossa compreensão da ironia é Søren Kierkegaard, que, inspirado pelos ataques de Hegel à ironia schlegeliana,⁵⁴ compôs *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, sua dissertação de mestrado, na qual afirma que "a ironia *sensu eminentiori* (no sentido mais elevado, mais próprio) [...] não se dirige contra este ou aquele existente individual, ela se dirige contra toda a realidade dada em uma certa época e sob certas condições [isto é, a realidade histórica]" (KIERKEGAARD, 1991: 221). Daí podemos concluir que é a *totalidade da existência* que se encontra *sub specie ironiae*. Assim, em uma de suas formulações mais conhecidas, Kierkegaard define a ironia como uma "demência divina e furiosa":

⁵³ Essa exposição, porém, apesar de ser a mais comum, não é a que o Long endossa em seu trabalho, afastando-se, assim, das concepções de D. C. Muecke. Cf. LONG, 2010, capítulo 4.

⁵⁴ Para uma descrição concisa da polêmica Hegel-Schlegel, e o papel de Kierkegaard, cf. PAULA, 2009; LONG, 2010: 25-26. Também em KIERKEGAARD, 1991: 229 *et seq.*

Aqui temos então a ironia como a negatividade infinita absoluta. Ela é negatividade, pois apenas nega; ela é infinita, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é absoluta, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto, que contudo não é. A ironia não estabelece nada; pois aquilo que deve estabelecer está atrás dela. Ela é uma demência divina, furiosa [...] (*Ibidem*: 226-227).

Voltaremos às ideias de Kierkegaard acerca da ironia, sobretudo no que se refere à subjetividade e à realidade, questão espinhosa que deixamos em aberto no final da seção anterior. Por enquanto, e seguindo o fio da história do conceito, reencontramo-nos com D. C. Muecke, que, em um momento autorreflexivo de *Ironia e o irônico*, coloca o leitor diante de "mais um século e meio de teorização sobre a ironia" e se pergunta, citando Schlegel, "Que deuses nos resgatarão de todas estas ironias?" (MUECKE, 1995: 46).

O fim da linha histórica de Muecke é, como dissemos acima, a "ironia do século XX", aberta, paradoxal e sempre subversiva. Iremos um pouco mais longe, até os inícios deste século XXI, mas antes é necessário atravessar (rapidamente) a segunda metade do XIX, dominada, ainda de acordo com Muecke, pela "ironia niilista", como a de Heine: "'o grande Autor do universo' era um Aristófanes esmagando a humanidade sob sua 'capacidade gigantesca'" (*Ibidem*: 47). De certa maneira, não é outra a ironia do Machado de Assis "da segunda fase": lembremos o famoso capítulo do delírio em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que a descomunal Natureza se autoproclama "mãe e inimiga" do homem, que, por sua vez, aguarda e é aguardado pela "volúpia do nada" (ASSIS, 2008: 632 *et seq.*).

Por fim, na virada do século XIX para o XX, atingimos novamente o trecho de Muecke já citado nas páginas precedentes:

Se, no século XIX pós-romântico, o conceito predominante era o da ironia niilista, o conceito que predomina no século XX parece ser o de uma ironia que é relativista e mesmo reservada. Lemos que a ironia "é uma visão de vida que reconhecia ser a experiência aberta a interpretações múltiplas, das quais *nenhuma* e simplesmente correta" [...] a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subjetivas (*Ibidem*: 47-48).

No entanto, se demos a entender, ao fim da seção anterior, que é nesse momento da história do conceito que vivemos, um reajuste teórico se faz necessário. Em linhas gerais, de fato a ironia "do século XXI" é a mesma que Muecke descreve como sendo a

do século passado, que se confunde com a pura ambiguidade e mal se distingue "do medo de que se pudesse pensar que alguém disse alguma coisa" (*Ibidem*: 48). A ironia, nesses termos, seria afinal uma "*forma da escritura* destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal" (*Idem*. Grifo nosso). Mas, na entrada deste novo século, e também *ironicamente*, esse modo de entender a ironia tornou-se mais complexo, de modo que "a nossa" é sim, a ironia do século XX, mas também é *outra*.

Para citar um autor contemporâneo, o norte-americano David Foster Wallace, em seu ensaio "*E unibus pluram: Television and U.S. Fiction*", sobre a relação entre a televisão e a ficção estadunidense (e como ambas dependem da ironia, se retroalimentam e inspiram uma à outra, a televisão obviamente exercendo papel predominante), põe a questão em termos similares aos de Muecke, embora mais catastróficos:

E não se engane: a ironia nos tiraniza. A razão pela qual a ironia é tão difundida e poderosa em nossa cultura e, ao mesmo tempo, tão insatisfatória é a de que é impossível definir ou reconhecer o ponto de vista de um ironista. Toda ironia americana é baseada em um implícito "Na realidade, eu não quero dizer o que estou dizendo". Então, o que a ironia como norma cultural quer dizer? Que é impossível dizer o que se quer realmente dizer? [...] No fim das contas, eu creio que a ironia atual acaba por dizer: "Como é banal você perguntar o que eu realmente quero dizer" (WALLACE, 1998: 67).⁵⁵

Como podemos perceber, há uma mudança significativa, que complica a descrição de Muecke. Para além da autorreferência à cultura estadunidense (que, de todo modo, é a cultura com a qual, em grande medida, o mundo inteiro dialoga, seja a Catalunha de Vila-Matas, seja o Brasil), lemos no trecho citado algo que muito bem poderia ser aproximado às concepções dos românticos: a visão irônica do mundo tornou-se *norma cultural*, isto é, não só é prática difundida em todas as esferas da sociedade como dita o modo mesmo como enxergamos, em última instância, o cosmo – a Ironia Observável de Muecke, a *Welt-Ironie* dos românticos. A confiarmos no autor americano, e na legião de pensadores em quem as ideias do autor se apoiam, o sonho de Schlegel, pesadelo de Wallace, parece ter-se concretizado: esta, mais do que qualquer

⁵⁵ Tradução nossa. No original: "And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is impossible to pin down. All U.S. irony is based on an implicit 'I don't really mean what I'm saying.' So what does irony as a cultural norm mean to say? That it's impossible to mean what you say? [...] Most likely, I think, today's irony ends up saying: 'How totally banal of you to ask what I really mean.'"

outra, é a era da ironia. É ela o "sinal específico da nossa época", que Kierkegaard negava que fosse o da sua. "Da mesma forma", diz o filósofo dinamarquês, "o nosso tempo também não é uma época da dúvida" (KIERKEGAARD, 1991: 215), o que já o distingue enormemente do nosso, para o qual a razão de ser da ironia (e sua característica mais saliente) é que nos acostumamos a viver na incerteza fragmentária e incoerente do contemporâneo, incoerência esta a que somos fiéis e que, ao mesmo tempo, desejamos transcender. (CONNOR, 2004: 98).

Ao falarmos em "era", tanto no sentido de periodização histórica quanto no de dominância cultural, entramos em acordo com Fredric Jameson, que na introdução a seu *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) afirma sua intenção de oferecer não uma descrição de um movimento estilístico ou cultural, mas sim uma hipótese de periodização, apesar de este momento ser justamente aquele em que a concepção mesma de periodização histórica parece problemática (JAMESON, 1991: 3). Desse modo, assumimos que, de fato, estamos *no* pós-moderno, ainda que no seio desta época não haja propriamente homogeneidade, mas a agri-doce sensação de total e irrestrita heterogeneidade (*Ibidem*: 4).

Dito isso, reiteramos a afirmação de Maebh Long que citamos em uma nota anterior: "O pós-modernismo é irônico"⁵⁶ (LONG, 2010: 39). A afirmação, baseada por sua vez nas ideias de Linda Hutcheon, advém da descrição de "pós-modernismo" feita pela autora: "fundamentalmente contraditório, resolutamente histórico, e inescapavelmente político" (HUTCHEON, 1998: 4). Certamente, estas são características observáveis em épocas anteriores. O que distingue o pós-moderno de seus predecessores, portanto, seria a dominância da ironia (*Ibidem*: x; LONG, 2010: 39). A concepção que tem Hutcheon desta época dependente do pastiche, fundamente heterogênicamente, ex-cêntrica e fragmentária é resumida por Long da seguinte maneira: "O pós-moderno é a ironia da interação entre um engajamento (irônico) com a história e uma interação (irônica) com a reflexividade" (LONG, 2010: 39). Ou seja, é a proliferação desenfreada da ironia como prática e o triunfo da ironia como visão de mundo, ambas ironicamente interrelacionadas.

⁵⁶ Utilizamos os termos "pós-moderno" e "pós-modernismo" um tanto indiscriminadamente por não haver nem no Brasil, nem para Vila-Matas, a distinção tipicamente norte-americana entre pós-moderno como "período", tal qual propõe Jameson, e pós-modernismo como "movimento estilístico-literário" (sob cujo nome foram arrolados autores como John Barth, Donald Barthelme e o próprio David Foster Wallace, classificação em grande parte devedora ao conceito de "metaficção" descrito por Hutcheon, Patricia Waugh e outros teóricos anglo-saxões).

Para os efeitos desta breve recapitulação da história do conceito, é neste preciso momento que nos encontramos: no momento mais alto, por assim dizer, da concepção irônica da existência. Assim, a variedade de noções contemporâneas de "ironia" mereceria um espaço maior, do qual estariam forçosamente excluídas as demais preocupações (e o próprio autor que estudamos) deste trabalho.⁵⁷ Por fim, com esta exposição suficientemente abrangente, podemos prosseguir e nos perguntar, afinal, qual é a compreensão de ironia que Vila-Matas nos propõe em *Paris não tem fim*.

As reflexões acerca da ironia são, evidentemente, abundantes no romance vilamatasiense. No segundo capítulo, espécie de prólogo após a anedota com que, *in media res*, se inicia o romance, o narrador/autor avisa que sabe "perfeitamente que a ironia brinca com fogo e que, ao zombar dos demais, às vezes acaba zombando de si mesma" (VILA-MATAS, 2007: 9). E segue, delimitando suas preferências: não gosta da "ironia feroz", nascida do escarninho aflitivo:

não espero abatê-los demais com tanta ironia. A que pratico nada tem a ver com a surgida do desespero, pois estupidamente desesperado já fui o bastante quando jovem. Gosto de um tipo de ironia que chamo de benévola, compassiva, como a que encontramos, por exemplo, no melhor Cervantes. Não gosto da ironia feroz mas [d]a que se move entre a desilusão e a esperança. De acordo? (*Ibidem*: 9-10)

Utilizando os termos aprendidos em nosso curto passeio pela história do conceito, poderíamos dizer que a ironia desesperada que é renegada pelo narrador/autor (ainda que tenha sido praticada no passado) é justamente a "ironia niilista" afim à do século XIX pós-romântico. Contudo, este não é um jogo de resta um, no qual vamos excluindo as hipóteses menos prováveis com a esperança de, no fim, encontrarmos "a ironia vilamatasiense" em todo o seu esplendor. De maneira alguma, pois que de ironia se trata, e ainda por cima no século XXI. A advertência de que, quando "a plateia" ouvir o narrador/palestrante dizer que Paris não tem fim, é provável que ele o esteja fazendo ironicamente (*Idem*) nos sugere que sequer o título do romance está a salvo. O aviso, combinado à nossa afirmação anterior de que o ambiente do simpósio sobre a ironia é um forte indicativo de que tudo o que vai escrito em *Paris...* é irônico, só nos pode fazer repetir Kierkegaard: não somente o romance com sua visão irônica, mas a *totalidade da existência*, ao ser contemplada através das lentes do ironista, é bruscamente colocada

⁵⁷ Remetemos o leitor interessado à tese de Maebh Long, que discute o tema com uma profundidade, para nós, impossível.

sub specie ironiae (KIERKEGAARD, 1991: 221-222). Incluem-se aí até mesmo os elementos extradiegéticos, afinal, se se trata de uma espécie de autobiografia, a ironia ficcionaliza *também* a vida do Vila-Matas "real".

Daí, cremos, advém o movimento pendular que o narrador menciona: entre a desilusão a esperança. Desilusão com o real e esperança na verdade. Afinal, define o narrador, após oferecer duas outras definições (uma de Rilke: "Ganhe as profundezas, a ironia não desce até lá"; outra de Renard: "A ironia é o pudor da humanidade"): "A ironia é a mais alta forma de sinceridade" (*Ibidem*: 47).

Vila-Matas não temeu sequer compor o seu próprio resumo da história do conceito, resumo certamente irônico, pois *sub specie ironiae*, o que não anula sua potência de verdade:

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 conspiração 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 eu 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 que ironizar sobre nossa própria identidade [...] (VILA-MATAS, 2007: 79-80).

Felicidad Juste Mompel, na dissertação que mencionamos no início do capítulo, diz algo similar a estas nossas primeiras formulações acerca da ironia em *Paris não tem fim*. Mais do que uma figura retórica ou um tropo, a ironia do romance é uma "modalidade literária", nos termos de Pere Ballart, "capaz de se sobrepor a todo tipo de forma de composição verbal, a limites de gênero e portador de uma visão de mundo na qual mandam o paradoxo e um questionamento constante de todas as manifestações da realidade" (*apud* MOMPEL, 2010: 14).⁵⁸ Além do jogo com os diversos gêneros literários e com a fronteira entre realidade e ficção, da negação schlegeliana do princípio

⁵⁸ Tradução nossa. No original: "*capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal, a cauces de géneros y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad*".

da contradição ("assume *a* e não *a*" – *Idem*) e do multiperspectivismo, Mompel propõe que em *Paris...* a ironia se manifesta *principalmente* através da intertextualidade, da "citação irônica" (*Ibidem*: 13).

A afirmação é válida, e seguramente o modo mais comum de citação em Vila-Matas é o "modo irônico" (deslocamentos de sentido, citações fraudulentas, demonstrações de falsa erudição etc.), mas nos parece que conceder à intertextualidade o domínio sobre todas as outras "formas irônicas" não só é temerário (alçando uma maneira de ser irônico, ou um pretexto para sê-lo, acima das demais) como desvia a atenção para os subfenômenos, obscurecendo o panorama geral.⁵⁹

Podemos, ademais, ir além. Considerar a ironia somente como "modalidade literária" é tomar a parte pelo todo, visto que nem só a literatura é o único – para usar as palavras de Vila-Matas – "mecanismo de representação do mundo", nem a ironia é parte da literatura (como não é só figura de linguagem ou tropo), talvez muito pelo contrário. A ironia é *um desses mecanismos representativos*, não somente um instrumento ou uma das peças da maquinaria geral da arte, e pode ser compreendida tanto como um além quanto como um aquém da arte. Por conseguinte, não há dúvidas de que é possível fazer literatura sem ironia,⁶⁰ mas, a partir do momento em que se compõe um romance de acordo com o princípio irônico, todo o restante está sob seu governo. Dito de outro modo, a ironia é amante possessiva e, profanando o dito kierkegaardiano, demente, furiosa e divina, divina no senso mais humano possível.

Concordamos, portanto, com a afirmação de Ronaldes de Melo e Souza de que a ironia é uma forma revolucionária de conhecimento (MELO E SOUZA, 2006: 37), pois é "a mais alta forma de sinceridade" (VILA-MATAS, 2007: 47), cuja intenção pedagógica, presente desde suas primeiras manifestações na obra de Platão, enfim se fortalece no ambíguo (des)concerto contemporâneo: é o mecanismo representativo (ou um modo mesmo de vida) que busca transcender a incerteza geral por meio, justamente, do cultivo da incerteza. Afirmamos, portanto, que é esta a ironia vila-matasiana: uma modalidade não só "literária", mas *poética* em seu sentido mais abrangente de criação de si e do mundo (KIERKEGAARD, 1991: 235). De certa maneira, é a combinação do

⁵⁹ O que, curiosamente, parece entrar em contradição com a citação de Ballart que a própria autora ofereceu como ponto de partida.

