



O diário no mapa literário

Ressonâncias de Barthes e Blanchot

Em Enrique Vila-Matas

Francielli Noya Toso¹

RESUMO

Os romances do catalão Enrique Vila-Matas, assim como de outros escritores contemporâneos, dialogam crítica e criativamente com a atual febre de narrativas vivenciais, colocando em questão os mecanismos de constituição da primeira pessoa. Um desses romances, *O mal de Montano* (2005), incorpora a forma do diário, por meio de um narrador autodiegético que renova as possibilidades desse gênero, sempre testando a capacidade de (des)crença do leitor. Este romance será analisado a partir dos deslocamentos de seu narrador-protagonista, que tem uma ligação obsessivamente literária com o espaço. A obsessão pela literatura está em constante correlação com as reflexões de Roland Barthes e Maurice Blanchot acerca de temas como autoria, escritura, espaço e morte. Desta forma, a leitura que aqui se propõe considerará os mecanismos intertextuais e metaficcionais realizados para discutir a construção fictícia do diário, que, em diversos momentos, é colocada em jogo por meio de procedimentos autorreferenciais performatizados.

PALAVRAS-CHAVE

Diário; Romance contemporâneo; Roland Barthes; Enrique Vila-Matas; *O mal de Montano*.

ABSTRACT

The novels of the catalan Enrique Vila-Matas, as well as of other contemporary writers, dialogue critically and creatively with the current fever of experiential narratives, questioning the first person formation mechanisms. One of these novels, *Montano's Malady* (2005), incorporates the form of diary, through an autodiegetic narrator, renewing the possibilities of this genre, always testing the lector's ability of (un)belief. This novel will be analyzed taking into account the displacement of its narrator-protagonist, who has an obsessively literary connection with space. This obsession with literature is in constant correlation with the reflections of Roland Barthes and Maurice Blanchot about topics such as authorship, writing, space and death. Thus, the reading proposed here considers the intertextual and metafictional mechanisms performed to discuss the fictional construction of the diary, which many times is put into play through self-referential performatic procedures.

KEYWORDS

Diary; Contemporary novel; Roland Barthes; Literary space; *Montano's Malady*.

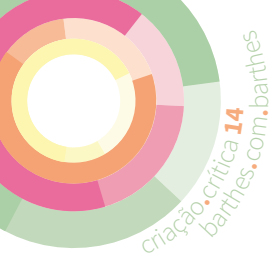
Desde os anos 1970, com os estudos de Philippe Lejeune (2008)² sobre escritas biográficas, a publicação do romance *Fils* (1977), de Serge Doubrovski³ e dos fragmentos autobiográficos de Roland Barthes organizados em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), assistimos a um crescente interesse da crítica literária pela presença problemática da primeira pessoa na contemporaneidade, que tem contribuído para uma tendência convencionalmente chamada por alguns críticos de "retorno do autor". Parte desses estudiosos, como Leornor Arfuch (2010) e Diana Klinger (2012), compreende esse quadro como sintomático de um clima de época, localizado num contexto de constante atividade midiática que oferece os mais variáveis subsídios para a produção de subjetividades.

O avanço irrefreável da midiaticização ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo

1 Mestranda em Letras pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: franciellitoso@hotmail.com

2 Philippe Lejeune é considerado um precursor, na França, dos estudos sobre (auto)biografia, a partir de seu polêmico trabalho *O pacto autobiográfico* (2008), que rendeu muitas discussões. Isso porque ele propunha um pacto de verdade entre o autor de autobiografia e o leitor. Com uma abordagem que, posteriormente, o próprio Lejeune considerou formalista, seu livro não reconhecia uma coincidência onomástica entre o autor e o narrador-personagem numa narrativa de teor ficcional porque isso quebra o pacto de verdade.

