

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LEILANE HARDOIM SIMÕES**

**FICÇÃO E REALIDADE NO JOGO LITERÁRIO E OBSESSIVO DE ENRIQUE  
VILA-MATAS**

João Pessoa  
2024

LEILANE HARDOIM SIMÕES

**FICÇÃO E REALIDADE NO JOGO LITERÁRIO E OBSESSIVO DE ENRIQUE  
VILA-MATAS**

Tese apresentada à banca de defesa de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Letras, na linha de pesquisa de Tradição e Modernidade, sob a orientação da prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria del Pilar Roca Escalante.

João Pessoa

2024

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S593f Simões, Leilane Hardoim.

Ficção e realidade no jogo literário e obsessivo de  
Enrique Vila-Matas / Leilane Hardoim Simões. - João  
Pessoa, 2024.

134 f.

Orientação: Maria del Pilar Roca Escalante.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Ficção - Literatura. 2. Realidade-ficção. 3.  
Literatura obsessiva. 4. Ironia. 5. Enrique Vila-Matas  
- Escritor espanhol. I. Escalante, Maria del Pilar  
Roca. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-3(043)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

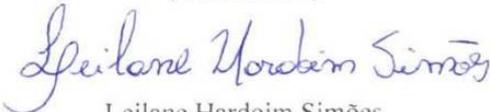
**ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)**  
**LEILANE HARDOIM SIMÕES**

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e quatro, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: "FICÇÃO E REALIDADE NO JOGO LITERÁRIO E OBSESSIVO DE ENRIQUE VILA-MATAS", apresentada pelo(a) aluno(a) Leilane Hardoim Simões, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Juliana Henriques de Luna Freire (PPGL/UFPB) presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Franciane Conceição da Silva (PPGL/UFPB), Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB), Maria Luiza Teixeira Batista (UFPB) e Brenda Carlos de Andrade (UFRPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **aprovada**. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu Juliana Henriques de Luna Freire (Secretária ad hoc), lavei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora

João Pessoa, 26 de fevereiro de 2024.

**Parecer:**

A banca destaca a originalidade da pesquisa e contribuição para os estudos literários. Além disso, a pesquisadora contribui para a divulgação de um escritor pouco traduzido no Brasil. Assim, após correções e acréscimos sugeridos pela banca, recomendamos que o trabalho seja publicado em formato de artigos científicos.

Profª. Dra. Juliana Henrique de Luna Freire (Presidente da Banca)	Profª. Dra. Maria Luiza Teixeira Batista (Examinadora)
Profª. Dra. Franciane Conceição da Silva (Examinadora)	Profª. Dra. Brenda Carlos de Andrade (Examinador)
Profª. Dra. Luciane Alves Santos (Examinadora)	 Leilane Hardoim Simões (Doutoranda)

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** BRENDA CARLOS DE ANDRADE  
Data: 04/03/2024 12:18:15-0300  
Verifique em <https://validar.itb.gov.br>

---

Emitido em 07/03/2024

ATA Nº 1/2024 - PPGL (11.01.15.69)

(Nº do Documento: 1)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 08/03/2024 09:35 )

MARIA LUIZA TEIXEIRA BATISTA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
1214509

(Assinado digitalmente em 07/03/2024 21:39 )

FRANCIANE CONCEICAO DA SILVA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
3121212

(Assinado digitalmente em 07/03/2024 14:50 )

JULIANA HENRIQUES DE LUNA FREIRE  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
3007651

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número:  
1, ano: 2024, documento (espécie): ATA, data de emissão: 07/03/2024 e o código de verificação: c1e8a53c80

Dedico a Dulce Consuelo, minha mãe,  
quem me ensinou a ter coragem.

Em carinhosa memória da amiga Terra.