⁶⁰ Se literatura não irônica é "boa" ou "má" literatura é questão que não nos concerne aqui, mas cf. MUECKE, 1995: 18, em que o autor elenca os principais escritores cuja obra é marcada pela ironia (Proust, Kafka, Homero, Shakespeare, Cervantes etc.) e se pergunta: "Que lista comparável se poderia fazer dos escritores cuja obra não é irônica de modo algum ou apenas ocasionalmente, minimamente ou ambigualmente?".

caráter proteico identificado na natureza e aconselhado ao artista por Schlegel com a pedagogia socrática transformada em ensaísmo. Vida artificial e artifício vital condensados na ficção, que, por sua vez, não se identifica com a "mentira", mas com a verdade. Estas duas características conformam a ironia de Vila-Matas, cujo desejo maior é a verdade, a verdade minúscula do tempo que vai dando adeus (um adeus longo e titubeante, por certo) à metafísica. Enfim, aplicada ao (e no) contemporâneo, que, como ressaltamos, é *irônico*, tal ironia tem um efeito estonteante e autorreflexivo no mais último grau: à época irônica, o autor responde com ironia.

É neste momento do argumento que Marcel Duchamp deve fazer sua entrada, para ilustrar nossa definição. Duchamp, "na realidade o único mito artístico de minha juventude que ainda não foi totalmente demolido" (VILA-MATAS, 2007: 47), pode ser considerado a figura central de *Paris não tem fim*. Muito mais do que o próprio Hemingway, é o poeta (chamemo-no assim) francês que preside a composição do romance. Hemingway, ainda que esteja no centro do palco, é mais uma máscara de que se serve Vila-Matas, ao passo que Duchamp é o edifício do teatro, o diretor e, sobretudo, o iluminador. Faz somente uma aparição (na página que citamos acima, na qual se fala de Nova York), mas sua presença esquiva é justamente o que nos permite afirmar o que afirmamos.

À época irônica, repetimos, Vila-Matas responde ironicamente. E sua ironia é uma forma de sinceridade. Dito isso, se para os românticos a arte deveria obedecer à lei da ironia, para Duchamp, "a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa" (PAZ, 2008: 11. Grifo do autor). A *metaironia* lida por Octavio Paz na obra de Duchamp é um contraveneno produzido por todo mecanismo para que este se conecte com o "centro do homem, com a fonte de sua energia: a indeterminação, a contradição" (*Ibidem*: 17). O resultado da ironia da ironia, enfim, é aquele *sim* marcado pelas sucessivas negações, formado por elas, mecanismo este que viemos identificando ao longo deste trabalho (no caso do sujeito, por exemplo, mas sobretudo na relação entre verdade e ficção na obra vila-matasiana).

Eis aí a diferença cabal entre a ironia de Kierkegaard e a de Vila-Matas. Esta não é mais negatividade infinita e absoluta – não só porque nada mais há de absoluto, mas porque, em contato com a ironia, a ironia mesma se ironiza ("às vezes acaba zombando de si mesma", VILA-MATAS, 2007: 9) e, por seus próprios meios, consegue atingir alguma *verdade*. É, portanto, uma espécie de positividade, embora profundamente

negativa. Com isso não queremos dizer que se operou uma inversão de termos, mas que se chegou ao núcleo mesmo do paradoxo: *nãossim, simnão*. E, como veremos, há inscrita nessa visão irônica uma poderosa afirmação de liberdade.

Parábase

Nesta seção intervalar, discutiremos aquela que talvez seja a mais conhecida definição schlegeliana de "ironia", dada no fragmento 668 de *Philosophische Lehrjahre*: "A ironia é uma parábase permanente" (*apud* MELO E SOUZA, 2006: 36; *apud* LONG, 2010: 74).⁶¹ Se, na seção anterior, empreendemos a tentativa de definir o princípio geral que rege a ironia vila-matasiana, resta-nos buscar descrever *como* a ironia se dá. Acreditamos, como ficou dito anteriormente, que o único aspecto comum a todas as máscaras conceituais que a ironia vestiu ao longo dos séculos é o *deslocamento*. Entretanto, falta-nos responder o que é esse deslocamento e de que maneira ele se dá no processo irônico (e na ficção de Vila-Matas). Para respondê-lo, é necessário retornar a Schlegel e à estrutura da comédia ática.

O termo "parábase" (derivado do grego "*parábasis*", por sua vez uma derivação do verbo "*parabainein*", "dar um passo à frente") originalmente se refere a um interlúdio coral previsto pela estrutura dramática da comédia ática, que divide a peça em duas partes: o prólogo, o párodo e o litígio, antes; os episódios da segunda parte e o êxodo, após. Segundo Melo e Souza:

A parábase ocorre quando o coro momentaneamente se desliga do contexto das ações e, sozinho em cena, transmite ao público o apelo do dramaturgo. [...] é o contraponto crítico das questões relativas à representação teatral. [...] O interlúdio coral da parábase articula a cesura ou bipartição estrutural do drama cômico e, simultaneamente, veicula a metalinguagem crítica que o comediógrafo insere na trama das ações. (MELO E SOUZA, 2006: 37).

Na parábase, portanto, há uma cisão na representação: o coro se desloca para a boca de cena, para o "lugar do discurso" (*logeion*) do palco, e se dirige à plateia. Nesse gesto, nas palavras de Agamben, "autor e público trocam entre si os papéis" e "a tensão entre cena e realidade se atenua" (AGAMBEN, 2007: 47). Mais do que isso, é o momento em que a comédia transcende-se em direção ao romance, transforma-se em colóquio, "em simples e humana conversação" (*Idem*).

Na literatura, esse deslocamento é manifestado por meio da autoconsciência narrativa, em geral quando o narrador (ou o "eu lírico", no gênero poesia) volta-se

⁶¹ No original: "*Die Ironie ist eine permanente Parekbase*".

diretamente ao leitor. A relação de leitura, portanto, torna-se mais delicada. Para Agamben, o leitor, "convocado e deportado para fora de seu lugar e de sua condição", é posto em "uma espécie de intermundo", no qual o não lugar da palavra se anula (*Ibidem*: 48). O momento parabático, portanto, seria a sustação desse *a-topos*, no qual a linguagem enfim se torna a morada do homem.

Algo semelhante ocorre na literatura de Vila-Matas: os papéis de autor e leitor não só são trocados como se tornam indistintos – tanto o autor catalão é um "leitor que escreve" quanto seu leitor deve ser um "autor que lê". Desse modo, autor e leitor (ou a figura que surge após a fusão de ambos) são colocados nesse "intermundo". Essa, nos parece, é uma das facetas do "idílio do fazer literário" de que falamos ao final do primeiro capítulo, ao comentarmos o artigo de Vila-Matas sobre Gesualdo Bufalino. O lugar intervalar ativado pela parábise, para nós, é aquele em que se dá a utopia da palavra como invocação pura, utopia, aqui, realizável ironicamente, exatamente pela sustação do *u(a)-topos*. O que, por conseguinte, no caso de Bufalino parece bucólico, no caso de Vila-Matas é irônico e nada pastoril.

Para Ronaldo de Melo e Souza, por sua vez, a parábise é o lugar da crítica. Na ficção irônica, o narrador "não se limita a narrar eventos, mas se compraz em sustar o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído" (MELO E SOUZA, 2006: 39). Reflete-se, assim, sobre o ato de narrar. "Nenhuma narração se legitima se não inserir uma metalinguagem crítica no processo narrativo" (*Idem*). A ficção, enfim, torna-se metaficção, na formulação do autor.

Formalmente, *Paris não tem fim* depende desse mesmo princípio. A narração da juventude do narrador é entremeada por reflexões e autorreflexões, o que pode ser comprovado em praticamente todos os exemplos que citamos nas páginas anteriores. Neste caso, porém, as interrupções não soam interruptivas, a ponto de já não haver "ilusão cênica". A narração encapsula ilusão da consciência e consciência da ilusão (para usar os termos de Melo e Souza) de tal modo que o ato de narrar se torna *performático*: a representação da conferência dada pelo narrador é a conferência mesma em processo. O romance, portanto, é uma parábise verdadeiramente permanente.

É por essa razão que a ficção vila-matasiana está tão próxima do ensaio: se o entendermos de acordo com Adorno (ADORNO, 2003: 25 *et seq.*), isto é, o ensaio como palco da experiência intelectual, em que as diferentes correntes e impulsos conceituais se cruzariam sem nunca chegar a uma totalidade irreduzível, *Paris...* muito

bem pode ser interpretado como um ensaio ficcional, ou ficção ensaística, no qual o estatuto da representatividade é questionado por meio da representação. Arma-se um palco para desmontá-lo, performaticamente, diante da plateia, como um pensamento em processo. Novamente, a afirmação que se afirma por meio da negação, que é exatamente o modo como a ironia se dá.

A parábase vila-matasiana, portanto, talvez se assemelhe menos à de um Machado de Assis, Fielding ou Sterne e mais à descrição que dela faz G. M. Sifakis (SIFAKIS, 1971). Para Sifakis, a parábase não é propriamente uma quebra de ilusão dramática, visto que, para a audiência coetânea dos comediógrafos áticos, não haveria a percepção de que o que estava a ser representado era "realístico". Os atores gregos eram considerados *atores*, ainda que mascarados. É uma concepção extrema, decerto, mas nos serve de ponte para uma segunda definição de parábase, mais afeita à obra de Vila-Matas em geral e a *Paris não tem fim* em particular, romance no qual a fronteira entre realidade e ficção não só é borrada como parece já inútil, o que tornaria também inúteis os termos "metaficção" e "metaliteratura".

O autor catalão, em artigo publicado em *Letras Libres* (VILA-MATAS, 2002), é incisivo desde o título: "La metaliteratura no existe". Para ele, o vocábulo em si não passa de um clichê do qual se servem maus críticos, escritores e jornalistas para explicar, e reduzir, toda uma tradição dedicada a construir ficções complexas. A questão de fundo, diz, citando Ricardo Piglia, estaria relacionada ao "neopopulismo anti-intelectualista" da cultura de massas, que aconselha uma espécie de humildade simplória para incrementar as vendas. Por outro lado, existiriam aqueles que resistem, isto é, que não temem a "realidade mesma da literatura". E é esta expressão que aqui nos interessa, pois, de acordo com Vila-Matas,

A literatura não tem nenhuma relação com a realidade. Como dizia Manganelli, a realidade é uma palavra que oculta uma intimidação moral da linguagem. O conceito de realidade é uma ameaça, mas não é um conceito. A literatura não tem relação com a realidade como tal, é uma realidade em si mesma. Para mim, a literatura tem suas relações, seu sentido, sua coerência. A literatura tem moradia própria em um lugar estrangeiro, que nem sequer sabemos se existe (*Idem*).⁶²

⁶² Tradução nossa. No original: "*La literatura no tiene ninguna relación con la realidad. Como decía Manganelli, la realidad es una palabra que encubre una intimidación moral del lenguaje. El concepto de realidad es una amenaza, pero no es un concepto. La literatura no tiene relación con la realidad como tal, es una realidad en sí misma. Para mí, la literatura tiene sus relaciones, su sentido, su coherencia. La literatura tiene una habitación propia en un lugar extraño, que ni siquiera sabemos si existe.*"

Portanto, há nessa *literatura* de Vila-Matas algo da "morada" de que fala Agamben em sua reflexão acerca da parábise: se é permanente, torna-se permanentemente o "intermundo" no qual não só a palavra tem lugar soberano como a ameaça da "realidade como tal" é desativada. Mais do que mero corte seco entre "realidade" e "ilusão" com intuito crítico (ou metaliterário), a parábise é para Vila-Matas o estado natural da literatura. Por isso deve ser permanente, para ser "literatura de verdade" (*Idem*).

O estado natural a que fizemos referência, parabático por imposição mesma da literatura, é análogo ao entendimento que Maebh Long tem do que seja parábise. Para o autor, a realidade "real" tampouco cumpre papel importante no momento irônico, nem mesmo na antiga comédia ática. Visto que o movimento parabático é uma possibilidade prevista pela estrutura dramática, seu caráter é *tão ficcional quanto o restante da peça*. Os membros do coro, mesmo desmascarados e falando como "pessoas reais" (isto é, como atores), ainda são formalmente ficcionais. Assim, o que perturba a ficção dramática não passa de outra ficção. O mesmo ocorre com a plateia, que é reconhecida como plateia, ou seja, um constructo inerente ao artifício teatral. Tudo, por conseguinte, ainda obedeceria às leis que governam a ficção. A conclusão de Long lembra-nos a descrição de Bauman acerca das artes do nosso tempo (isto é, arte como realidade *sui generis* e realidade como uma das artes, cf. BAUMAN, 1998: 129):

A interrupção está prevista nas leis do drama, e como tal representa sua própria interrupção. Assim, a parábise não serve para lembrar à plateia da ficcionalidade da peça, mas sim mostra que a ficção artística do drama é uma reflexão sobre e da ficção artística do mundo, que não tem mais "realidade" do que aquela da peça (LONG, 2010: 75).⁶³

Nestes termos, portanto, a parábise seria um *deslocamento para além da divisão entre realidade e ficção*. É realidade e ficção, performance e descrição, "autobiografia e autodefesa" (*Ibidem*: 76). Deslocamento e estase *ao mesmo tempo*, a parábise, assim entendida, é o modo como se dá a ironia de Vila-Matas: fulgor do real precisamente porque é capaz de desativar a realidade para recriá-la.

⁶³ Tradução nossa. No original: "*The interruption is bound by the laws of the play, and as such plays its own interruption. Thus the parabasis does not serve to remind the audience of the fiction of the play, but rather shows that the artistic fiction of the play is a reflection on and of the artistic fiction of the world, which has no more 'reality' than that of the play.*"

3. EU, MÁSCARA DE MIM

Por que escrevi? As minhas respostas favoritas são duas. Uma, a minha poesia consistiu – sem eu o saber – numa tentativa de inventar para mim uma identidade [...]. Outra, que tudo foi um equívoco: eu supunha que queria ser poeta, mas no fundo queria ser poema (BIEDMA, 2003: 4).⁶⁴

Chegamos, neste terceiro capítulo, a um dos pontos fundamentais do nosso trabalho, no qual as reflexões acerca do reaparecimento do sujeito (maculado pelo sumiço, não esqueçamos) se encontram com o que foi dito a respeito da ironia. Também neste momento, é a figura de Marcel Duchamp que retorna para nos ajudar a dar os passos iniciais.

Em uma das primeiras entradas de 2005 de seu *Dietario voluble*, Vila-Matas se lembra de que aos dezessete anos de idade, quando via Duchamp jogando xadrez no Café Melitón de Cadaqués, ainda não tinha ideia de que Marcel havia abandonado a pintura para se tornar *ele próprio* uma obra de arte. Sua vida mesma havia entrado para a esfera da arte, liberando-o, assim, diz o catalão, "das ataduras estúpidas" do fazer artístico (VILA-MATAS, 2010a: 12). Não é, pois, difícil enxergar a ironia nessas afirmações: a negação da arte redundava em uma afirmação da arte, e o resultado é outra ironia, qual seja, a de que a arte negada é *ainda mais arte*, mais verdadeira, inteligente e livre. O conjunto de deslocamentos, portanto, tem por virtude a transcendência de que falamos ao final da seção anterior: a afirmação por meio da negação vai além da negação e da afirmação, rumo a uma positividade francamente paradoxal.