3 Doubrovski escreveu *Fils* como um contraponto criativo ao trabalho de Lejeune, afirmando, na época, que lançava um novo gênero, a autoficção. A partir dessa criação, Doubrovski argumentou que dava espaço para o reconhecimento de uma coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem numa obra ficcional. Em seu romance, se embarralhavam informações biográficas com elementos ficcionais, mas numa construção narrativa que se afastava de certo tom épico das autobiografias, num movimento que seu autor julgou característico das narrativas pós-modernas: "fragmentação formal, ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si" (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).



para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade. (ARFUCH, 2010, p. 37)

Tendo em vista esse cenário, Arfuch recupera uma terminologia de Lejeune (2008), “espaço biográfico”, para traçar relações entre diversos gêneros que têm circulado pela contemporaneidade como narrativas vivenciais: “entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do *show – talk show, reality show...*” (ARFUCH, 2010, p. 15). No entanto, Arfuch vai além de Lejeune, ao discutir o espaço biográfico não como a abrangência de todas as formas biográficas mas como lugar da articulação de múltiplos gêneros e formas de narrar o eu, abordando essas narrativas, portanto, na dimensão da *intertextualidade* e da *interdiscursividade*. Por isso, a proposta de Arfuch se efetua num constante diálogo com o pensamento de Mikhail Bakhtin.

O retorno do autor, hipótese de Hal Foster (2001), tem sido discutido num movimento de revisão da morte do sujeito e da morte do autor que foram postuladas no campo da antropologia e no campo dos estudos literários, no século XX, principalmente, por Michel Foucault e Roland Barthes. Dessa forma, os textos desses dois pensadores, basicamente “O que é um autor?” (1969) e “A morte do autor” (1968), têm sido frequentemente retomados para se repensar como se apresenta na atualidade a relação entre escrita e subjetividade, isto é, depois da virada pós-estruturalista. Contudo, este retorno de que tanto se fala não é do paradigma do autor como fonte criadora e controladora do texto, que Barthes radicalmente combateu, mas o autor como instância embaralhadora do “arranjo indecível entre vida e ficção, experiência real, do autor, e a composição distanciada de papéis, personagens-tipo” (AZEVEDO, 2007, p. 133).

O próprio Roland Barthes (2005), aproximadamente dez anos depois do seu famoso ensaio, comenta em seu último curso no Collège de France, sobre o que observou como a “volta do autor”, citando “A morte do autor” como parte de um período ativo do estruturalismo, quando era importante recalcar o sujeito em prol da autonomia do texto literário; mas que, depois disso, se assiste a um novo momento, em que se instala “a volta da curiosidade, a volta do autor” (BARTHES, 2005, v. 2, p. 168). Barthes (2005) ainda conta como se deu a sua virada para o autor, admitindo a própria curiosidade pela vida de escritores da literatura francesa, entre eles André Gide e Marcel Proust, que ocupam um espaço considerável no meio das referências separadas para o curso.

Sobre o problema da Vida em relação à Obra, Barthes aponta um caminho que é também o alimento de sua curiosidade sobre o autor e que vem a ser o foco deste trabalho:



Rivalidade, conflito entre o Mundo (a Vida) e a Obra: uma derivação, uma solução dialética é possível, que indicarei a título digressivo: é, para o escritor, fazer de sua vida uma Obra, sua Obra; a forma imediata (sem mediações) dessa solução é evidentemente o *diário*. (BARTHES, 2005, v. 2, p. 165)

Os romances do escritor catalão Enrique Vila-Matas dialogam diretamente com esse cenário da crítica e produção literárias, que surgiu no final dos anos 1970, à medida que suas narrativas incorporam a forma do diário e/ou de notas fingidamente despretensiosas, deixando a impressão de uma preparação para a obra, o que é uma forte ressonância do último curso de Barthes, que foi publicado no formato de notas e com o título *A preparação do romance* (2005). Vila-Matas é um escritor contemporâneo, e contemporâneo de Barthes. A definição de contemporâneo que aqui se adota é aquela elaborada por Giorgio Agamben, que a pensa a partir de uma afirmação de Barthes sobre o acerto de contas de Nietzsche com o seu tempo: “o contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES apud AGAMBEN, 2009, p. 58). Agamben propõe que o “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar em seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Vila-Matas, portanto, tendo em vista um retorno problemático do autor na contemporaneidade, joga com as estratégias de construção da primeira pessoa em seus textos, não reforçando a cultura da exposição, mas desmascarando performaticamente os processos de constituição da subjetividade em meio a um contexto de intensa atividade midiática. A posição de Vila-Matas é palpável no constante questionamento da ficcionalização de si que parte justamente do duplo movimento de morte e retorno, desaparecimento e aparição na escrita.