## **AGRADECIMENTOS**

Tendo em vista que esta tese se iniciou em 2018, no mesmo ano que um governo de extrema direita foi eleito na nação, sinto-me na obrigação de começar desagrdecendo a quem fez de tudo para desvalorizar a ciência, a pesquisa, a educação, bem como o próprio povo brasileiro. Em primeiro lugar, gostaria de desagrdecer ao ex-presidente, por espalhar desinformação e medo à boa parte da população, trazendo uma política eficaz de necropolítica instituída e financiada pelo Estado brasileiro e grandes corporações internacionais. Também vale desagrdecer a todos os ex-ministros da educação, que trabalharam incessantemente para acabar com a educação brasileira, sucateando e querendo vender as universidades públicas para empresas estrangeiras, bem como os infinitos cortes de bolsa, inclusive cortes realizados em meio à pandemia de COVID-19. Por fim, desagrdecer aos ex-ministros da saúde, pelo descaso com a população na pior pandemia que minha geração enfrentou, a COVID-19, levando a maioria da população brasileira ao adoecimento físico e emocional, além de centenas de milhares de mortes.

Na contramão, agradeço e dedico este trabalho a todas brasileiras, brasileiros e brasileiras que sofreram e perderam suas vidas por conta das variadas vertentes e braços da necropolítica instaurada nestes quatro anos de desgoverno enquanto proposta de governo. Bem como todos as pessoas envolvidas diretamente com a área de saúde, pesquisa e educação pública, que sustentaram seu posicionamento combativo de resistir pelo amor e pela luta, uma das poucas coisas que o governo de extrema direita nunca conseguiu tirar de quem acredita em uma sociedade realmente social, justa, plural e laica.

Agradeço imensamente a CAPES/CNPq pelo fomento à pesquisa realizada, que culminou na produção desta tese.

Agradeço ao programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba pelo acolhimento, principalmente à secretária Josilane, que me incentivou a não desistir, mesmo com tantos momentos difíceis pela qual as pós-graduações do Brasil estavam passando, agradeço seu atendimento humanizado mesmo com o distanciamento instaurada pós início da pandemia. Agradeço também aos colegas do programa, que surtiram em muitas amizades e debates

riquíssimos, como é bom poder aprender em todos os níveis e com todos os integrantes da pós-graduação.

Agradeço à minha orientadora Maria del Pilar Roca Escalante pelas discussões, aprendizado e o tempo que foi dedicado à minha pesquisa e a mim. Por acreditar nesta pesquisa e nesta pesquisadora, mesmo com os processos de doutoramento já na metade e com tantos problemas por resolver. Agradeço imensamente às professoras que participaram da minha qualificação e defesa, pela leitura atenta do trabalho e os ensinamentos oriundos desta. Não posso esquecer de agradecer às professoras do meu estágio de docência, Juliana Luna Freire e Francly Silva, que me mostraram na prática como a educação pode ser transformadora e verdadeira, com muito carinho e humanidade diante as minhas dificuldades de saúde, as quais atravessei durante os estágios de docência.

Por fim, agradeço à minha família, tanto de sangue quanto a que ganhei com a vida, principalmente depois que me mudei para a Paraíba. Amores que conheci na pós-graduação e se tornaram inspiração e laço forte; amores que conheci na vida e que acompanharam, acalantaram e abriram meus caminhos; amores com quem morei junto e que viraram afeto sincero e fonte de cuidado. São muitos nomes a quem agradecer, por isso não os citarei, para não cometer o grave erro de, por ventura, deixar de fora alguém que tanto me apoiou. Afinal, não se faz pesquisa sozinha, a pesquisa é coletiva em todas as frentes que a constitui. Quem esteve ao meu lado acompanhou como foi difícil vencer os obstáculos politicamente instaurados nestes últimos anos, viu de quantas lágrimas e risos é feita uma pesquisa. Por ser meu alicerce e minhas parcerias reais, agradeço com tudo que sou, com todo meu ser e meu amor a essa minha rede de apoio, meu mais sincero muito obrigada! Esta tese também lhes pertence!

“A cada mil lágrimas, sai um milagre.”

Itamar Assumpção.

“(…) investigar no llevaba siempre a encontrar lo buscado, pero sí a encontrar lo que está al lado de lo buscado, normalmente siempre también interesante.”

Enrique Vila-Matas.