O comentário de Vila-Matas prossegue, dando a nós, seus leitores, uma indicação importantíssima no que diz respeito à sua concepção de sujeito, sobretudo no tocante à arte:

Não nego que há tempos a ideia de seguir o exemplo duchampiano me seduz, mas acho que, para dar esse passo, eu teria que contratar um escritor que fosse testemunha de tudo, que me seguisse e narrasse, isto é, teria que contratar um escritor para contar como abandonei a

⁶⁴ A breve nota autobiográfica de Biedma, da qual transcrevemos apenas um trecho, é citada por Vila-Matas em *Bartleby e companhia* (VILA-MATAS, 2004: 43).

escrita, como me dediquei a transformar minha vida em obra de arte [...] (*Idem*).⁶⁵

Até aqui, nada há de muito incomum além do desejo de abandonar a escrita (motivo recorrente, aliás, que foi explorado a fundo em *Bartleby e companhia*, VILA-MATAS, 2009a)⁶⁶ e se tornar obra de arte. Este último desejo, a propósito, ressoa em outros autores. A epígrafe que escolhemos para este capítulo, de Jaime Gil de Biedma, não diz outra coisa: "eu supunha que queria ser poeta, mas no fundo queria ser poema" (BIEDMA, 2003: 4). A mesma vontade é enunciada e refletida em "Turning yourself into a work of art", poema de Stephen Dunn do qual traduzimos somente duas estrofes, respeitando tanto quanto possível seu esquema rítmico:

Haverá distância suficiente de si
para que você se entenda? E difícil, e é para ser,
virar uma obra de arte. O truque talvez
seja desviar seu olhar, enxergar um pouco de esquiva

como um astrônomo faz.

(DUNN, 2009: 53)⁶⁷

O que as duas citações nos sugerem, entretanto, é algo que Vila-Matas dirá, em seu *Dietario*, algumas linhas à frente: o escritor que deve contar sua vida, sua vida transformada em obra de arte, é *ele próprio*.

Duas possibilidades: 1) mando pôr um anúncio procurando um escritor que esteja disposto a contar o que fiz depois de ter abandonado a escrita; 2) escrevo eu mesmo: invento um escritor contratado que segue cada passo meu depois do abandono e escreve por mim um dietário, no qual piedosamente simula que não abandonei a escrita (VILA-MATAS, 2010a: 12).⁶⁸

⁶⁵ Tradução nossa. No original: "No niego que hace tiempo que me tienta la idea de situarme en la estela duchampiana, pero creo que, de dar ese paso, necesitaría de un escritor que fuera testigo de todo, que me siguiera y lo narrara, es decir, tendría que contratar a un escritor que contara cómo abandoné la escritura, cómo me dediqué a convertir mi vida en una obra de arte [...]."

⁶⁶ *Bartleby e companhia*, romance-investigação sobre o abandono da escrita, ou melhor, sobre o não escrever, é outro exemplo, e um dos mais potentes, do processo metairônico de Vila-Matas. Como dito por Kelvin Falcão Klein: "O ponto de Vila-Matas [em *Bartleby*...] é mostrar que [...] é possível escrever um livro sobre a investigação do não-escrever, *exercer ações afirmativas sobre a negatividade, e fazê-lo de forma nova*, 'com uma volta a mais no parafuso'" (KLEIN, 2009: 62. Grifo nosso).

⁶⁷ No original: "Can there ever be enough distance from yourself / to get yourself right? It's hard, and should be, / to become a work of art. Maybe the trick is / to avert your gaze, look a little sideways // as an astronomer does."

⁶⁸ Tradução nossa. No original: "Dos posibilidades ante esto: 1) pongo un anuncio y busco a un escritor que esté dispuesto a contar lo que hice después de haber abandonado la escritura; 2) lo escribo yo

Este *eu* que contará sua vida/obra de arte após a arte, no entanto, é "inventado", ficcional, portanto. Mais uma vez, o princípio que rege esse novo eu é o da metaironia identificada por Paz (que aqui chamaremos, simplesmente, de "ironia", porque se trata de uma *ironia reinventada*, como veremos logo adiante): ao abandonar a arte, assim como Duchamp, o eu reafirma-se como obra de arte e sujeito por meio da negação (da arte e do sujeito). Se a ironia é uma forma de sinceridade, e se a arte duchampiana/vilamatasiana é irônica, o sujeito ressurgente como arte, *verdadeiro justamente porque é ficcional*. Transcende-se, desse modo, a querela entre os que defendiam a morte do sujeito e os que afirmavam que ele jamais morreu.

O que resta, enfim, é a arte e o humano tornado arte: o *dentro* e o *fora* da arte se confundem irremediavelmente. A literatura de Vila-Matas, "uma literatura de fronteiras, [...] que expande e ultrapassa essas bordas" (KLEIN, 2009: 54), dá o seu salto mais perigoso e mais fértil: borra a fronteira extremamente bem guardada que separava a "realidade real" da "realidade da arte". E quem o faz, como vimos, é um *sujeito*, ele próprio arte, verdade e realidade irônicas.

Dito isso, cabe aqui uma recapitulação. Vimos que, impulsionado pelos trabalhos sobretudo de Foucault e Barthes, o pensamento ocidental enunciou a "morte do sujeito" e, com ele, a instância do autor na literatura também teve o seu obituário diversas vezes publicado. Enunciamos, por nossa vez, o ressurgimento desse sujeito, apoiados no trabalho de Nancy, Derrida e outros autores que problematizaram precisamente a "morte do sujeito", mantendo-o, de certa forma, vivo. Nessa etapa do nosso argumento, deparamo-nos pela primeira vez com a descrição do mecanismo irônico como agora o compreendemos, qual seja, aquela afirmação que deriva de sucessivas negações, ou a negação que nega a si mesma e, assim, afirma-se.

O mecanismo básico da ironia, portanto, pode ser expresso muito simplesmente: a negatividade, em contato com a negatividade, positiva-se. A ironia – "negatividade infinita absoluta", a confiarmos em Kierkegaard (KIERKEGAARD, 1991: 226) –, em contato com a ironia, torna-se ironia irônica: positiva-se.

No segundo capítulo, aprofundamos essa concepção de ironia e, novamente, encontramos na prosa de Vila-Matas o princípio duchampiano. O autor catalão, como acabamos de ver, leva a ironia a suas últimas consequências, ao núcleo ativo do sujeito,

mismo: me invento a un escritor contratado que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un dietario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura."

e expande os domínios da arte de tal forma que pouco ou nada resta, para esse novo sujeito, que não seja arte. Sua própria matéria vital é artística: ele, sujeito, possui as coerências internas e sua razão de ser, é independente da "realidade", que, para Vila-Matas, não passa de um complô e uma ameaça. Assim, o sujeito "desativa a realidade [real]" ironicamente e parte rumo à verdade, verdade esta que só se dá a conhecer por meio da ironia ("a mais alta forma de sinceridade"). É esse contato da ironia do eu com a verdade irônica que constitui a ironia vila-matasiana, que, por seu turno, produz uma realidade *sui generis*.

Nesse território, estrangeiro e muito familiar, transita o sujeito, que não teme o paradoxo. Desse modo, enfim, chegamos às questões que nortearão este terceiro capítulo: quais são, assim, as "coerências internas" e a "razão de ser" dessa nova realidade sob o governo do sujeito irônico? O que pode a teoria literária diante desse novo território? Como é possível compreender melhor esse sujeito?

Para responder a essas perguntas, devemos retornar à obra de Søren Kierkegaard. Primeiramente, é necessário repetir sua famosa "Tese XV", que introduz a ironia como constitutiva e *origem* de certa subjetividade: "Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem" (KIERKEGAARD, 1991: 19). De acordo com Kierkegaard, a ironia é o ponto de partida para tal subjetividade "digna" florescer e conferir sentido ao mundo. Desse modo, a ironia não é somente da ordem da ética, mas também da estética, visto que, para Kierkegaard, o estético está associado à vida e à construção de seu significado (WATKIN, 2001: 14). A relação indissolúvel da ironia com o sujeito na obra do dinamarquês, portanto, não precisa ser reiterada. É este, também, o nosso ponto de apoio teórico: a ironia é estabelecida pela e estabelece a subjetividade.

O percurso que fizemos até aqui – isto é, partindo da "velha subjetividade" em direção a um novo sujeito irônico – foi de certa forma previsto por Kierkegaard, que não chegou tão longe a ponto de formular a ideia de metaironia proposta por Octavio Paz e aventar um possível e renovado sujeito irônico (como vimos, o dinamarquês caracteriza a ironia como negatividade infinita e absoluta, noção bastante diferente da que adotamos), mas considera a possibilidade de uma segunda potência subjetiva, "a subjetividade da subjetividade", um porvir ainda mais irônico, uma ironia *reinventada*:

Se a ironia é pois uma determinação da subjetividade, então veremos em seguida a necessidade de duas formas de aparição deste conceito [...]. A primeira forma é naturalmente aquela na qual a *subjetividade pela primeira vez* fez valer seu direito na história universal. [...] Se doravante deve ser possível que se mostre uma nova forma de aparição da ironia, isso tem de acontecer de maneira que a subjetividade se faça valer em uma forma ainda mais alta. Tem de existir uma segunda potência da subjetividade, uma subjetividade da subjetividade, correspondentes à reflexão da reflexão (KIERKEGAARD, 1991: 212).

Inextricavelmente ligada à "subjetividade da subjetividade" está a "reflexão da reflexão", movimento duplo que possibilita essa forma mais alta de sujeito e que é análogo ao movimento irônico. Imaginemos dois espelhos um defronte do outro, refletindo-se, e teremos uma imagem aproximada do que seja a ironia em seu duplo movimento *ad infinitum*. Se inserirmos o sujeito entre os dois espelhos, a imagem geral que se forma é a da subjetividade da subjetividade, isto é, a do sujeito irônico que propusemos neste trabalho.

No entanto, se o mecanismo de ambas (a ironia de Kierkegaard e a "nossa" ironia) é o mesmo, os resultados são opostos. Para Kierkegaard, o sujeito irônico é negativamente livre (*Ibidem*: 215-216), pois seus enunciados não correspondem às intenções (donde se infere que a essência não é o fenômeno – *Ibidem*: 215). Para Vila-Matas, partidário da ironia benévola e sem nenhum traço de desespero (VILA-MATAS, 2007: 10), ao contrário: o sujeito irônico só pode ser *positivamente livre*. Não será demais repetir que tal positividade está carregada de negação, e é por conseguinte paradoxal, mas definitivamente positiva.

A liberdade subjetiva de que goza o irônico kierkegaardiano está ligada à possibilidade de experimentar sempre novos inícios, sem amarras anteriores. E, diz-nos o autor, "há algo de sedutor em todo início porque o sujeito ainda está livre, e é exatamente este gozo que o irônico ambiciona. A realidade efetiva perde em tais instantes sua validade para ele, que paira livre sobre ela" (KIERKEGAARD, 1991: 220). É precisamente essa a ambição da ironia vila-matasiana: desativar a realidade, livrar-se dela e construir uma nova realidade paradoxalmente livre da "realidade efetiva", onde o sujeito pode *ser-se*. A ironia mesma não tem outro objetivo senão *ser-se*, por isso é só ironicamente que o sujeito pode ser livre.

A diferença entre ambas as concepções é bastante rasteira: para Kierkegaard, a ironia não pode ser permanente. O irônico está sempre confrontado com o não irônico. No caso de Vila-Matas, como vimos, utilizando-nos curiosamente de uma expressão de

Kierkegaard, tudo está *sub specie ironiae*, em permanente furor irônico, em constante movimento parabólico. A não ironia, para o autor catalão, é somente mais uma das máscaras que a ironia assume. E, como a ironia não tem outro objetivo senão a própria ironia, o sujeito irônico é *radical e permanentemente livre*, sua liberdade é positiva justamente por ser filha daquela outra liberdade descrita pelo dinamarquês, eivada de negatividade. E, se até aqui viemos afirmando que a obra de Vila-Matas é governada pela ironia, a conclusão é clara: a arte "livre das amarras" é a arte irônica, que, por sua vez, é o sujeito "livre das amarras", irônico. Ainda outra vez, deparamo-nos com o mecanismo da ironia que herdamos de Duchamp. A negação e a afirmação são duas faces da ironia, para o qual já não pode haver oposto ou "fora". O sujeito e a arte *só podem ser irônicos*. Por isso são radicalmente livres, conscientes da negatividade intrínseca e paradoxalmente positiva. Por isso o que se cria é uma realidade *sui generis*, que transcende a "realidade efetiva" kierkegaardiana.

Levando essa ideia um pouco adiante, podemos ler, afinal, o desejo do autor/narrador de *Paris não tem fim* de atingir "uma ironia sem palavras, quer dizer, valendo-me de um silêncio de profundo estupor, *reinventar a ironia*" (VILA-MATAS, 2007: 33. Grifo do autor). Em uma realidade governada pela ironia, o silêncio, de fato, parece-nos a única forma de reinventá-la, pois só o silêncio é um novo início (ou um novo fim) em um ambiente no qual tudo o que se enuncia é início. Eis aí a ironia em exemplo quase lírico: o paradoxo nuclear, marcado pela negatividade (o silêncio, a impossibilidade da ironia), deságua na positividade (reinventar, criar, *através da negatividade*).

A relação do sujeito com a obra de arte, enfim, vai se assemelhando ao que Fabio Akcelrud Durão propôs no artigo que citamos no capítulo 1. Se antes de Barthes a obra era objeto e o leitor, sujeito (e a revolução barthesiana propõe o aniquilamento textual do sujeito), para Durão é necessário que, em um terceiro momento, em vez de levar ao aniquilamento, a obra faça com que sujeito e objeto troquem de lugar: "o primeiro se torna o palco para a encenação da obra, que agora parece falar como um sujeito" (DURÃO, 2011). Por efeito da ironia, contudo, esses papéis se confundem (lembramos a imagem dos dois espelhos frente a frente): a obra é sujeito e, como em Duchamp, o sujeito é também obra. Como dissemos anteriormente, o que Vila-Matas (autoproclamado "leitor que escreve") nos propõe é a figura do autor que lê. Ou, nos termos de Durão, o que se propõe é um sujeito que seja sujeito e objeto e um objeto que seja objeto e sujeito.

Após os inúmeros saltos e transcendências das páginas anteriores, a impressão é a de que alcançamos uma região forasteira e um tanto etérea, ou mesmo que viemos dar no bairro mais central daquela "cidade desconhecida" de que falou Vila-Matas (VILA-MATAS, 2010a: 25), na qual, entretanto, ainda temos domicílio. A cidade (do) "autor novo", onde se pode perfeitamente ser anômalo, não ter limites nem fronteiras, como a Paris do romance que estudamos aqui.

Este é um terreno perigoso para a teoria, que, malgrado seus mais luminosos desejos, tem por característica avançar (ou se expandir) tateando os limites de si para estabelecer outros mais adiante. Terreno perigoso porque, se acabamos de reivindicar uma identidade *completamente irônica* para a realidade vila-matasiana (e, de um modo geral, para a totalidade da existência), o pensamento que procura "definir", "explicar" ou "dissertar sobre" a ironia é incapaz de fazê-lo senão ironicamente. Se é impossível colocar-se "fora" do que estamos dizendo, ou se ao pretender um fora estamos somente vestindo a máscara de um fora, a tarefa da teoria esbarra na da própria literatura. E se, afinal, o sujeito tornado obra de arte é o ideal do humano, livre das "amarras estúpidas da arte", não nos resta senão retornar calmamente para a cidade que conhecemos e para as amarras que nos são familiares. Devemos diminuir a "voltagem da ironia" no discurso. Pois, para acatar verdadeiramente as sugestões de Duchamp e Vila-Matas, teríamos que abandonar a escrita (deste trabalho, digamos) e empreender, nós mesmos, a metamorfose: teríamos que nos tornar obras de arte.

Rumemos, pois, de volta, calmamente.

Autoficção e identidade

As narrativas autobiográficas, como parece ser o caso de *Paris não tem fim*, impõem diversos problemas para os estudiosos da literatura. O primeiro e mais básico deles refere-se ao gênero a que pertencem. O livro de Vila-Matas, por exemplo, em que "categoria" se encaixa: romance ou autobiografia? Atualmente, a questão nos soa um tanto antiquada. A sanha classificatória, ou melhor, o amor (ou o ódio, que nada mais é do que o lado escuro do mesmo fenômeno) às convenções e à ordem nos parece assunto de uma modernidade passada e, para o pensador da literatura contemporânea, quase caricata. Contudo, se ainda se fala em "romance", "conto" ou "poema" (e em "ficção" e "não ficção") nos meios acadêmicos, editoriais e jornalísticos, nada nos impede de tomá-la como ponto de partida.