O mal de Montano (2005) é o romance que será privilegiado neste trabalho, tendo como ponto de partida os trajetos de seu personagem principal, que também é narrador, mas, principalmente, um escritor que assume identidades provisórias em seus percursos literários e geográficos. Os espaços onde, em geral, os narradores-personagens de muitos romances de Vila-Matas escrevem seus diários participam da escrita de si, não ocupando apenas o campo da descrição e do pano de fundo, mas exercendo um papel fundamental enquanto ambientes por onde os personagens se exilam e erram. Alguns espaços no romance em pauta, que serão discutidos mais adiante, reviram a trama narrativa, deslocando e redimensionando através das saídas metaliterárias a própria noção de espaço, o que também coloca em questão a constituição subjetiva desses personagens, que, não se pode deixar de mencionar, sempre revelam alguma proximidade com o autor.

O primeiro capítulo de *O Mal de Montano* insinua aspectos do diário íntimo e também do prólogo, se aproximando do prólogo de Cervantes (2002), quando este introduz em seu clássico romance o “filho seco e mirrado” Dom Quixote; o autor fictício do romance de Vila-Matas, um crítico obcecado



por literatura, apresenta também seu filho, Miguel de Abriles Montano, que adquire descrições semelhantes às do protagonista de Cervantes:

Em fins do século 20 – hoje, 15 de novembro de 2000, para ser mais preciso –, visitei-o em Nantes e, tal como esperava, encontrei-o tão triste e seco, que bem se poderia aplicar a Montano uns versos de Pushkin e dele dizer que “vive errando/ na penumbra dos bosques/ com o romance perigoso”. (VILA-MATAS, 2005, p. 13)

Esse filho, que nas primeiras páginas é descrito como um escritor ágrafo e doente de literatura, no próximo capítulo vem a ser admitido pelo narrador como personagem de ficção bem como *O mal de Montano* uma *nouvelle*, dissolvendo de forma impactante a ilusão referencial do primeiro nível da narrativa, estratégia similar à do romance cervantino em seu segundo tomo. As informações acerca de Montano, entretanto, também o aproximam de Vila-Matas, apresentando um caso de autocitação, uma vez que o suposto romance perigoso que o personagem Montano teria escrito traz o enredo de uma publicação anterior do escritor catalão, o romance *Bartleby e companhia* (2002), que trata do “enigmático caso dos escritores que renunciam a escrever” (VILA-MATAS, 2005, p. 13). Cervantes também fez algo parecido no sexto capítulo de *Dom Quixote*, quando menciona *La Galatea*, “o primeiro livro de Miguel de Cervantes” (CERVANTES, 2002, p. 67), citado através da fala do padre enquanto selecionava os livros da biblioteca de Quixote a serem queimados. De acordo com Klein (2009), a articulação dos dois romances de Vila-Matas – *Bartleby e companhia* e *O mal de Montano* – indica que o segundo se comporta como resposta ao primeiro e se potencializa enquanto literatura à medida que cada vez com mais sofisticação “expande os espelhos que lança para dentro de seus próprios processos” (KLEIN, 2009, p. 72), estratégia pela qual tanto Cervantes quanto seu sucessor Jorge Luis Borges já haviam se adiantado, deixando rastros sempre labirínticos.