## RESUMO

Nesta tese traremos como objeto de análise o livro **Aire de Dylan** (2012), de Enrique Vila-Matas, através de uma aproximação com as obras do escritor espanhol as quais trazem a literatura, mais do que como temática, como protagonista ciente e crítica de si. Primeiramente, apresentaremos o escritor e suas obras, tendo em conta que defendemos que sua escrita passa pelo crivo da autoficção enquanto geradora de sua automitografia, visto que Vila-Matas dilui a relação do real e do ficcional em suas obras, através da discussão da própria literatura como uma obsessão. Em seguida, iremos apurar sobre como se dão as referências e citações utilizadas por Vila-Matas através do conceito de Rizoma, dos filósofos Deleuze e Guattari (1995). As citações e referências são parte constituintes da narrativa vilamatiana. Traçaremos a trajetória de leitura realizada para esta pesquisa das obras vilamatianas, as quais assumem uma autoconsciência para entender como a literatura, como personagem e temática, torna-se obsessiva. Serão investigados dois livros de contos: **Suicidios ejemplares** (1991) e **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011); e três romances: **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), **Bartleby y compañía** (2000) e, por fim, **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Através destes livros buscamos estudar a obra basilar desta pesquisa, **Aire de Dylan** (2012), e tal movimento de leitura se justifica por defendermos que a literatura vilamatiana é rizomática na sua referenciação, inclusive interna entre obras, além de obsessiva. Por fim, traremos Linda Hutcheon e sua política da ironia para discutir como a ironia e, em menor grau, o humor, transformam o modo de ler a relação entre a ficção e o real no jogo literário e obsessivo de Enrique Vila-Matas.

**Palavra-Chave:** Ficção; Realidade; Literatura obsessiva; Ironia.

## ABSTRACT

This doctoral thesis analyzes the book **Aire de Dylan** (2013), by Enrique Vila-Matas. Through an approximation with the works of the the Spanish writer that deal with literature more than as a theme, but as a protagonist who is aware and critical of itself. Firstly, we will introduce the writer and his works, bearing in mind that we argue that his writing passes through the sieve of autofiction as the generator of his self-mythography, given that Vila-Matas dilutes the relationship between the real and the fictional in his books, through the discussion of literature itself as an obsession. Next, we'll look at how Vila-Matas uses references and quotations through the concept of Rhizome, by the philosophers Deleuze and Guattari (1995). Quotations and references are part of Vila-Matas's narrative. We will trace the trajectory of the reading carried out for this research of Villamatista works, which assume a self-consciousness in order to understand how literature, as a character and a theme, becomes obsessive. Two books of short stories will be investigated: **Suicidios ejemplares** (1991) and **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011); and three novels: **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), **Bartleby y compañía** (2000) and, finally, **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Through these books we will study the basic work of this research, **Aire de Dylan** (2013), conducting a reading movement that is justified because we believe that Vilamatista literature is rhizomatic in its referencing, including internally between works, besides configuring as obsessive. Finally, we will bring in Linda Hutcheon and her politics to discuss how irony and, to a lesser extent, humor, transform the way we read the relationship between fiction and reality in Enrique Vila-Matas' obsessive literary play.

**Keywords:** Fiction; Reality; Obsessive literature; Irony.

## RESUMEN

El objeto de esta tesis es el libro **Aire de Dylan** (2012), de Enrique Vila-Matas, cuya forma y sentido expondremos a medida que lo comparemos con otras de sus obras en las que de igual modo se hace de la literatura un protagonista consciente y autocrítico. En primer lugar, presentaremos al escritor y sus obras partiendo de la tesis de que su escritura se vale de la autoficción para generar su automitografía, ya que Vila-Matas diluye la relación entre lo real y lo ficcional en sus obras a través de la discusión obsesiva sobre la literatura dentro de la propia ficción. Para la exposición de dicha tesis, explicaremos el sentido de la presencia constante de referencias y citas, característica que define la narrativa vilamatiana, a través del concepto rizoma acuñado por los filósofos Deleuze y Guattari (1995). La trayectoria de lectura realizada para la investigación del objeto de esta tesis incluirá otras obras del autor en las que también se trata la literatura de manera obsesiva: dos colecciones de cuentos - **Suicidios ejemplares** (1991) y **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011) - y cuatro novelas - **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), **Bartleby y compañía** (2000) y **Kassel no invita a la lógica** (2014a). La articulación de lecturas se justifica porque sostenemos que la literatura vilamatiana es rizomática al hacer constantes autorreferencias en y entre sus obras. Finalmente, nos valdremos de la política de la ironía de Linda Hutcheon para discutir cómo la ironía, y en menor grado el humor, transforman el modo de leer la relación entre la ficción y lo real en el juego literario y obsesivo de Enrique Vila-Matas.