Philippe Lejeune, em suas considerações iniciais acerca do problema da autobiografia ("Le pacte autobiographique", ensaio de 1983), afirma que a chave para a "classificação correta" de um texto como o de Vila-Matas é identificar, no ato de leitura, se o que se lê propõe um "pacto romanescos" ou um "pacto autobiográfico". Para o autor, é a obra que assinala seu próprio gênero. Assim, um romance poderia ser identificado por meio de dois aspectos fundamentais: 1) a "prática evidente da não identidade (o autor e o personagem não têm o mesmo nome)"; 2) o "atestado de ficcionalidade (em geral o subtítulo *romance*, estampado na capa, cumpre essa função)" (LEJEUNE, 1983: 27).⁶⁹ As biografias e autobiografias, por sua vez, "em oposição à ficção", estabeleceriam um pacto de referencialidade:

[Biografias e autobiografias] são textos referenciais: tal qual o discurso científico ou histórico, têm por objetivo aportar uma informação sobre uma "realidade" exterior ao texto, e portanto podem se submeter a provas de veracidade. A finalidade não é somente a verossimilhança, mas sim a semelhança com a realidade. Não o "efeito de real", mas a imagem do real (*Ibidem*: 36).⁷⁰

⁶⁹ Tradução nossa. No original: "*pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) [...] attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture).*" Conferir, também: CALVÃO, 2008.

⁷⁰ Tradução nossa. No original: "*son des textes référentiels: exactment comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une 'réalité' extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non l'effet de réel, mais l'image du réel.*"

Levando-se em consideração tudo o que viemos estudando até aqui, não só podemos contestar facilmente as hipóteses de Lejeune como nos parecem sobremaneira limitadas.⁷¹ Não é preciso sequer readentrar o terreno da ironia e citar *Paris não tem fim*: "não vejo verdade maior que ironizar sobre nossa própria identidade" (VILA-MATAS, 2007: 80). Nem mesmo é necessário relembrar que passamos páginas e mais páginas "desativando a realidade", questionando-a e pensando a possibilidade da existência de outra(s) realidade(s), o que já tornaria qualquer "prova de veracidade" inútil ou mesmo ridícula. Basta-nos, simplesmente, reatestar o óbvio caráter permanentemente revolucionário da "forma ficção", mantendo-nos assim no campo de jogo da crítica atenta aos problemas de gênero, para chegarmos à conclusão de que o esforço de classificar, sobretudo a "forma romance", é fadado ao fracasso. Já testemunhamos o mau humor de Vila-Matas ao lidar com o termo (classificatório, sem dúvidas) "metaliteratura". Não é, portanto, um autor que se compraza em "ser encaixado" em categorias genéricas. Muito pelo contrário: dedica-se conscientemente a diluir tais fronteiras (KLEIN, 2009: 54).

O termo "autoficção", entretanto, parece não lhe causar tanto desgosto. Em sua "autobiografia caprichosa", o catalão afirma:

E meu estilo foi evoluindo lentamente em direção do que alguns chamam de autoficção, que é um neologismo inventado pelo professor e romancista francês Serge Doubrovsky em 1977.

E isso é tudo o que sei sobre a autoficção (VILA-MATAS, 2006: 10).⁷²

"Autoficção", por certo, é um vocábulo categorizante. Agrupa textos de caráter muito diverso, mas com algumas características em comum, e talvez seja justamente essa indefinição o que não desagradou o impulso iconoclasta de Vila-Matas, que, aliás, propôs sua própria definição para o conceito: "a autoficção é a autobiografia sob suspeita" (*Idem*). Em "Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas", Luciana Hidalgo, servindo-se de uma listagem prévia feita por Philippe

⁷¹ Lejeune, ciente de suas faltas, reviu e aprofundou suas ideias iniciais. Cf. LEJEUNE, 1987.

⁷² Tradução nossa. No original: "*Y mi estilo ha ido evolucionando lentamente hacia lo que algunos llaman de autoficción, que es un neologismo creado por el profesor y novelista francés Serge Doubrovsky en 1977. \\ Hasta ahí todo lo que sé sobre la autoficción.*"

Gasparini, elenca alguns dos aspectos que Doubrovsky sinalizou como típicos da autoficção:

a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista; a apresentação do livro como *romance*; uma preocupação formal original; uma urgência de verbalização imediata da situação vivida; a reconfiguração do tempo linear da narrativa; o emprego do "presente" e não do passado, como nas autobiografias tradicionais; o engajamento do autor em relatar apenas "fatos estritamente reais"; a pulsão do escritor de se revelar em sua verdade; e os autocomentários, ou metadiscurso (HIDALGO, 2013).

Escolhamos um desses aspectos, o primeiro, isto é, a necessidade de coincidência entre o nome do autor e o do protagonista (exatamente o mesmo quesito proposto por Lejeune), e já poderíamos descartar a possibilidade de *Paris não tem fim* ser um relato autoficcional – ou uma autobiografia, no caso de Lejeune. Não conseguiríamos classificá-lo dessa maneira por uma técnica, aliás, já que o nome do narrador, aquele que profere a conferência que o leitor tem diante de si, não nos é revelado. Logo, tanto para Lejeune como para Doubrovsky, *Paris...* não é autobiografia nem autoficção, mas "simplesmente" um romance.

O exercício que acabamos de fazer é extremo e um tanto farsesco, pois muito bem se pode construir a relação entre autor e personagem sem necessariamente dar a ambos o mesmo nome.⁷³ No entanto, o argumento nos serve como mais um indicativo de que as marcas que nos permitem chamar uma obra de "autoficcional" são de outra ordem, e menos superficiais.

Nem mesmo a necessidade de se fazer referência "a fatos estritamente reais" consta, ao menos para Vila-Matas, como requisito preponderante para que uma obra seja autoficcional. Ou melhor, para o catalão, o movimento inverso – da ficção *para* a vida estritamente real – também pode ocorrer:

muitos anos antes de ouvir falar em autoficção, escrevi um livro intitulado *Recuerdos inventados*, no qual me apropriava das lembranças de outros para construir minha memória pessoal. Ainda hoje sigo sem saber se isso era ou não autoficção. O fato é que com o

⁷³ Cf. GIGENA, 2010: 78 – "*La importancia del nombre, sin embargo, debe ser relativizada, en función de que se puede construir la referencia con respecto a esa correspondencia autor/narrador/personaje sin necesidad de que sea el nombre evidente lo que los vincule*" [A importância do nome, contudo, deve ser relativizada, pois se pode construir a correspondência referencial entre autor\narrador\personagem sem a necessidade de que seja o nome evidente o que os vincula].

tempo aquelas lembranças se tornaram verdadeiras. Serei mais claro: *são minhas lembranças* (VILA-MATAS, 2006: 10. Grifo do autor).⁷⁴

Se, porém, aceitarmos a sugestão de Vila-Matas de que a literatura que pratica é ou tem algo de autoficção, devemos também definir, na medida do possível e no breve espaço desta seção, o polêmico termo.⁷⁵ E o faremos por meio de uma redução a seu aspecto fundamental, evidente na própria forma do termo. "Autoficção" significa o apagamento (ou a atenuação) da fronteira entre "a verdade de si e a ficção" (HIDALGO, 2013), ou, como dito por María Gigena, "a tensão entre arte e vida" (GIGENA, 2009: 80). A descrição pormenorizada de suas características mais superficiais, isto é, das marcas textuais (no caso da literatura) que indicam que esta ou aquela obra é autoficcional, pelo menos por ora, não nos interessa. Podemos tomar a lista de Hidalgo-Gasparini como exemplo, sem que isso nos cause problemas teóricos, desde que tenhamos em mente que o mecanismo determinante das formas externas da autoficção, ou seja, o que produz e possibilita tais "características", é a tensão entre arte e vida. Os aspectos superficiais podem mudar e mudam: são exemplos, não moldes.

A tensão entre arte e vida também é a questão central, como vimos, de *Paris não tem fim*, que, da já vasta obra de Vila-Matas, é o livro que "mais leva adiante o conceito de autoficção conforme definido pelo autor" (XERXENESKY, 2012: 39).

O personagem principal (e narrador) é o próprio Vila-Matas, relatando eventos que supostamente aconteceram com ele. E, no entanto, [...] é uma "ficção dentre muitas possíveis". Trata-se, também, de uma "revisão irônica". Vila-Matas mescla, assim, indiscriminadamente, ficção com realidade, incluindo e/ou inventando dados sobre sua própria vida (*Idem*).

As afirmações de Xerxenesky explicitam bem o caráter paradoxal da autoficção: ao passo que "sabemos" que o narrador é Vila-Matas (as indicações, de fato, são inúmeras – como os títulos dos livros de Vila-Matas citados, a narração de uma viagem que realmente se deu etc. –, o que justifica plenamente a categórica primeira frase da

⁷⁴ Tradução nossa. No original: "*muchos años antes de que oyera hablar de autoficción, escribí un libro que se llamó Recuerdos inventados, donde me apropiaba de los recuerdos de otros para construirme mis recuerdos personales. Todavía hoy sigo sin saber si eso era o no autoficción. El hecho es que con el tiempo aquellos recuerdos se me han vuelto verdaderos. Lo diré más claro: son mis recuerdos.*"

⁷⁵ Para uma síntese compreensiva da polêmica envolvendo o conceito de autoficção, cf. GASPARINI, 2008 e HIDALGO, 2013.

citação acima), ao tomarmos consciência de que o livro mistura fato e invenção já não podemos dizer com certeza que o narrador é realmente Vila-Matas.

Relembrando o "pacto autobiográfico" de Lejeune, Alba del Pozo García afirma que as primeiras páginas de *Paris não tem fim*, nas quais o conferencista se dirige à plateia e enuncia suas intenções (além de explicitar pela primeira vez suas ideias acerca da ironia), podem ser lidas como a tentativa de se estabelecer uma espécie de pacto. De fato, as últimas palavras do capítulo 2 são "¿De acuerdo?" ("De acordo?", na tradução brasileira – VILA-MATAS, 2007: 10), o que é evidentemente a conclusão de uma proposta, que pode ou não ser aceita pelo leitor/plateia. Segundo García, o pacto sugerido pelo narrador/autor de *Paris...* é um "pacto irônico". Isto é, o leitor já não pode acreditar "cegamente" no que vai narrado: o pacto irônico torna mais difícil a aceitação do pacto autobiográfico (DEL POZO GARCÍA, 2009: 92-93), e o que se dá é uma relação de correspondência "menos mecânica" com a identidade. Ou, nas palavras de Manuel Alberca, a construção da figura que narra se dá ao evidenciar "ao mesmo tempo tanto a dissociação de autor e narrador ($A \neq N$) como sua identidade ($A = N$), em uma alternância ou incerteza pela qual um autor viria a significar que $A \text{ é } \pm N$ (Sou eu e não sou eu)" (ALBERCA *apud* DEL POZO GARCÍA: 93).⁷⁶

Portanto, e agora munidos das nossas (re)definições de ironia, podemos repetir a frase de Scott Esposito que citamos no capítulo 2: "Nesta 'revisão irônica' da juventude do autor, o paradoxo que mantém o livro coeso é o fato de que o Vila-Matas de *Paris não tem fim* é o Vila-Matas do mundo real precisamente porque não o é" (ESPOSITO, 2011a. Grifo nosso). Quando dissemos que o sujeito só pode ser irônico, era a isso que nos referíamos. A autoficção, nestes termos, parece-nos ser o modo mais propício para que o sujeito se afirme por meio da autonegação: "*Sou verdadeiramente eu porque não sou eu*". Ou, formulado de acordo com a nossa investigação, ou seja, ironicamente: "É\Sou verdadeiramente eu porque não é\sou eu".

Assim, para aproveitar a sugestão do discurso matemático de Alberca (e García), poderíamos dizer que, sim, $A \neq N$ e $A = N$. $A \text{ é } \pm N$, portanto. Correto, e até aí está descrito, de outro modo, o mecanismo irônico aplicado à identidade do narrador. Aplicado ao sujeito (escrito ou não, já que na seção anterior vimos que inclusive os elementos extradieгéticos são afetados pela ironia), o eu nega-se, afirma-se, renega-se,

⁷⁶ Tradução nossa. No original: "*al mismo tiempo tanto la disociación de autor y narrador ($A \neq N$) como su identidad ($A = N$), en una alternancia o incertidumbre por la que un autor vendría a significar que $A \text{ es } \pm N$ (Soy yo y no soy yo).*"

reafirma-se (*ad infinitum*) do mesmo modo, mas o resultado final é uma nova variável: S (sujeito), formada ironicamente, porque passa a vigorar "dentro" e "fora" do texto.

Este, cremos, é o sentido mais importante da ficção de Vila-Matas: é autopoiese potente, pois se espria para além\aquém da ficção, atingindo a vida mesma. É um mecanismo, pois, de afirmação do sujeito. E, enfim, é o significado prático da utopia duchampiana, qual seja, tornar-se obra de arte.

Uma segunda questão, entretanto, subjaz à aparentemente vivaz conclusão a que chegamos acima. Ora, se afirmamos que a autoficção transcende as páginas do livro e atinge a vida mesma, como também afirmamos que o ideal vila-matasiano é o de que o sujeito *seja obra de arte*, o que isso significa para a vida do homem? Esta é, sem dúvida, a pergunta de maior relevância que a arte contemporânea nos interpõe.

Como já pudemos deduzir, a relação *arte-vida* é uma via de mão dupla. Se a fronteira que delimitava a "verdade de si" e a "ficção" foi apagada, o trânsito entre ambas é livre, o que não deixa de produzir tensão. Repetimos, ainda outra vez, aquela primeira afirmação de Zygmunt Bauman, segundo a qual "A arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas)" (BAUMAN, 1998: 129). Antes de adentrarmos nos problemas relativos à história dessa e nessa "chamada realidade social", cabe-nos uma breve reflexão acerca da identidade.

Seguimos sob o olhar teórico de Bauman. "Para o homem ou mulher pré-modernos, verdade e realidade, combinadas numa só, eram o produto da intenção de Deus, encarnada de uma vez para sempre na forma da Criação de Deus" (*Ibidem*: 154). Por conseguinte, a identidade do homem pré-moderno se lhe afigurava como algo concedido e imutável. Ao nascer, a cada qual era dado um papel a representar no teatro do mundo (*Idem*). Ou, para falar com Georg Lukács e seu *A teoria do romance*, e escapando da esfera monoteísta citada por Bauman (Lukács está a se referir à clássica cultura helênica), a cultura anterior à modernidade era "fechada", bastava ao homem saber enxergar e acolher um sentido já existente:

O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *lócus* destinado ao individual. [...] e o que é estranho aos sentidos decorre somente da excessiva distância em relação ao sentido. É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade (LUKÁCS, 2000: 29).

Com o advento da modernidade, porém, tal homogeneidade cósmica se desfez. O mundo moderno é de "criação permanente" (expressão de Ilya Prigogine)" (BAUMAN, 1998: 154), no qual o indivíduo não pode mais considerar a realidade como algo dado. O lugar do homem no mundo já não devia ser "encontrado", mas sim "conseguido, fortificado e defendido": "O que costumava ser autenticado antecipadamente pela forma do mundo criado devia, então, ser submetido ao processo de autenticação no decorrer da criação do mundo" (*Idem*). A homogeneidade da realidade social deveria ser, portanto, imposta, o que, para Bauman, significa a exclusão violenta das diferenças (e dos diferentes).