No início do segundo capítulo, onde o narrador desmascara seu próprio diário como romance, em que “há muito de autobiográfico [...], mas também muita invenção” (VILA-MATAS, 2005, p.106), além de negar a existência de Montano, ele também desmente ser um crítico literário, para se apresentar, então, como escritor cujo diário, que agora será publicado como romance, lhe teria salvo de uma crise de criatividade semelhante a dos seus personagens. Este fenômeno alarga um desdobramento de duplos, em que podemos constatar pelo menos o lugar-comum do crítico como duplo do escritor e do personagem como duplo do autor. Neste capítulo, então, o narrador se identifica como Rosário Girando, explicando que teria adotado o nome da mãe para assinar seus livros publicados e o diário que constitui o romance em pauta.

O gênero romance, que desde sua fundação incorporou outros gêneros, no livro de Vila-Matas se estrutura em capítulos que são diários e, que



por sua vez, assumem a forma de outros gêneros, incluindo até as formas do dicionário e do ensaio. Embora adote a forma mais ou menos livre do diário, o personagem que o narra não tem relação onomástica com Enrique Vila-Matas, mas apresenta diversos traços que apontam para a presença e descrição pública do escritor, entre os quais as preferências literárias, os livros anteriormente publicados (como já mencionado) e o hábito de frequentar eventos literários, que constituem autorreferências em meio a uma construção que se apresenta ficcional mas que vai se desdobrando em diversas rupturas com a ilusão romanesca, como uma pele sob outra pele, que deixa o leitor cada vez mais desconfiado do narrador, da convicção de suas falas e, principalmente, de sua consistência ficcional. Isso acontece porque, ao assumir a publicação de seu diário como romance no segundo capítulo, Gironde dá início a um diário fictício, para então desfazer o pacto ficcional mais uma vez nos capítulos seguintes, se negando sucessivamente. Quando chega ao terceiro, comenta sobre esse movimento de escrita, fazendo menção indireta a Barthes e Foucault:

O cadáver do autor está quase sempre garantido nos diários convencionais e talvez não tanto nos que inovam o gênero, isto é, nos diários fictícios ou pensados como criação literária, onde, de todo modo, o cadáver do autor acaba chegando de igualmente, por lei da vida. Isto é o que cedo ou tarde também haverá de acontecer – e mais se continuo tão faminto – ao diário que neste momento estou compondo de viva voz, diretamente, para todos vocês. (VILA-MATAS, 2005, p. 215)

5

Estes procedimentos que reforçam a metaficção partem de uma problematização da própria linguagem e da literatura, que engrenam na problematização mesma da subjetividade e da realidade. A metaficção para Gustavo Bernardo (2010) tem como principal característica a autoconsciência irônica e, por isso, trágica. Ao se encarar, a narrativa se põe à beira do abismo: “a metanarrativa permite este fenômeno de contenção ao extremo – ela encontra a morte” (BEIDER apud BERNARDO, 2010, p. 52). Dessa forma, “voltando-se para dentro de si, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua a narrativa – o que a leva ao fim (no duplo sentido de objetivo e término) de toda sua narrativa (BERNARDO, 2010, p. 52).

A quebra constante da ilusão referencial junto à presença de personagens que querem escrever, mas estão bloqueados, e, por isso, se exercitam com diários que pretendem publicar, vêm ao encontro de uma reflexão de Barthes, em *A preparação do romance*, que coloca o escrever e o querer-escrever como processos autonímicos e paradoxais:

[0] querer-escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu – ou só é recebido como discurso daquele que conseguiu escrever. Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escriver – e não os discursos



científicos. É talvez a própria definição tópica da escritura (da literatura) oposta à Ciência: ordem do saber, na qual o produto não é distinto da produção, e a prática (não é distinta) da pulsão (nisso pertencente a uma erótica) Ou ainda: escrever só é plenamente escrever quando há renúncia à metalinguagem; não se pode, portanto, dizer o Querer-Escrever senão na língua do Escrever. (BARTHES, 2005, v. 1, p. 17)