**Palabras clave:** Ficción; Realidad; Literatura obsesiva; Ironía.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>1. A ARTE COMO A VIDA E A VIDA COMO A ARTE: Não há lugar para lógica em Vila-Matas</b>	19
<b>1.1 Forma-se o escritor personagem</b>	20
<b>1.2 Vila-Matas e companhia: grupo geracional</b>	33
1.2.1 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO	33
1.2.2 A LUTA PELA DEMOCRACIA E A LITERATURA MODERNA PÓS-TOTALITARISTA	40
<b>1.3 Grupo geracional de gêneros híbridos</b>	43
<b>1.4 As referências como rizoma em Vila-Matas</b>	55
<b>2 TRAJETOS DE LEITURA: Há um fetichismo pelo inelegível</b>	62
<b>2.1 Suicídios ejemplares</b>	63
<b>2.2 Aire de Dylan</b>	66
<b>2.3 Historia abreviada de la literatura portátil</b>	70
<b>2.4 Kassel no invita a la logica</b>	76
<b>2.5 Bartleby y Co</b>	80
<b>2.6 Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos</b>	84
<b>3. IRONIA EM ENRIQUE VILA-MATAS, E O CASO DE AIRE DE DYLAN</b>	<b>96</b>
<b>3.1 A política da ironia, segundo Linda Hutcheon</b>	100
<b>3.2 Ironia a tradição literária enquanto herança cervantina</b>	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	125
<b>REFERÊNCIAS</b>	130

## INTRODUÇÃO

Nesta tese estudaremos a obra **Aire de Dylan** (2012) do escritor espanhol Enrique Vila-Matas como objeto de pesquisa. Entretanto, por buscarmos entender o jogo literário e obsessivo que o autor realiza através de seu universo literário, também embasaremos nosso estudo em outros cinco livros do autor: **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), **Suicidios ejemplares** (1991), **Bartleby y compañía** (2000), **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011) e, por fim, **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Justifica-se a seleção de obras para além do objeto de pesquisa pelo fato de lermos a escrita vilamatiana como obsessiva com a literatura enquanto temática e personagem de uma grande quantidade de suas obras, que, além de se mostrarem obcecadas pela literatura, também despontam de modo autoconsciente e crítico. Tal obsessão torna-se ainda mais evidente quando entendemos as profusas referências trabalhadas por Vila-Matas como rizomática, pois estabelecem ligações diretas e indiretamente entre obras e artistas existentes ou não, e com seus próprios livros e personagens.

No primeiro capítulo da tese, primeiramente apresentaremos o escritor e suas obras, tendo em vista que defendemos que sua escrita passa pelo crivo da autoficção como geradora de sua automitografia capaz de transformar Vila-Matas enquanto escritor em personagens da vida real, bem como de relacionar seus personagens, narradores e referências literárias com esse Vila-Matas autor e com sua obra. Portanto faz-se necessário entender e conhecer um pouco sobre a sua formação enquanto leitor e escritor, para melhor entendermos suas obras. Ainda no primeiro capítulo, para apreendermos melhor a constituição do autor, faremos uma breve análise da história da Espanha da segunda metade do século XX até os dias de hoje, para contextualizar o escritor e sua obra. Para além disso, a contextualização histórica faz-se importante para uma possível construção de um grupo geracional de escritores em que Enrique Vila-Matas estaria inserido.