A reflexão de Lukács segue por um caminho diferente, mas no fim coincide com a de Bauman. Para aquele, o homem "atual" (isto é, o homem da primeira metade do século XX, para todos os efeitos "o homem moderno") era incapaz de respirar em uma cultura fechada (LUKÁCS, 2000: 30). O mundo de Lukács era intrinsecamente heterogêneo, qualquer esperança de totalidade havia sido perdida, assim como o "sentido palpável e abarcável". E a ruptura irreversível da "unidade natural das esferas metafísicas" atingiu em cheio o sujeito, que "se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; uma vez que sua essencialidade mais própria [...] tem de emergir de um abismo inescrutável que reside no próprio sujeito" (*Ibidem*: 34). Esse abismo interior tinha sua contraparte exterior, já que "totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção" (*Ibidem*: 31). É neste ponto que Bauman e Lukács se reencontram: na coerção exercida sobre o indivíduo moderno. A repressão forma e deforma o sujeito moderno, e é a este que nos referimos quando falamos em "velha subjetividade" em contraposição ao nosso sujeito irônico. Era contra esse antigo (e moderno) sujeito que se batiam Foucault e Barthes.

Com a passagem para o pós-moderno, algo mudou. Se Lukács não viveu o suficiente para testemunhar a virada (morreu moderno, portanto), Bauman sim. E este é categórico. Ao fazer referência ao seminal trabalho de Freud *Das Unbehagen in der Kultur* (publicado pela primeira vez em 1930), ou seja, "o mal-estar na cultura" (na tradução brasileira, *O mal-estar na civilização* – FREUD, 2012), Bauman propõe algo como *Das Unbehagen in der Postmoderne*. O sociólogo afirma que, em vez de "um gênero de sociedade que oferecia aos indivíduos um pouco de segurança à custa de um pouco de sua liberdade", como em Freud,

os mal-estares, aflições e ansiedades típicos do mundo pós-moderno resulta[m] do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança. *Os mal-estares pós-modernos nascem da liberdade, em vez da opressão* (BAUMAN, 1998: 156. Grifo nosso).

Não é difícil relacionar a contraparte exterior, a "sociedade", ao indivíduo. Fizemos o mesmo com o argumento de Lukács, ao considerarmos a relação entre uma "cultura aberta", para a qual a totalidade não mais existe, e o sujeito, para quem a totalidade do ser é impossível. E, se afirmamos nas páginas anteriores que o nosso novo sujeito – o sujeito irônico – é *radical e permanentemente livre* (como vimos ao comentar Kierkegaard), esse movimento argumentativo se faz urgente. Diante do diagnóstico de Bauman, a conclusão a que podemos chegar é a de que o sujeito libertado pela ironia talvez sofra de uma crise de identidade.

Já que Freud é o pensador com quem Bauman dialoga, podemos propor um exercício teórico em seus termos, para tentar aclarar a questão de como o indivíduo pós-moderno se relaciona com seu entorno e se reconhece como sujeito dotado de certos predicados, de identidade. Usaremos os termos de Freud e um exemplo da história cultural brasileira: o episódio do inflamado discurso de Caetano Veloso na etapa semifinal do III Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, após tentar cantar "É proibido proibir", no representativo ano de 1968.

Partimos da seguinte hipótese: o colérico Caetano não só é figura central daquele tempo, junto dos demais tropicalistas, mas que seus berros, em grande medida, fundaram o e foram fundados pelo contemporâneo. E é somente tendo em mente este ato de ruptura e fundação que se torna possível aplicar o prefixo "pós-" à palavra com que se queira definir a época que precedeu a nossa.⁷⁷

Ainda em maio de 1968, o empresário Guilherme Araújo sugere a Caetano que componha uma canção baseada no *slogan* "É proibido proibir", que havia visto numa fotografia da revista *Manchete*, em reportagem sobre os confrontos entre os estudantes e a polícia em Paris (VELOSO, 1997: 297). O músico, a princípio, reluta em aceitar a sugestão: "reconhecia ali a natureza de choque efêmero desses ditos: se repisados, eles revelam uma ingenuidade que trabalha contra os próprios impulsos que os inspiraram" (*Idem*). Tampouco queria que o tropicalismo passasse a ser identificado com o

⁷⁷ Para uma releitura do tema, e sua relação com o papel do artista contemporâneo diante dos recentes distúrbios políticos no país, cf. HERINGER, 2013.

movimento europeu. Enfim, porém, é convencido por Araújo e compõe a canção ("com uma série de imagens de sabor anarquista"), que traria no título e repetidas vezes no refrão o "paradoxo engraçado" (*Idem*) dos parisienses:

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão.
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta há o porteiro, sim
Eu digo não.
Eu digo não ao não
Eu digo
É proibido proibir

Me dê um beijo, meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças, livros, sim
Eu digo sim
Eu digo não ao não
Eu digo
É proibido proibir⁷⁸

Em setembro de 1968, Caetano, convidado a participar do III Festival Internacional da Canção, organizado pela então emergente Rede Globo e que se daria no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, decide inscrever "É proibido proibir" no festival: "Eu dizia a ele [Guilherme], quase em tom de ameaça, que poria a música no certame como mero pretexto para fazer da minha apresentação ali um *happening*" (*Ibidem*: 299). E, de fato, a peça causou escândalo. Na etapa eliminatória, Caetano tomou o palco, acompanhado pelos Mutantes, com o cabelo selvagemmente desgredado dos tropicalistas e vestido com uma roupa de plástico verde e negra. Assim que a banda começou a tocar a introdução atonal e ritmicamente indefinida, as vaias começaram. Nessa primeira apresentação, a certa altura Caetano declamou o poema de Fernando Pessoa que trata de D. Sebastião e do messianismo que sua figura evoca.⁷⁹ Na semifinal, "para aproveitar a oportunidade de levar o *happening* às últimas consequências"

⁷⁸ Cf. VELOSO, Caetano. É proibido proibir. Compacto simples. São Paulo: Philips, 1968.

⁷⁹ O poema, na forma em que Pessoa desejava que fosse mantida, é o seguinte: "D. Sebastião, Rei de Portugal": "Louco, sim, louco, porque quiz grandeza \ Qual a Sorte a não dá. \ Não coube em mim minha certeza; \ Porisso onde o areal está \ Ficou meu ser que houve não o que ha. \ \ Minha loucura, outros que me a tomem \ Com o que nella ia. \ Sem a loucura que é o homem \ Mais que a besta sadia, \ Cadaver addiado que procria?" (PESSOA, 2008:73).

(*Ibidem*: 302), Caetano substituiria o poema pessoano pelo discurso, improvisado sob intensas vaias e agressões, que se tornou famoso, mas não em sua forma completa, que é esta:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. *Hoje não tem Fernando Pessoa*. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E, por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: *vocês estão querendo policiar a música brasileira*. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, *baby*. Sabe como é? *Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas*. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos fritos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver.

Chega! (FONSECA, 1993: 39.)

Se o poema de Fernando Pessoa, no contexto de síntese de formas artísticas (incluindo as malvistas expressões musicais norte-americanas) para o qual Caetano o transportara, anunciava uma "superação do cristianismo, em que a era do Filho [daria]

lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia" (VELOSO, 1997: 301),⁸⁰ fazê-lo nas dependências de uma universidade católica, em um auditório lotado de estudantes simpáticos à esquerda nacionalista, era uma dupla temeridade. Por si só, esse seria um acontecimento no mínimo significativo para a história da arte brasileira. No entanto, ao substituí-lo pela bravata improvisada, Caetano passava da enunciação da superação dos antigos valores para o assassinato simbólico da própria enunciação ("Hoje não tem Fernando Pessoa"): levava a cabo, enfim, a superação não só do "cristianismo", mas do próprio relato que anunciava a superação. Esse ato primeiro pode ser interpretado como a inscrição, no seio da história brasileira, daquilo que Jean-François Lyotard chamou de "incredulidade pós-moderna em relação aos metarrelatos": "A função narrativa perde [...] *os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo*. [...] Nasce, assim, uma sociedade que se baseia [...] numa pragmática das partículas de linguagem" (LYOTARD, 1986: xvi. Grifo nosso).

Evidentemente, as preocupações de Caetano Veloso, naquele setembro de 1968, não estavam voltadas para esta segunda década do século XXI, e, a julgar pelo tratamento dado pelo autor ao episódio em *Verdade tropical*, a reação da plateia ao *happening* "É proibido proibir" já era esperada e, de certa maneira, menos importante do que outras manifestações tropicalistas, como a estreia no festival da Record de 1967 ou as apresentações na Boate Sucata, que se seguiram ao festival da Rede Globo. Nada mais natural, visto que chega a ser quase lugar-comum a inversão entre vaia e aplauso, na qual, frequentemente, a primeira se torna elogio maior que o segundo.⁸¹ Contudo, pela natureza da canção apresentada, pode-se afirmar que, nessa ocasião, algo além da rejeição a uma forma artística nova estava em jogo.

Em *O mal-estar na civilização*, Freud afirma que o processo cultural da humanidade e o desenvolvimento do indivíduo são análogos e instiga o "conhecedor das culturas humanas" a perseguir a fundo essa analogia (FREUD, 2012: 86-89). Segundo Freud, a própria comunidade formaria um superego – que no indivíduo, como se sabe, é a instância psíquica que exerce atividade censória⁸² – "sob cuja influência procede a

⁸⁰ Essa noção lhe chegara por intermédio do professor Agostinho da Silva, segundo o próprio Caetano relata na página citada.

⁸¹ Note-se que o lugar-comum só adquiriu essa característica após o ciclo das vanguardas: "O paradoxo da vanguarda [...] é que ela tomou como sucesso o signo do fracasso [...]. A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado – mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente" (BAUMAN, 1998: 125).

⁸² Cf. FREUD, 2012: 68-71. "A agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio Eu. Lá é acolhida por uma parte do

evolução cultural" (*Ibidem*: 89). O superego de uma época cultural teria origem, segundo o texto freudiano, na impressão deixada por "homens de avassaladora energia espiritual, ou nos quais uma das tendências humanas achou a expressão mais forte e mais pura" (*Idem*). Se aceitarmos a sugestão, chegaremos à conclusão primária de que, no caso do artista, a vaia (ou o aplauso, se o que se deseja é chocar e provocar rejeição) nada mais seria do que a manifestação mais ruidosa do superego da comunidade, o externar-se de suas "severas exigências ideais" (*Idem*), tendo como objetivo censurar e angustiar o elemento subversivo.

O que se deu nas duas apresentações de "É proibido proibir", e sobretudo na semifinal, em que Caetano proferiu seu discurso, foi mais do que o externar barulhento das exigências do superego coletivo. Ao vaiar e agredir a Tropicália (nas figuras de Gil, Caetano e Os Mutantes), o superego da comunidade se insurgia contra sua própria implosão: *a instância psíquica responsável pela censura tentava, às vaias, censurar a censura da censura, proibir a proibição da proibição*. Do outro lado, Caetano, ao contestá-lo ("vocês estão querendo policiar a música brasileira"), reagia *proibindo a proibição da proibição da proibição*. O nó produzido é claro em sua confusão. Pela configuração mesma das frases acima, nota-se que o que se dá é um movimento pendular para o abismo.

Portanto, não somente a música de Gilberto Gil "fundiu a cuca" dos jurados: a fundição, se podemos levar o trocadilho adiante, foi generalizada. Instaurou-se, por fim, a verdadeira "geleia geral". O que equivale a dizer que não somente a estrutura de festival foi perturbada, mas também que a própria estrutura psíquica da comunidade foi afetada. Tamanha perturbação (ainda que causada por uma canção alegadamente despreziosa e um discurso improvisado) agitaria também os postulados epistemológicos então vigentes. A "imbecilidade", a estagnação intelectual e artística, estava posta em xeque. A própria modernidade se deparou com uma muralha: a reação da plateia, independentemente de sua posição no espectro político dos 1960, foi tipicamente moderna. Buscassem os agressores manter, "conservadoristicamente", uma ordem ou instaurar "progressistamente" uma nova, ainda se tratava da procura pela ordem, por uma estrutura de civilização. O que episódio com Caetano instaurou foi um

eu que se contrapõe ao resto como Super-Eu [superego], e que, como 'consciência', dispõe-se a exercer contra o Eu a mesma severa agressividade que o Eu gostaria de satisfazer em outros indivíduos" (*Ibidem*: 68). Daí decorreria, segundo Freud, o sentimento de culpa.

vácuo psíquico. Seu desejo libertário se concretizou no pós-moderno, em que a liberdade é regida pelo paradoxo. É, afinal, irônica.

Uma hipótese a se aventar, seguindo a argumentação acima, é a de que, após a implosão libertária do superego (da comunidade e do indivíduo), este se refez lentamente em novos moldes: tornou-se avesso à noção mesma de proibição. Seria, evidentemente, um superego paradoxal, pois nega sua própria natureza de instância censória. A hipótese é absurda, mas, curiosamente, é a consequência lógica do que acabamos de formular. E talvez o legado mais importante dos movimentos libertários da década de 1960 seja mesmo a persistência dessa lógica ilógica segundo a qual nada do que pode ser afirmado o é sem que traga inscrita em si sua própria negação. Eis a ironia. Desse espanto, da contribuição milionária de todos os impasses, nasce o contemporâneo. Por essa razão, a figura do paradoxo ergue-se como (a)fundamento do tempo presente e do sujeito presente.

É dessa configuração de coisas que surge o mal-estar pós-moderno diagnosticado por Bauman. O indivíduo, radicalmente livre e em constante desconstrução irônica, já não pode se arvorar no velho método moderno de construção identitária. Segundo o sociólogo polonês, se na era moderna "o 'problema da identidade' era a questão de como *construir* a própria identidade, como construí-la coerentemente e como dotá-la de uma forma universalmente reconhecível" (BAUMAN, 1998: 155), no pós-moderno o problema é advindo da "dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício" (*Idem*). Assim, faz-se necessário não adotar nenhuma identidade com firmeza. Para Bauman, isso decorre da fluidez do contemporâneo, sua ausência de pontos de referência sólidos, de sua ex-centricidade.

Dessa forma, toda identidade, no pós-moderno, é "inventada" e guarda parentescos fortes com as personagens ficcionais. Neste ponto, como podemos perceber, a reflexão vai ao encontro do que falamos anteriormente: o sujeito como obra de arte, proposto por Duchamp e Vila-Matas, é *característico do pós-moderno*. Nas palavras de Bauman:

A evidente natureza "inventada" das personagens, sua condicionalidade e *status* convencional, sua contingência inerente, são características definidoras da obra de arte em geral e da ficção artística em particular. Pode-se, por conseguinte, dizer que, sob a condição

pós-moderna, o "mundo lá fora", o "mundo real", adquire em grau cada vez maior os traços tradicionalmente reservados ao mundo ficcional da arte (BAUMAN, 1998: 155).

Portanto, se antes dissemos que o pós-moderno é irônico, podemos adicionar outra característica à descrição: o pós-moderno é autoficcional, ou melhor, para escapar do termo batido, é aberto à possibilidade da criação desvairada do(s) eu(s). Esse sujeito pós-moderno é análogo ao identificado por Stuart Hall em *Identidade cultural na pós-modernidade*:

o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações *estão sendo continuamente deslocadas*. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (HALL, 1992: 12-13. Grifo nosso.)

É também, repetimos ainda outra vez, similar ao sujeito obra de arte, irônico (lembramos que a característica primordial da ironia é o deslocamento), de Vila-Matas e Duchamp, que *fabrica um eu através da negação do eu*, ficcionalmente. Cremos que essa fábrica de eus é a essência do que vem se convencendo chamar de "autoficção", termo que foi tomado aqui, como vimos, em seu sentido mais básico: nada mais do que uma maneira concisa de tentar conceituar, no âmbito da produção literária, o que descrevemos de forma mais ampla, isto é, a possibilidade contemporânea de se construir ironicamente a identidade (tanto a "textual\ficcional" quanto a "real\social", que atualmente se fundem), inserida, por sua vez, em um contexto igualmente irônico.