O romance de Vila-Matas, ao adotar o diário como procedimento literário, se inscreve neste paradoxo em que a escrita nunca se torna plena, mas transpassa a pulsão do Querer-Escrever, quando coloca em prática o diário, já na língua do Escrever. A metalinguagem presente nesta escrita ao mesmo tempo em que lança uma discussão sobre a constituição do diário, até mesmo através da listagem de autores que tiveram seus diários publicados, é característica predominante das narrativas de Vila-Matas, que ainda reforça o movimento autorreflexivo da escrita de si. Esta característica de seus romances, que resgatam um gênero controverso, haja vista que o valor do diário como literatura não é consensual, por sua vez, se aproxima do que Diana Klinger debate como autoficção:

No texto de autoficção [...] quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo que exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe e a subjetividade e a escritura como *processos em construção*. (KLINGER, 2012, p. 51)

6

Maurice Blanchot, filósofo e crítico com o qual Vila-Matas dialoga incessantemente em seus romances, destaca, em *O livro por vir* (2013), o hibridismo do diário: todas as formas cabem no diário. Esta característica se explica, obviamente, pelo exercício mais ou menos solitário deste tipo de registro, que dispensa outros leitores ao se justificar como um objeto pessoal, íntimo; de maneira que “o diário se torna uma carta destinada ao remetente” (ARFUCH, 2010, p. 45). Isto quer dizer que o diário não tem a obrigação de obedecer a nenhuma convenção literária, o que lhe poupa do peso da obra, podendo, por isso, vir a servir de alternativa à obra, como demonstra o personagem Gironde quando diz que o diário lhe serviu de refúgio quando ficou tragicamente bloqueado como escritor, anotando nele “todo tipo de banalidade, tão frequentes nesse gênero” (VILA-MATAS, 2005, p. 109). Apesar dessa liberdade na escrita diarística, Blanchot (2013) destaca uma “cláusula”, que talvez seja a única lei do diário: qualquer registro tem que estar limitado à progressão dos dias, isto é, “deve respeitar o calendário” (BLANCHOT, 2013, p. 270). Ainda que não date seu diário rigorosamente no início de cada dia de escrita, o narrador sempre deixa clara a passagem dos dias, mencionando algumas vezes a hora, o dia, o mês e/ou o ano em que está escrevendo ou então cita acontecimentos reais que marcaram o

mundo, como o atentado das torres gêmeas, que nos situam no tempo narrativo a partir do tempo real.

De acordo com Blanchot (2013), o diário se submete ao calendário, portanto, ao ordinário, por esta dupla razão: para salvar os dias, deles ter algum vestígio, e, assim, carregar a consciência ainda que ilusória de que se viveu, de que alguma coisa foi feita, mesmo que só a atividade de manutenção do diário, que, por si só, já é alguma realização. Por isso, o diário é motivado pelo desejo de uma dupla salvação: salvar a escrita e, pela escrita, salvar a vida. Isto cria a convicção de que se escreveu e se viveu. Então, a partir do texto de Blanchot, se é levado a pensar que esse tipo de escrita busca enganar a morte, ao estilo do longa-metragem de Ingmar Bergman, *O sétimo selo* (1957), cujo protagonista prorroga a vida por mais alguns dias jogando xadrez com uma ceifadora personificada e de capuz negro; no entanto, dela não escapa completamente. No caso de Gironde, o diário serve à salvação da escrita, ou seja, ele precisava ao menos ter a ilusão de que escreveu, pois, para ele, a escrita se confunde com a vida, haja vista sua obsessão pela literatura. Esta obsessão é o grande tema do romance, tanto que o protagonista receia o fim da literatura, esse tipo de morte inevitável para Blanchot, quando afirma que a literatura caminha para seu destino, que é desaparecer. Barthes, leitor de Blanchot, considerando o desaparecimento da literatura uma grande questão nostálgica, teria compactuado com o gesto de Gironde a partir desta declaração: “Pode bem ser que o romance fique em – seja esgotado e realizado por – sua Preparação. [...] Algo ronda em nossa História: a Morte da literatura; ela erra em torno de nós; é preciso olhar esse fantasma cara-a-cara, a partir da prática (BARTHES, 2005, v. 1, p. 43). Barthes reconhece no romance *Em busca do Tempo perdido* a pulsão do Querer-Escriver, que move Marcel Proust contra a morte, para ser “um herói não-heroico, no qual se reconhece *aquele que quer escrever*” (BARTHES, 2005, v. 1, p. 17). Vila-Matas, neste aspecto, se aproxima de Proust, haja vista seu personagem com um espírito heroico que passa pelo desejo de escrever, de salvar a escrita; sendo, mais familiar ainda quando Barthes afirma que “para Proust, escrever serve para salvar” (BARTHES, 2005, v. 1, p. 17).