Da mesma maneira que analisamos a ironia, deslocando-a da esfera do texto em direção ao pensamento do contemporâneo, analisamos agora a autoficção. Para além da tentativa de exaurir os significados de um termo genérico, com muitas definições (e indefinições teóricas), seria muito mais produtivo pensar o porquê de sua popularização. Classificar um texto como autoficcional, ou dizer que a autoficção é uma "tendência" da literatura da nossa época diz menos acerca da literatura do que sobre o nosso próprio tempo e sobre a percepção que temos dele. Afirmamos nas páginas anteriores que a nossa época é irônica e, portanto, aberta à *poiese*, à produção ficcional dos eus. Ora, acusar a presença de "autoficção" na produção literária deste tempo e tentar definir o

termo (e batalhar para que certa concepção se sobreponha às demais) não é o suficiente. É preciso compreender o fundo filosófico e social que dá suporte à "prática" autoficcional na literatura. Basta-nos a definição rasa, "ficção do eu que ficcionaliza" ("autobiografia sob suspeita", nas palavras de Vila-Matas), para inseri-la no contexto que viemos descrevendo, qual seja, o mundo (literário e "efetivo") sujeito à força de uma visão de mundo que põe "sob suspeita" (porque *sub specie ironiae*), muito mais do que a autobiografia, a arte como um todo e, em última instância, a própria subjetividade, que dá sentido à arte e ao mundo.

Assim, perguntar-nos se a arte decalcou suas "novas ideias" da vida ou vice-versa surge como uma variante bem mais espinhosa da brincadeira do ovo e da galinha. E é nesta encruzilhada que devemos encerrar as considerações deste capítulo, enquanto Enrique Vila-Matas dirige-se a outra plateia, esta em Mântua, para falar, excentricamente, a respeito do tema central de sua obra:

comecei dizendo que minha recusa a uma identidade pessoal (meu desejo de não ser ninguém) nunca foi somente uma atitude existencial permeada de ironia, mas também o tema central da minha obra. Apenas disse isso, achei que não havia dito algo de todo correto, porque afinal de contas eu não passava os dias desejando ser ninguém, e, por outro lado, o tema central da minha obra era outro, talvez a minha incapacidade de dizer a verdade. Ia contar que esse era o verdadeiro tema central de minha obra quando me pareceu que, se o dissesse, estaria mentindo de novo, porque não faço mais do que lutar sempre com a tensão entre ficção e realidade para alcançar a verdade (VILA-MATAS, 2010a: 182-183).⁸³

⁸³ Tradução nossa. No original: "[...] comencé diciendo que mi rechazo a una identidad personal (mi afán de no ser nadie) nunca fue tan sólo una actitud existencial llena de ironía, sino más bien el tema central de mi obra. // Nada más decir esto, me pareció que no había dicho algo que fuera del todo cierto, pues a fin de cuentas no me pasaba el día deseando ser nadie y, por otra parte, el tema central de mi obra era otro, tal vez mi incapacidad de decir la verdad. Iba a contar que ése era el verdadero tema central de mi obra cuando me pareció que, si lo decía, iba de nuevo a faltar a la verdad, porque no hago más que luchar siempre con la tensión entre ficción y realidad para alcanzar la verdad".

4. O FINGIMENTO DA HISTÓRIA

Neste capítulo final, comentaremos brevemente a relação entre o renovado sujeito irônico que descrevemos nas páginas anteriores e a história. Para fazê-lo, devemos retornar ao artigo de José Palti que citamos no primeiro capítulo, em que se faz a seguinte pergunta: "É possível pensar a história numa era pós-subjetiva?" (PALTI, 2010). Já vimos que o desenrolar teórico deste trabalho tornou problemática a expressão "era pós-subjetiva", dado que acabamos de descobrir (ou inventar, acompanhando as invenções de Vila-Matas) e pensar um sujeito renovado, isto é, o sujeito irônico, filho da pós-modernidade. No entanto, a bem da coesão, devemos revisitar o argumento de Palti para melhor compreendermos sua concepção de história e dialogar com ela, ainda que em flagrante desalinho.

Relembremos as palavras de Palti: "a ideia de Sujeito se revelou uma ilusão, uma construção intelectual" (*Idem*). Essa revelação, segundo o autor, teria deixado aberto o caminho para a citada "era pós-subjetiva" e, em última instância, não só para a derrocada de uma suposta objetividade do sentido, mas a do Sentido mesmo (*Ibidem*: 13). Com isso, todo o universo conceitual criado para orientar nossas ações (Nação, História, Liberdade, Revolução etc., conceitos maiúsculos erigidos após a deposição de Deus como categoria norteadora da vida) teria desmoronado, fazendo com que "o nosso agir coletivo se [veja] esvaziado de sustentação, ou seja, privado tanto de garantia objetiva como de suporte subjetivo" (*Idem*).

Entre as noções simbólicas citadas acima, surgidas no século XIX em resposta à crise dos dois séculos anteriores – que levou ao abandono da crença em uma entidade transcendental organizadora da vida coletiva –, está a própria História, com inicial maiúscula. "Longe de se constituir como uma categoria eterna", afirma Palti, "tratar-se-ia, pois, de [...] uma construção intelectual contingente, que se sustenta em uma série de premissas que não são, elas mesmas, em absoluto, autoevidentes" (*Ibidem*: 9). Tanto é contingente que, antes mesmo da crise que agora discutimos, a noção de história já havia passado por outro abalo: o questionamento e posterior negação da ideia de que o processo histórico caminha sozinho em direção a seus próprios fins, sem que a interferência direta dos sujeitos exercesse papel importante. Ou seja, o sujeito, que antes era parte da história mas não a controlava, agora passava a ser capaz de moldá-la.

A crise a que chegamos agora, de acordo com Palti, é justamente a da confiança nesse papel do sujeito, isto é, o que se pôs em xeque foi a ideia de que os indivíduos orientam a marcha histórica, que *constroem a história*. O ataque viria, portanto, de dois fronts: destrói-se a categoria de sujeito, de um lado, e, de outro, afirma-se que todo o universo categorial que dava suporte à noção de história (e à noção de política, por extensão) se rompeu. Não haveria sequer a esperança de dar sentido à terra arrasada, pois o próprio Sentido teria *perdido o sentido* (*Ibidem*: 12). A resposta de Palti ao cenário em ruínas deixado por seus próprios argumentos é escapar na direção do paradoxo:

A ruptura do Sentido é, pois, aquele momento em que o nosso agir coletivo se vê esvaziado de sustentação, ou seja, privado tanto de garantia objetiva como de suporte subjetivo. Mas também [...] é aquele em que descobrimos, contudo, que não podemos dele nos desprender (do Sentido). Precisamente porque a única forma de fazê-lo, de escapar do Sentido, é encontrando uma Verdade, que é, justamente, o que hoje se tornou inviável. Dá-se, assim, o paradoxo de que é a própria quebra do Sentido o que nos obriga a perseverar nele (*Ibidem*: 13).

Assim, para o autor, pensar a história nesse contexto significaria perseverar em uma estranheza: sabemos que o sentido é ilusório (assim como o foram as crenças na Providência divina e nas categorias oitocentistas), mas não podemos nos desprender da *esperança de fazer sentido*.

Por tudo o que consideramos nos capítulos anteriores, o paradoxo de Palti não nos deve espantar. Vimos não só que a nossa é de fato uma época fundada no paradoxo como o próprio sujeito irônico retira sua condição de existência teórica do paradoxo, cujo núcleo (sua "essência", digamos) é a união indissolúvel do sim e do não. Podemos, portanto, concordar com Palti quando afirma que a noção de história está em crise (juntamente com seu "universo categorial"), mas não quanto ao desaparecimento da subjetividade como instância fundamental da atividade histórica. Se há um sujeito renovado, há suporte subjetivo. Cabe a nós, afinal, dar sentido ao "Sentido" roto e reformular o "universo categorial" no qual se insere a história.

A tarefa não é simples. Enunciar sua necessidade, porém, já é um enorme passo adiante em um contexto de descrença radical. Um caminho possível foi apontado na obra de Vila-Matas, e já o mencionamos anteriormente. No fim do capítulo anterior, deixamos uma citação sem explicação, cujas últimas palavras são as seguintes: "não

faço mais do que lutar sempre com a tensão entre ficção e realidade para alcançar a verdade" (VILA-MATAS, 2010a: 182-183). *Alcançar a verdade*, como o autor catalão repete diversas vezes, é uma das possibilidades da arte, possibilidade esta que é negada veementemente por Palti, para quem a verdade, também maiúscula, seria "inviável". Ora, se dissemos que o sujeito irônico, inserido em uma era marcadamente irônica em si mesma, é capaz de alterar a "realidade efetiva" por meio da ficção e, assim, criar uma realidade *sui generis*, intra e extratextual, nem tudo é tão catastrófico quanto Palti nos faz supor. Há uma abertura para a criação.

Após o "reconhecimento" de que o sentido é uma ilusão, a saída não se encontra na perseverança no "sentido" (categoria ilusória), como supõe Palti, mas em um segundo reconhecimento, que também já exploramos neste trabalho: o de que a ilusão, ironicamente, é a verdade. Pensar a história, então, significaria um compromisso de *perseverança na ilusão*. Não mais compreender a ilusão como compreendíamos a ironia desde Kierkegaard, isto é, como negatividade (ou seja, como a negação da verdade), mas sim como a construção de uma positividade que não mais pode prescindir da negatividade. Perseverar na ilusão não significa negar o "real" da realidade (o que significaria recair em um solipsismo que beiraria o patológico), mas (re)construí-la com os materiais que nos restaram no baudrillardiano "deserto do real": o paradoxo, a ironia, a ficção. O iludido, em suma, não é o pior cego, não é aquele que escolhe não ver; é o que, negando o que vê, *vê também outra coisa*. Por isso é irônico: faz conviver diversas visões, às vezes contraditórias, em um só par de olhos multiplicado.

A ironia, essa ironia que descrevemos exaustivamente ao longo deste trabalho, nos devolveu o sujeito. É ela que nos devolverá a história, ou, ao menos, a velha crença de que o sujeito é, sim, capaz de *construir a história*. Essa construção, porém, é de natureza diversa, como já podemos imaginar. Se o sujeito já não é uno, mas múltiplo, a história construída por ele tampouco pode ser una: será miríade de histórias ou se reduzirá à ruína epistemológica profetizada por Palti. Será irônica, feita de deslocamentos, ou não será mais história. Em vez da terra arrasada, a frutificação desenfreada. Não mais a história, e sim as histórias.

Esta também é, em grande medida, a história como a compreende Enrique Vila-Matas: um saber feito de multiplicidade e invenção, como veremos a seguir.

Multiplicidade

A certa altura de *Paris não tem fim*, o narrador\palestrante, ao se perguntar por que não poderia citar os Rolling Stones em sua obra (em oposição à música erudita, mais afeita à arte, segundo seus pares espanhóis), se dá 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" (VILA-MATAS, 2008: 134). Essa visão de coisas é explicada logo adiante, com a ajuda de uma passagem de Walter Benjamin:

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 (*Ibidem*: 135).

A aproximação entre a história e a ficção, ou melhor, a coincidência quase total das duas, feita pelo narrador de *Paris...* não precisa ser ressaltada. Não fizemos outra coisa nos capítulos anteriores senão evidenciar a estreitíssima relação entre a realidade e a ficção, embora algo mais necessite ser dito no que diz respeito, especificamente, à história – e será mais adiante. Devemos, entretanto, lembrar que o trecho benjaminiano transcrito por Vila-Matas se encontra em suas famosas teses "Sobre o conceito da História" (BENJAMIN, 2008), mais precisamente na tese 3: "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (*Ibidem*: 223). A citação, como está, dá a entender exatamente o que argumentávamos acima: a história, após a crise descrita por Palti, será feita de multiplicidade, assim como o sujeito que agora a faz e compõe.

O trecho da tese 3 que se segue imediatamente à passagem citada, no entanto, é interessante e pode ser comentado mais a fundo:

Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final (*Idem*).

O leitor atento às características da obra de Vila-Matas (um "citador" inveterado) muito bem poderá se perguntar o porquê de o catalão não citar justamente a passagem em que Benjamin fala sobre o ato de citar. Apesar do exercício de adivinhação envolvido na pergunta, poderíamos dizer, sem muito receio, que Vila-Matas provavelmente não quis se enredar em uma discussão "religiosa". Ou então (e esta é uma hipótese improvável) que o catalão não quis tomar partido no debate – "já clássico", segundo Márcio Seligmann-Silva – "entre aqueles que postulavam a valorização do Benjamin marxista e aqueles que acentuavam sua relação com a tradição teológica-mística-judaica" (SELIGMANN-SILVA, 2011: 9). Polêmicas acadêmicas à parte, é inegável que o argumento de Benjamin tem um fundo teológico, que inspira sua concepção de história nas Teses e, conseqüentemente, a que Vila-Matas defende em *Paris não tem fim*. É esse fundo teológico que nos auxiliará neste capítulo.

Neste ponto, faz-se necessária uma distinção fundamental, que guiará este comentário, entre teologia e religião. A mesma distinção foi feita por Jeanne-Marie Gagnebin em artigo sobre a obra de Benjamin:

Podemos inicialmente nos satisfazer com uma definição tradicional de *religião* de acordo com a etimologia (*religio*), como um "conjunto de doutrinas e práticas" que visa à integração do homem no mundo, sua ligação com ele, isto é, antes de tudo, a aceitação do sofrimento e da morte por meio do reconhecimento de um sentido transcendente (GAGNEBIN, 2012).

Em contrapartida,

a teologia não é, em primeiro lugar, uma construção especulativa dogmática, mas, antes e acima de tudo, um discurso profundamente paradoxal: discurso ou saber (*logos*) "sobre" Deus (*theos*), consciente, já no início, de que o "objeto" visado lhe escapa, por ele se situar muito além (ou aquém) de qualquer objetividade. Assim, a teologia seria *o exemplo privilegiado da dinâmica profunda que habita a linguagem humana quando essa se empenha em dizer, de verdade, seu fundamento, em descrever seu objeto e, não o conseguindo, não se cansa de inventar novas figuras e novos sentidos* (Idem. Grifo nosso).

Assim, não seria absurdo dizer que é possível ser totalmente arreligioso e, ao mesmo tempo, *pensar teologicamente*. O modo teológico de conduzir o pensamento, avesso ao dogmatismo e fertilizador de "novas figuras e novos sentidos", tem o caráter paradoxal,

fértil e profundamente irônico (lembramos que a ironia é a mais alta forma de sinceridade, como nos diz o próprio Vila-Matas) que pauta a nossa concepção de história múltipla e inventada.

Não se trata, portanto, de uma questão religiosa, em senso estrito. Contudo, mesmo se se tratasse, não precisaríamos temer o anacronismo ou os fumos da devoção cega. Se dissemos acima que é necessário "perseverar na ilusão", nada mais natural do que ir diretamente à ilusão mais persistente de todas: a crença no absoluto transcendental, na Providência, em Deus ou em deuses, noções há muito excluídas do "universo categorial" da história.