Gironde leva sua paixão pela ficção ao paroxismo, considerando-se portador de uma doença literária que denominou “mal de Montano”, da qual se vê tão doente quanto Jorge Luis Borges o teria sido. O “delírio” do personagem, que precisa lutar pela sobrevivência da literatura, tem sintomas emprestados do cavaleiro andante Dom Quixote, com a diferença de que a autoconsciência de Gironde a respeito de sua doença literária no romance é transferida do filho fictício para si, ampliando a cada página a característica performática dessa autoconsciência. O protagonista de Vila-Matas, portanto, assume ser “Quixote de lança em riste contra os inimigos do literário” (VILA-MATAS, 2005, p. 61), se filiando a uma fictícia congregação de resistência chamada “Ação sem Paralelo”, que tem ninguém menos que Robert Musil como líder. A principal estratégia de combate é ser a própria literatura: “Vou



resistir, necessito da literatura para sobreviver e se for preciso irei *encarná-la*, se já a não estou encarnando neste momento” (VILA-MATAS, 2005, p. 284). Esta declaração do narrador-personagem o coloca com mais intensidade no paradoxo do Escrever x Querer-Escrever, de Barthes, uma vez que a estrutura da metalinguagem assume o inevitável, que é se realizar na pulsão, na preparação mesma da escrita, que passa a ser uma prática: um produto da literatura. Aqui, a se entende por “literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 1980, p. 16).

Rosário Gironde, incorporando o cavaleiro da triste figura, toma para si uma missão: defender a literatura de seu fim próximo: “Naquela noite, em meu quarto de hotel, vendo no espelho minha triste figura, fui dizendo para mim mesmo que no início do século 21 –pensava eu, como se vê, como um livro aberto já – a literatura não respirava nada bem, apesar do otimismo irresponsável de alguns” (VILA-MATAS, 2005, p. 62). O grande companheiro do protagonista em sua aventura de luta e cura é Monsieur Tongoy, que além de ser uma referência a Monsieur Teste de Paul Valéry, ocupa o papel de Sancho Pança: “Você não sabe o quanto celebro que me fale de literatura, amigo Sancho, querido escudeiro deste pobre choramingas, não sabe o quanto o admiro, feio” (VILA-MATAS, 2005, p. 87). Tongoy foi apresentado a Gironde durante uma viagem ao Chile, onde esse deveria ter se espairecido da sua obsessão literária por recomendação da esposa Rosa, mas não teve sucesso. Todas as viagens feitas pelo protagonista, a começar pela visita ao filho fictício em Nantes, depois Chile, Barcelona, Pico e, por último, Budapeste, tinham como fim a cura do mal de Montano; entretanto, esses lugares acabam se tornando pontos do mapa geográfico da doença, que, por conseguinte, viria servir como um plano de choque contra o desaparecimento da literatura.

Poucas horas depois, eu voava para Barcelona, entretido em desenhar um primeiro esboço da geografia do país do mal de Montano da literatura, com suas abjetas zonas de sombra, suas províncias, religiões, ilhas, barrancas, vulcões, lagos, esconderijos, caminhos, cidades. Cheguei a Barcelona convertido no topógrafo do mal de Montano (VILA-MATAS, 2005, p. 67).