Aqui, outro pensador, coetâneo de Benjamin, pode nos ajudar a entender melhor essa noção de história que alimenta a de Vila-Matas e a nossa. Siegfried Kracauer, em seu livro póstumo e inacabado *History: the last things before the last* (lançado originalmente em inglês, no ano de 1969), também postula a necessidade de o historiador assumir a tarefa de resgatar o passado, salvá-lo e recompô-lo em seus mínimos estilhaços, como um colecionador. Enzo Traverso, em artigo sobre *History*, afirma que essa tarefa é assumida de modo a que a "paisagem em ruínas" seja "redimid[a] para além da História, em uma dimensão temporal que pertence à teologia, não à cronologia linear do nosso mundo secularizado" (TRAVERSO, 2010: 52).⁸⁴ O argumento de Traverso certamente baseia-se na seguinte passagem do capítulo 5 do livro de Kracauer, "A estrutura do universo histórico":

a pergunta a respeito da significância da "história técnica" pareceria impossível de responder. Há somente um único argumento a seu favor que creio ser conclusivo. No entanto, é um argumento teológico. De acordo com ele, a "completa montagem dos menores fatos" é necessária pela razão de que nada deveria ser perdido. É como se as exposições orientadas para os fatos ressumassem piedade pelos mortos. Isto reivindica a figura do *coleccionador* (KRACAUER, 2010: 169).⁸⁵

O trecho transcrito (exatamente o que diz Benjamin: "nada deveria ser perdido") evidencia por si só a reserva com que o ponto de vista teológico é tratado por Kracauer. O argumento apresentado como conclusivo é acompanhado de uma ressalva

⁸⁴ Tradução nossa. No original: "[...] *el pasado podrá ser salvado, recompuesto y redimido más allá de la Historia, en una dimensión temporal que pertenece a la teología, no a la cronología lineal de nuestro mundo secularizado.*"

⁸⁵ As traduções dos trechos para o português foram feitas a partir da edição em espanhol, cotejada com o primeiro volume da obra, editado por Paul Oskar Kristeller para a Oxford University Press e publicado em 1969.

aparentemente inócua, mas que diz muito sobre a atitude do autor em relação à teologia: "No entanto, é um argumento teológico" dá a entender que, em *History* pelo menos, tais proposições são praticamente de segunda ordem. Essa afirmação é confirmada em uma passagem anterior, do mesmo capítulo 5, na qual Kracauer se defronta com a necessidade de se "fazer justiça" à enorme quantidade de conhecimento histórico disponível:

a abordagem dos teólogos e filósofos da história [...] não se relaciona com a história como uma realidade separada suscetível de ser examinada. A teologia judaico-cristã nasce de uma relação existencialista com o passado, e a história que supõe se estende até um futuro fora do tempo histórico. A história tal como a concebe a teologia é, no fundo, a história da salvação; isto é, *prolonga-se para além da história no sentido moderno da palavra* (*Ibidem*: 166. Grifo nosso).

Os dois excertos são os prováveis fundamentos da hipótese aventada por Traverso,⁸⁶ isto é, a de que *History* seria uma espécie de capitulação aos apelos de uma "visão messiânica da história" antes desconsiderada (ou recalçada) pelo pensamento de Kracauer e presente de maneira significativa no de Benjamin. Como podemos notar, a própria superfície textual aponta para o caráter no mínimo discutível da interpretação de Traverso. A instância redentora da história não se faz presente de forma tão patente quanto o pretende o autor italiano, porque a salvação está "para além" da concepção de história privilegiada pelo livro, que, em grande medida, propõe um afastamento em relação a generalizações de toda ordem. Além disso, calca-se no entendimento, não admitido inteiramente por Kracauer, de que o tempo da história é o do calendário, a cronologia causal da historiografia de tendências realistas, que seria "redimido" somente pela irrupção final do tempo divino e imutável (o "juízo final" de Benjamin). Em *History*, porém, a crença nesse *deus ex machina* não se configura como pensamento histórico. As mudanças que Kracauer vislumbra como possíveis não são da ordem da salvação, mas sim da *reflexão acerca da história*.

Vemos, portanto, que a teologia é um terreno intranquilo, ao qual Kracauer só se aventura quando precisa de mais perguntas, não de respostas. Aliás, se a fé na redenção

⁸⁶ No primeiro parágrafo do capítulo 6, "Ahasverus, ou o enigma do tempo", a noção de que o tempo divino (e o da salvação) está fora do tempo histórico retorna: "A redenção esperada, prevista pelo apocalipse do judaísmo tardio, não marcou uma nova época histórica, mas o fim, divinamente decretado, da história humana. A escatologia dos primeiros cristãos também engoliu a cronologia." (KRACAUER, 2010: 173).

fora do âmbito da "história profana" fosse tão determinante quanto Traverso parece indicar, caberia aqui a mesma provocação que fez Jeanne-Marie Gagnebin, no já citado artigo sobre Benjamin:

É preciso também confessar que os intérpretes são tomados de um certo mal-estar, quando se trata de compreender, partindo do paradigma religioso, o estatuto da história humana, material, concreta, no pensamento de Benjamin. Usando um tom provocativo, poderíamos nos perguntar por que Benjamin lhe teria atribuído tamanha importância e dedicado tantos trabalhos, se essa mesma história devesse ser, na realidade, tão somente uma espécie de parêntese infeliz entre o Paraíso (perdido) e sua última restauração (GAGNEBIN, 2012).

Phillipe Despoix, por outro lado, apresenta uma visão contrária, ainda que mais matizada, da mesma questão. É a ela que nos ateremos. Em artigo sobre *History* – "¿Una historia otra? (Re)leer *Historia*: Las últimas cosas antes de las últimas" –, o autor francês inicialmente destaca a postura adotada por Kracauer na composição do livro, isto é, a de tentar separar a história das esferas das "coisas últimas, dessas verdades últimas que foram, na tradição ocidental, exclusividade da teologia⁸⁷ e, logo, da filosofia" (DESPOIX, 2010: 74).⁸⁸ Desse modo, a história que Kracauer reivindicaria seria uma área intermediária e incerta, justamente o oposto de um campo de pensamento confiante na "restauração última" do Paraíso perdido ou mesmo de uma redenção na esfera do mundo profano. Um saber, portanto, afeito às incertezas, múltiplo em suas visões e pouco seguro de si.

Posteriormente, e aqui se encontra o ponto culminante de sua argumentação, Despoix identifica o procedimento que dá forma ao pensamento de Kracauer em seu ensaio sobre o fazer histórico. Partindo da constatação de Kracauer de que a fotografia (e, segundo a analogia dominante no livro, a história) é uma imbricação entre empatia e alienação, Despoix conclui que há, em *History*, a admissão da "copresença de contrários assimétricos", a disposição para escrever e pensar a história "de acordo com o modo de um paradoxal isso-e-o-outro ('*side by side*', no texto em inglês), e não de acordo com o da oposição (dialética ou não), que seria a do e/ou". É justamente essa concepção de

⁸⁷ Segundo a distinção feita nas páginas anteriores, as "coisas últimas" seriam mais afeitas à religião do que à teologia.

⁸⁸ Tradução nossa. No original: "[...] de la tentativa de apartar el continente '*Historia*' (y su pensamiento) del campo de las cosas últimas, de esas verdades últimas que fueron, en la tradición occidental, exclusividad de la teología y, luego, de la filosofía."

história que nos interessa, aqui. É esta a multiplicidade que está escondida na citação benjaminiana: nada deve ser considerado perdido para a história. Tudo pode ser colocado no campo de jogo, mesmo as visões contrárias ou incoerentes. Afinal, como no conhecido dito barthesiano, "a incoerência é preferível à ordem que deforma" (BARTHES, 2003: 108).

Fizemos este curto desvio para contrapor a visão de Kracauer à de Benjamin e integrá-la à nossa. Assim, torna-se mais clara a ideia aparentemente incongruente de uma "teologia arreligiosa", à qual já fizemos referência aqui, norteador o pensamento acerca da história. Separar a religião do modo de pensar teológico, para Kracauer (e esta é sua contribuição mais luminosa), significa proteger o pensamento do dogmatismo e das soluções finais, mantendo vivos, assim, os seus conteúdos de *verdade*, a verdade da linguagem. Afinal de contas, se viemos dizendo que a verdade é possível por meio da perseverança na ilusão, certas velhas ilusões, como a teologia, podem retornar ao nosso campo de visão sem que isso signifique retrocesso ou obscurantismo.

Nessa espécie de crença descrente (irônica, decerto), está inscrita a vocação última da teologia em um tempo sem Deus: lembrar, "contra a *hybris* dos saberes humanos, que nossos discursos são incompletos e singulares, e vivem dessa preciosa fragilidade" (GAGNEBIN, 2012). Afinal, no paradoxo e na incompletude é que devemos buscar a história, na multiplicidade e no efêmero, como um saber que está constantemente referindo-se a seu núcleo. Uma história que pensa sem cessar no "universo categorial", na expressão de Palti, que lhe dá suporte.

Invenção

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (BENJAMIN, 2008: 224).

A história que se sabe múltipla e que reconsidera constantemente seus próprios fundamentos (como a história de Kracauer, atravessada pelo pensamento perambulatório da teologia) não pode se furtar à análise daquilo que ela tem de mais fundamental: a memória, palco da experiência do passado. A memória, evidentemente ligada à identidade (e, portanto, ao sujeito), liga-se também à história por meio de uma cooptação: na negociação da memória do sujeito com a memória coletiva, faz-se a história, resultado da relação entre a multiplicidade identitária (do sujeito que delineamos neste trabalho) e as multiplicidades coletivas, o que, por sua vez, gera uma espécie de *múltipla multiplicidade*. Poderíamos afirmar que, embora os períodos históricos que precederam o nosso tenham sido acometidos de profundas perturbações, a história pós-moderna é, por excelência, aquela que se considera inquieta em si mesma. Isto quer dizer que não somente o "nosso tempo" é inquieto (todos o foram), mas o nosso entendimento mesmo da história é feito de desassossego. Não por acaso a pós-modernidade é avessa à noção de periodização histórica, como nos lembra Fredric Jameson (JAMESON, 1991: 3): há um transtorno em curso, que põe sob suspeita a história e, por extensão, a memória. A própria expressão "história pós-moderna", a confiarmos em Jameson, é paradoxal.

Em *Paris não tem fim*, Vila-Matas descreve uma visita a certa Zékian, uma "livraria clandestina" na qual autores consagrados costumariam dar palestras secretas e onde o narrador teria assistido a uma fala de Jorge Luis Borges. A palestra do célebre argentino despertou no Vila-Matas ficcional a certeza de que "O passado é sempre um conjunto de lembranças, de lembranças muito precárias, porque nunca são verdadeiras" (VILA-MATAS, 2008: 152):

Fui até a Zékian sem futuro e saí sem passado.
Escutei Borges dizer que [...] "cada vez que recordo algo, não estou recordando realmente, e sim estou recordando a última vez que recordei, estou recordando uma última recordação. Assim é que na

realidade não tenho em absoluto recordações nem imagens da minha meninice, da minha juventude" (*Idem*).

Essa breve passagem não só coloca em questão a escrita do romance – afinal, como "confiar" nas memórias do catalão se ele próprio põe a memória em xeque? –, mas também a história. Isto é: como "confiar" na história como disciplina organizada e saber quando a garantia de correspondência entre a memória e as "imagens do passado" se esvaiu? A confusão se estende, inclusive, à própria citação. Está claro que se trata de uma invenção vila-matasiana (a ênfase no caráter secreto das palestras e clandestino da livraria são indícios bastantes), mas, mesmo se não o soubéssemos, como acreditar nas aspas do catalão se o que vai dito entre aspas problematiza, justamente, o uso das aspas? Como ter certeza de que alguém disse o que disse se não no *instante exato em que o dito é dito*? Ou, ainda além, quando o dito é dito, já não seria passado? Relembrar que a palestra de Borges é "falsa" só faz apertar o nó.

Creemos que nesse trecho se encontra a pista maior para compreendermos a história como saber irônico. Não há como escapar do paradoxo urdido por Vila-Matas, via Borges (ou o Borges de Vila-Matas), senão retornando à velha concepção de história, herdeira do cientificismo, da qual a ficção estava terminantemente excluída. Nem podemos entregar à ficção o domínio total da história, sob perigo de destruí-la ou, pior, de que interesses opressores a instrumentalizem (Cf. BENJAMIN, 2008: 224). Em termos mais claros: se a história não admite a ficção, isto significa o seu fim para o sujeito renovado e múltiplo; se a admite inteiramente, seu fim será ditado por aqueles que, pelos mais variados motivos, detêm o poder de escrevê-la.

É necessário, assim, um trânsito inquieto entre ficção e história, isto é, manter tensa a corda que as une. Essa corda é a escrita, ou a linguagem de um modo geral, que só se atualiza verdadeiramente num relâmpago. Aqui, podemos retornar à noção de equilibrismo que mencionamos no primeiro capítulo, quando lemos "A arte de desaparecer". O conto de Vila-Matas relaciona equilibrismo e literatura, público do circo e público leitor. Podemos, agora, estender essa relação à história. Durante os momentos em que o equilibrista se coloca em perigo, o público do circo cobre os olhos para não ser deslumbrado, assim como o leitor. Ou seja, no momento em que cobre os olhos, o leitor deixa de ser um leitor, porque se torna incapaz de ler. É obrigado, portanto, a permanecer de olhos abertos (agora também metaforicamente) se deseja enxergar a literatura e a história no instante em que estas se arriscam e relampejam.

Como na citação de Benjamin que utilizamos como epígrafe no início desta seção: "Articular historicamente o passado [...] significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 2008: 224).

Esse perigo, para nós, é multifacetado. Para Benjamin, trata-se de evitar a instrumentalização da história pelas "classes dominantes" (aqueles que têm o poder de escrevê-la, como dissemos anteriormente) e a conseqüente rendição ao conformismo (*Idem*). Gostaríamos, entretanto, de adicionar mais uma faceta ao perigo, isto é, a tensão entre ficção e história, como ficou explicado no parágrafo acima. Entregar completamente a história ao terreno da ficção escancara os portões para a invasão advertida por Benjamin. Mas é impossível, a esta altura, retornar (também completamente) a uma história "não ficcional". Portanto, o primeiro passo que demos neste capítulo (evidenciar a necessidade de repensar constantemente o universo categorial que suporta a noção de história) redundava em uma proposta (que, por ora, podemos somente enunciar): construir uma *teoria literária da história* ao lado da história (também a literária), e que uma alimente a outra. Assim, pode-se manter a história em um estado de perpétua análise de suas próprias bases ficcionais (e a ficção em um estado perene de atenção a seus fundamentos históricos). Por isso, a concepção de história que viemos desenvolvendo só pode ser irônica. Está em constante deslocamento, constante negação e renegação, ao passo que, a cada nova reestruturação ("reconstrução", "reinvenção"), algo se afirma por meio da negativa. Assim, a história mesma se afirma e reafirma, dando ouvidos inclusive àqueles que decretam o seu fim. Ou melhor: é por meio do fim, um fim constante, um limite último, que a história pode começar e, ironicamente, ser-se.

O fim e o começo dessa história é o sujeito, sua memória e seu tempo. O tempo do sujeito, inextricavelmente ligado à memória, não é o do calendário. Como afirma Kracauer, no capítulo 6 de *History* ("Ahasverus. Ou o enigma do tempo"), o tempo cronológico é algo que o sujeito *jamais experimentou*:

o tempo do calendário é um recipiente vazio. Por mais que seu conceito seja indispensável à ciência, não se aplica aos assuntos humanos. Sua irrelevância nesse aspecto é comprovada pela mecânica da nossa memória. Podemos lembrar vividamente acontecimentos do nosso passado sem sermos capazes de datá-los. Talvez a memória qualitativa se desenvolva inversamente à memória cronológica: quanto melhor preparada para ressuscitar características essenciais de encontros que marcaram sua vida, mais fácil será confundir suas distâncias temporais [...]. Esses erros são atribuídos à dificuldade em

transferir as lembranças fixas na curva temporal subjetiva para o tempo cronológico: um tempo que nunca experimentou (KRACAUER, 2010: 182).

A afinidade com as "lembranças inventadas" de Vila-Matas (lembremos seus *Recuerdos inventados*, cujo título nos dá pista clara acerca do conjunto da obra) e com a palestra de Borges relatada em *Paris não tem fim* é patente. A obra vila-matasiana é calcada na "memória qualitativa", mais do que no tempo cronológico. Daí a possibilidade de o sujeito irônico (que rememora também qualitativamente) criar dentro do tempo – inventar, na história, as histórias. É ele o único ente capaz de transitar pela história e construí-la. A história do e no *nosso tempo*, após a derrocada das antigas concepções. O sujeito irônico, ao fazer a história, (re)pensa-a.