A obsessão pela literatura e pela escrita de diário leva o personagem a Budapeste, onde teria sido convocado para palestrar sobre esse gênero do espaço biográfico. Na conferência, que ganha um capítulo chamado “Teoria de Budapeste”, todos os personagens começam a sofrer um apagamento similar ao do filho Montano, como se ensaiassem um desaparecimento diante de sua recém denunciada ficcionalidade, já que, neste momento da narração, o narrador admite a inexistência de todos eles, sobretudo, Tongoy e Rosa – testando novamente a capacidade de descrença do leitor.

A teoria de Budapeste vem de uma passagem do diário secreto da mãe do protagonista, que nunca tinha estado na Hungria e escondia uma escrita literária que só existia no diário. Ao comentar sobre o personagem Monsieur Teste, que desejava escrever sobre a vida de uma teoria, aproxima-o da mãe: “Se tivesse viajado a Budapeste, talvez tivesse escrito – como fez a senhora minha mãe – uma teoria de Budapeste, na qual poderíamos ter podido “por fim ver com os olhos desmesuradamente abertos até o limite das coisas ou da vista” (VILA-MATAS, 2005, p. 204). Esta afirmação do narrador é curiosa se a associarmos ao nome de duas de suas invenções, o filho e a doença, que lembram o signo *montanha* (em espanhol “montaña”): este lugar de onde podemos ver o limite das coisas ou da vista se estivermos em seu topo. É importante frisar que o narrador fala a partir de um espaço, de onde parte sua observação, e “observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva” (BRANDÃO, 2007, p. 215). Este olhar que aponta para a morte da literatura (ou para a morte de si mesmo), contudo, se desintegra na narração a cada quebra de referência, portanto, num movimento que acaba se tornando antimimético, como se nos advertisse que sua visão não é a verdade das coisas e sim sua recriação. Tal assertiva vem comungar com a reflexão de Barthes em *Aula*, quando diz que “o real não é representável” (BARTHES, 1980, p. 19), argumentando a partir de uma suposta ausência de coincidência topológica entre a literatura e o mundo – o que é irônico, pois, “a riqueza polissêmica da literatura advém, de acordo com Barthes, de uma questão espacial, topológica” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 219) Isto quer dizer que, no pensamento de Barthes, mesmo o real não sendo representável, uma das forças da literatura é o desejo de representação do real, ou seja, “ela acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1980, p. 22). A este desejo incessante e *teimoso* Barthes (1980) denomina função utópica, que tem uma relação de subversão com a língua, agindo não pela Lei, mas pela ordem do desejo e do gozo. A cartografia do mal de Montano, aliás, está dentro dessa dimensão da representação, principalmente quando o personagem busca mimetizar no desenho sua geografia literária, que só é possível apreender como utopia, no espaço imaginário.

A utopia aqui posta também pode ser aproximada àquela discutida por Michel Foucault (2013) em “De espaços outros”, que se coloca em oposição à noção que ele estabeleceu de heterotopia: “As utopias consolam, pois, se elas não têm espaço no real, deflagram um espaço mágico, confortável, linear, e descortinam lugares simplificados. Por isso a sociedade tem o desejo da utopia, da organização da cultura” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225). Enquanto a espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT apud GAMA-KHALIL, 2010, p. 226). A criação de um espaço utópico, portanto, reforça mais uma vez a aproximação do protagonista de Vila-Matas com o mito quixotesco: a recriação de si e do mundo que passa por uma teoria da leitura.