Para finalizar, evocamos a própria figura de Ahasverus, o lendário Judeu Errante, que dá título ao capítulo de Kracauer. Segundo o autor, seria ele "o único informante confiável nesses assuntos" (*Ibidem*: 189), a única figura capaz de desvendar o enigma do tempo e da memória. Somente Ahasverus, condenado a vagar pelo mundo até o dia do Juízo Final (curiosamente, por ter *importunado Jesus com ironias* enquanto este carregava sua cruz), teria tido a oportunidade de "experimentar o processo mesmo de devir e decadência" em toda a história (*Idem*). Após explicar que somente o judeu errante seria capaz de conhecer o desenvolvimento e o tempo da história, pois os viveu, Kracauer abre um longo parêntese no qual descreve o rosto de tal personagem:

(Que indizivelmente terrível deve ser seu aspecto! Sem dúvida, seu rosto não pode ter envelhecido, mas eu o imagino como se formado por muitos rostos, cada um dos quais refletindo um dos períodos que ele atravessou, entretanto todos eles se combinam para formar padrões sempre novos, enquanto ele, em vão e incansavelmente, tenta reconstruir, a partir dos tempos que o formaram, o tempo que está condenado a encarnar) (*Idem*).

A descrição muito bem poderia ser lida como a alegoria da história como Kracauer a compreendia. O paralelo com o historiador é evidente: "A mente do historiador perambula sem domicílio fixo" (*Ibidem*: 130). No entanto, mais do que a prática da história, Ahasverus representa a própria história, com muitos rostos e padrões sempre novos, que o historiador e o pensador da história podem somente imaginar. Ainda assim, Kracauer o descreve para torná-lo visível, embora o faça em um parêntese aparentemente sem importância. Essa descrição quase poética é o ponto de virada entre

a concepção de Kracauer e a nossa. Se para o alemão o acesso à figura mítica de Ahasverus era interditado, aqui o que se propõe é seu oposto radical: nosso novo sujeito, irônico e multifacetado, é como Ahasverus; tem muitos rostos e todos eles se combinam constantemente para formar novos padrões. O sujeito irônico é aquele que incansavelmente (e talvez não em vão) tenta reconstruir, por meio dos tempos que o formam, deformam e reformam, o "tempo que está condenado a encarnar". Ahasverus, mais do que uma alegoria da história, somos nós.

CONCLUSÃO

Afinal, o homem, sua arte e pensamento se resumem à vida do homem, suas batalhas perdidas e vitórias minúsculas diante da história e da própria consciência. Na introdução a este trabalho, Ernesto Sabato foi chamado a falar sobre o fim de uma civilização, a dele e, em grande medida, a nossa, que talvez seja o último suspiro daquela antiga modernidade, não uma nova civilização (ou uma nova *coisa* para a qual ainda não temos nome). Tentamos, ao acompanhar as palavras de Enrique Vila-Matas, iluminar uma ou outra característica dessa "crise" que anuncia um porvir não muito glorioso. Não há, fora das cegueiras habituais, grandes esperanças para o mundo que virá, mas há, sim, um desejo de romper com a velha ordem, como apontou Sérgio Paulo Rouanet, em ensaio de 1993:

depois da experiência de duas guerras mundiais, depois de Auschwitz, depois de Hiroshima, vivendo num mundo ameaçado pela aniquilação atômica, pela ressurreição dos velhos fanatismos políticos e religiosos e pela degradação dos ecossistemas, o homem contemporâneo está cansado da modernidade. Todos esses males são atribuídos ao mundo moderno. Essa atitude de rejeição se traduz na convicção de que estamos transitando para um novo paradigma. *O desejo de ruptura leva à convicção de que essa ruptura já ocorreu, ou está em vias de ocorrer* (ROUANET, 1993. Grifo nosso.).

De fato, é um diagnóstico preciso. Haveria, para o ensaísta, um "vácuo civilizatório", no qual a civilização anterior já não está em vigência, mas nenhum projeto novo de civilização se anuncia. "Há um nome para isso", escreve o ensaísta, "barbárie" (*Ibidem*: 11). E a barbárie está inscrita no chamado "pós-moderno":

O pós-moderno é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriosamente que o hino de júbilo de amanhã que despontam. À consciência pós-moderna não corresponde uma realidade pós-moderna. Nesse sentido, ela é um simples mal-estar da modernidade, um sonho da modernidade. É, literalmente, falsa consciência, porque consciência de uma ruptura que não houve, ao mesmo tempo, é também consciência verdadeira, porque alude, de algum modo, às deformações da modernidade (*Idem*).

Os argumentos que se podem contrapor são muitos, mas um deles é a mola-mestra deste trabalho: se considerarmos o sujeito irônico (que nós mesmos produzimos

aqui) como *produtor do real*, às vezes até mesmo *contra* o Real (este maiúsculo fetiche moderno), torna-se impossível fazer a distinção que faz Rouanet. Assim, a consciência pós-moderna *é* a realidade pós-moderna.

Talvez seja esta a originalidade do nosso tempo: o homem, enfim, tornou-se capaz de (re)inventar o mundo, não só de remodelar seu aspecto externo. Superficialmente, já se fala em uma nova era geológica: o Antropoceno,⁸⁹ na qual a influência da nossa espécie é tamanha que altera as características planetárias. Já não se trata "somente" de antropocentrismo: cruzamos, há muito, essa fronteira. O Homo Sapiens é uma força da natureza. Não é difícil supor (mas é difícil comprová-lo) que é essa certeza o que possibilita um trabalho como este, que arroga ao sujeito o direito do demiurgo, um direito irônico, decerto, mas mesmo assim perigoso.

Podemos chegar às conclusões mais absurdas se acreditarmos firmemente no que foi dito nas páginas anteriores. Se *perseverarmos na ilusão* (como dissemos ser necessário), seremos capazes de, por exemplo, alterar as características do real ao ponto de torná-lo irreconhecível (e esta é a crítica mais válida ao pós-moderno e às suas teorias multiplicantes, metastáticas). Mas essa potência criativa vai muito além das ditas impropriedades teóricas e dos jogos da arte. É preciso acreditar no humano, perseverar nesta que é a nossa maior ilusão: a dignidade do homem advém de sua capacidade de invenção – inventar-se, inventar a história, reinventar a arte etc. Se a ruptura, como afirma Rouanet, não ocorreu, ora, nada nos impede de inventá-la. Se as forças históricas, se nós mesmos nos empurramos para abismos (e são tantos, os abismos contemporâneos), nada nos impede de reinventá-las. Nada nos impede: nem de destruir, nem de (re)construir. Se nosso pensamento viciou-se no negativo, no Não desconstrutivo, nada nos impede de *chegar ao sim pelo não*. Foi isto que tentamos fazer aqui, um mínimo esperançoso.

⁸⁹ Cf. CRUTZEN, 2000; ZALASIEWICZ et al., 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Obras completas em quatro volumes*, v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Poesia completa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BIEDMA, Jaime Gil. *Antologia poética*. Edição bilíngue. Tradução de José Bento. Lisboa: Cotovia, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, vol. III*. Rio de Janeiro: Globo, 1999.
- BUFALINO, Gesualdo. *O disseminador da peste*. Tradução: Ana Maria Carlos. São

Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. In: *Signum*, n. 11/2. Londrina, dez. de 2008. p. 67-81.

CIFUENTES, Amanda. Autoria e desaparecimento na obra de arte. In: *Panorama Crítico*, n. 7, ago/set 2010. Disponível em: <http://www.panoramacritico.com/007/>. Acesso: 20 de fevereiro de 2013.

CRUTZEN, P. J. e STOERMER, E. F. The "Anthropocene". In: *Global Change Newsletter*, v. 41, p. 17, 2000.

DEL POZO GARCÍA, Alba. Autofiction in París no se acaba nunca by Enrique Vila-Matas. In: *452°F: Eletronic journal of theory of literature and comparative literature*, n. 1, 2009. p. 83-103. Disponível em: <http://www.452f.com/issue1/la-autoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>. Acesso em: 15 de abril de 2013.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant'Anna. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESPOIX, Philippe. "¿Una historia otra? (Re)leer *Historia*: Las últimas cosas antes de las últimas". In: VEDDA, Miguel. *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010.

DERRIDA, Jacques. "Eating Well": An Interview. In: CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter; NANCY, Jean Luc (Org.). *Who comes after the subject?*. Nova York: Routledge, 1991. p. 96-119.

DUNN, Stephen. Turning yourself into a work of art. In: *Shenandoah*, v. 59, n. 1. Lexington, fev./mar. 2009.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Derrida e a escritura. In: *Às margens: A propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Do texto à obra. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, v.12, n.1. Rio de Janeiro, jan./jun. de 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100005>. Acesso: 7 de abril de 2013.

CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter; NANCY, Jean Luc (Org.). *Who comes after the subject?*. Nova York: Routledge, 1991.

CALVÃO, Dalva. *Narrativas biográficas e outras artes*. Niterói: EdUFF, 2008.

DILKS, Stephen. "Beckett Bethicketed". In: NTRY 1.2: literary e-zine, S/D. Disponível em: <http://www.und.nodak.edu/org/ntry/sd.html> Acesso em: 12 de março de 2013.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ESPOSITO, Scott. Enrique Vila-Matas's citadel of the self. In: The National. Abu Dhabi: Mubadala, 11 mar. 2011a. Disponível em: <http://www.thenational.ae/arts-culture/books/enrique-vila-matass-citadel-of-the-self> Acesso em: 21 de abril de 2013.

ESPOSITO, Scott. Enrique Vila-Matas on 'Never Any End to Paris'. In: The Paris Review, 6 jun. 2011b. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/blog/2011/06/06/enrique-vila-matas-on-never-any-end-to-paris/> Acesso em: 3 de junho de 2013.

FITZGERALD, F. Scott. The Crack-Up. In: *Esquire Magazine*, fev., mar. e abr. de 1936. Disponível em <http://www.esquire.com/features/the-crack-up>. Acesso em 1º de outubro de 2013.

FONSECA, Herbert. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin". *Estud. av.*, São Paulo, v. 13, n. 37, Dec. 1999. Disponível em <http://goo.gl/83Xxq>. Acessado em 31 de maio de 2012. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141999000300010>>

GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GIFFORD, Paul e GRATTON, Johnnie. *Subject Matters: Subject and Self in French Literature from Descartes to the present*. Amsterdã: Rodopi, 2000.

GIGENA, María Martha. El enfermo imaginado. Lecturas incurables en Enrique Vila-Matas. In: *Actas del Congreso Internacional de Letras de la Facultad de Filosofía y*

Letras. Universidad de Buenos Aires: 2010. p. 78-82. Disponível em: <http://cil.filo.uba.ar/actas2010-alfab%C3%A9tico>. Acesso em 10 de fevereiro de 2013.

GLUCK, Barbara Reich. *Beckett and Joyce: friendship and fiction*. London: Associated University Presses, 1959.

GRANEL, Gérard. Who comes after the subject?. In: CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter; NANCY, Jean Luc (Org.). *Who comes after the subject?*. Nova York: Routledge, 1991. p. 148-167.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução: Ênio Silveira. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

HERBRECHTER, Stefan. *Lawrence Durrell, Postmodernism and the Ethics of Alterity*. Amsterdã: Rodopi, 1999.

HEREDIA, Margarita (Org.). *Vila-matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Ed. Candaya, 2007.

HERINGER, Victor. Caê a fundação do Após. In: *Caderno de Leituras*, n.19, agosto de 2013. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira. Disponível em <http://www.chaodafeira.com/?p=797>. Acesso em 1º de setembro de 2013.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. In: *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jun. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 julho 2013.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. In: *Poétique*, Paris, n.56, nov. 1983. p. 416-433.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions Du Seuil, 1987.

LONG, Maebh. *Derrida and a Theory of Irony: Parabasis and Parataxis*. Tese de

Doutoramento. Durham: Durham University, 2010. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/665/> Acesso em: 27 de setembro de 2012.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MELO E SOUZA, Ronald de. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

MOMPÉL, Felicidad Juste. *La red literaria de París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas: Un acto de lectura e interpretación*. Trabajo de investigación. Máster oficial en Literatura Comparada. Área de Teoría de la Literatura. Universitat Autònoma de Barcelona: Bellaterra, 2010.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução: Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NANCY, Jean Luc. Introduction. In: CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter; NANCY, Jean Luc (Org.). *Who comes after the subject?*. Nova York: Routledge, 1991. p. 1-8.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia*. Constantemente referido a Sócrates. Tradução: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. *Vozes compartilhadas: A poética intertextual de Enrique Vila-Matas*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

KRACAUER, Siegfried. *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta Ediciones, 2010.

PALTI, Elías José. É possível pensar a história numa era pós-subjetiva?. Tradução: Rita Veiga. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010. p. 4-14.

PAULA, Márcio Gimenes de. Sócrates entre a ética e a ironia: o pensador ateniense segundo as interpretações de Hegel e Kierkegaard. In: *Mal-estar e sociedade*, ano II, n.3, Barbacena, nov. 2009. p. 151-172.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou O castelo da pureza*. Tradução: Sebastião Uchôa

- Leite. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Cleonice Berardinelli, Maurício Matos (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHWARTZ, Stephen. The Exceptional Subject of Michel Foucault. In: GIFFORD, Paul e GRATTON, Johnnie. *Subject Matters: Subject and Self in French Literature from Descartes to the present*. Amsterdã: Rodopi, 2000. p. 181-199.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A redescoberta do idealismo mágico". In: BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- SIFAKIS, G. M. *Parabasis and Animal Choruses: A contribution to the History of Attic Comedy*. Londres: Athlone, 1971.
- TRAVERSO, Enzo. "Bajo el signo de la extraterritorialidad. Kracauer y la modernidad judía". In: VEDDA, Miguel. *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010.
- WALLACE, David Foster. *A supposedly fun thing I'll never do again. Essays and arguments*. Nova York: Back Bay Books, 1998.
- WATKIN, Julia. *Historical Dictionary of Kierkegaard's Philosophy*. Lanham, Maryland, London: The Scarecrow Press, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- XERXENESKY, Antônio. *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- ZALASIEWICZ et al. The new world of the Anthropocene. In: *Environment Science & Technology*, v. 44 (7), p. 2.228, 2010.

ZUIN, Antonio. A dialética socrática como Paidéia irônica. In: *Estudos RBEPR*, Brasília, v. 89, n. 221, p. 11-29, jan./abr. 2008. p. 11-29

Obras de Enrique Vila-Matas

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

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

_____. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2009a.

_____. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2010a.

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

_____. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

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

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

_____. La autoficción de Vila-Matas. In: *Arcadia*, Publicaciones Semana, n.4, jan. 2006. p. 10.

_____. La metaliteratura no existe. In: *Letras Libres*, 2002. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-metaliteratura-no-existe> Acesso: 10 de maio de 2013.

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

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

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

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

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

_____. Una aventura realmente siniestra. In: *El País*, 14 mar. 2009c. Disponível em: http://elpais.com/diario/2009/03/14/babelia/1236991819_850215.html. Acesso: 18 de dezembro de 2012.

Entrevistas

VILA-MATAS, Enrique. "A Barcelona van los turistas a cagarse y encima les aplauden". In: *La Verdad*, set. 2008. Entrevista concedida a Pepa García. Disponível em: <http://www.laverdad.es/murcia/20080927/cultura/barcelona-turistas-cagarse-encima-20080927.html> Acesso em: 3 de junho de 2013.

_____. Enrique Vila-Matas e a escrita da ausência. In: *Revista Cult*, n. 144. São Paulo: Editora Bregantini, mar. 2010b. Entrevista concedida a Wilker Sousa. p. 20-21.

_____. "Los escritores acaban solos y acaban mal". In: *El País*, 18 out. 2003b. Entrevista concedida a Sergi Pàmies. Disponível em: http://elpais.com/diario/2003/10/18/babelia/1066433950_850215.html. Acesso: 1º de março de 2013.

_____. Volver a casa. In: *Página 12*, Buenos Aires, 1º fev. 2004. Entrevista concedida a Rodrigo Fresan. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-918-2004-02-01.html>. Acesso: 13 de janeiro de 2013.