Essa colocação da literatura como espaço é uma das grandes contribuições teóricas de Blanchot. Em *O espaço literário* (2011), Blanchot discute a noção de linguagem da ficção também numa visão antimimética, distinguindo-a da linguagem cotidiana. Ao destacar a impossibilidade de presentificar o objeto do mundo pela linguagem, Blanchot localiza o espaço literário no espaço imaginário, mas não afirmando necessariamente outro mundo, e sim que a literatura seja o *fora*, cuja origem é “num outro de todo o mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 75). Isso não significa que a literatura esteja exterior ao mundo, como se não houvesse relação com ele, mas que permite a experiência do real a partir da irrealidade da ficção. Essa proposta partilha da noção de exílio a que Blanchot associa a literatura, na esteira de Franz Kafka. A noção de exílio, por sua vez, deriva da ideia do deserto e da errância, onde o sujeito deve desaparecer, porque a linguagem, a fala que aí se manifesta é “essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma” (BLANCHOT, 2011, p. 47). Ao abordar Kafka, Blanchot analisa trechos de seus diários, como também vem a fazer Vila-Matas no romance em pauta. Desse trecho, uma das questões expressas que instiga Blanchot é a vontade de salvação por meio da escrita, temática a qual, como já apresentado aqui, Vila-Matas também se debruça, contudo, ficcionalmente a partir da experiência de Gironde, que traça o percurso do errante, transitando pelo mundo como aquele que se perdeu, porque o seu mapa é também um outro de todo o mundo.

Portanto, a forma do romance parasitada na forma do diário vai ao encontro do desejo de salvação do protagonista: que deseja salvar a literatura e, assim, salvar a si mesmo, como, se na direção inevitável da própria morte, tomasse um desvio.

O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação. De alguma maneira contém o sobrepeso da qualidade reflexiva do viver. Mas também realiza, vicariamente, aquilo que não teve nem terá lugar, que ocupa um espaço intersticial, que assinala a falta. (ARFUCH, 2010, p. 146)

Quando Blanchot discute a confiança no diário como empresa de salvação, afirma que a partir deste fim o diário pode ser uma armadilha: “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2013, p. 275). O diário não pode copiar em palavras o mundo e, por isso, não permite ao sujeito dar a se conhecer pela escrita, “mas somente transformar-se e destruir-se” (BLANCHOT, 2013, p. 275). Isto quer dizer que os diários publicados, “mais do que expressões prístinas da subjetividade, serão objetos de ajuste, apagamento, reescrita total ou parcial” (ARFUCH, 2010, p. 143). Este tipo de escrita, portanto, só cabe dentro do espaço imaginário, como o mapa, acessível apenas através da irrealidade da ficção, a que Barthes chamaria de função utópica. O sujeito desta escrita,



por sua vez, não será apreendido enquanto verdade irreduzível e absoluta, mas caminhará sempre como outro na linha indecível entre vida e ficção.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. *Revista de Letras*. São Paulo: Unesp, p. 133-158, 2007,. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

_____. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. v. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta negra, 2010.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BRANDÃO, L. Espaços literários e suas expansões. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, Vol. 15, p. 207-220, 2007. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

CERVANTES Y SAAVEDRA, M. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeira Parte. Trad. Sérgio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

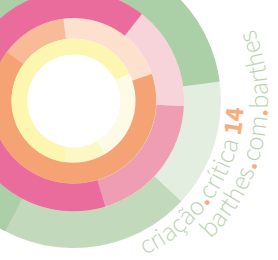
FIGUEIREDO, E. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: _____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FOSTER, H. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.

FOUCAULT, M. De espaços outros. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, n. 27, 2013, p.113-122.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GAMA-KHALIL, M. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista Anpoll*. Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 213-236, 2010. Disponível em:



<<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

KLEIN, K. *Vozes compartilhadas: a poética intertextual de Enrique Vila-Matas*. 2009. 128f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. de Jovita Mš Gerheim Noronha. Trad. Jovita Mš Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: Svensk Filmindustri (S.F.), 1957. 1 bobina cinematográfica (96min), pŕtb.

VILA-MATAS, E. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

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

Recebido em: 26/02/2015 **Aceito em:** 30/04/2015

Referência eletrônica: TOSO, Francielli Noya. O diário no mapa literário: Resonâncias de Barthes e Blanchot Em Enrique Vila-Matas. *Revista Criação & Crítica*, n. 14, p. 1-12, junho 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.