Vale ressaltar que o autor espanhol que aqui será estudado tem uma vasta produção literária que já conta com mais de quarenta obras publicadas entre o começo dos anos 70 até os dias de hoje, além disso, sua última obra publicada é **Montevideo** (2022) que foi lançada recentemente, no segundo semestre de 2022. Tendo em vista a quantidade admirável de livros escritos por Vila-Matas, faz-se

necessário reforçar a escolha das obras as quais nos debruçaremos nesta tese e que se dão pelos seguintes critérios: primeiramente a busca das obras no idioma original, entretanto, este critério esbarrou em problemas financeiros para importar livros com altas taxações; sendo assim, passamos para busca das obras em português, entretanto, o autor ainda é pouco traduzido no Brasil. Vila-Matas foi introduzido aos leitores brasileiros pela editora (hoje fechada) CosacNaify, em seguida foi traduzido para uma coletânea da Folha de São Paulo de Literatura Ibero-Americana, para ser, hodiernamente, traduzido e distribuído pela Companhia da Letras. Por fim, entre as obras as quais tivemos acesso em idioma original, fizemos uma seleção em relação a um espaçamento temporal, para entendermos a formação do autor, bem como obras que se aproximam da época da publicação do objeto de pesquisa. Além disso, buscamos trazer tanto livros de contos como romance, para entender sua obra no plural.

Sendo assim, trazemos para a tese seis livros de Enrique Vila-Matas, sendo estes: dois livros de contos – **Suicidios ejemplares** (1991) e **Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos** (2011); e quatro romances: **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), **Bartleby y compañía** (2000), **Aire de Dylan** (2012) e, por fim, **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Vale ressaltar que, apesar de dialogarmos com todas as obras supracitadas, o foco da tese será o livro **Aire de Dylan** (2012). Entretanto, por Vila-Matas trazer suas referências de modo rizomático, inclusive entre os livros do próprio autor, e por criar uma relação tão próxima entre suas obras, principalmente as que discutem obsessivamente a literatura como personagens protagonistas cientes de si e autocríticas, vemos a importância de trazer não só o **Aire de Dylan**, mas outras narrativas que complementam o mundo obsessivo vilamatiano, enquanto contraponto para o debate.

Ainda referente ao primeiro capítulo, indagaremos como o grupo geracional de Vila-Matas está muito mais próximo de um estilo de escrita que trabalha com o hibridismo dos gêneros, presente em escritores espanhóis pós-ditadura franquista, mas também de outros escritores da América Latina do século XX. O grupo geracional de Vila-Matas também nos levará a pensar em como a ironia que permeia o mundo ficcional vilamatiano é, assim como assevera Linda Hutcheon, social. Logo, são as comunidades discursivas que “tornam possível a ocorrência da

ironia” (HUTCHEON, 200, p. 134). E, como no terceiro capítulo nos debruçaremos sobre a política da ironia, faz-se relevante buscar um levantamento do grupo geracional do qual Vila-Matas faria parte, para entendermos melhor as comunidades discursivas pelas quais perpassam os ditos, e principalmente os não ditos, sobre e no universo ficcional vilamatiano. Partindo da discussão de possíveis conexões literárias, iremos explicar como se dão as referências e as citações nas ficções de Enrique Vila-Matas, pois são parte essenciais nas narrativas vilamatianas aqui estudadas. Tal discussão se dará através do conceito de Rizoma dos filósofos Deleuze e Guattari (1995).

Para o segundo capítulo, buscaremos realizar uma aproximação entre pesquisadora e autor estudado, através de um mapeamento das leituras das obras de Enrique Vila-Matas, obras as quais foram citadas anteriormente, criando uma trajetória de leitura. A importância deste capítulo se dará no fato de serem muitas as obras publicadas pelo autor, bem como o fato de que seus livros possuem uma referencialidade interna rizomática, pois não pensam esta referencialidade como uma dualidade entre duas obras ou autores, mas como uma multiplicidade de referências que cada texto carrega em si, dialogando com outra multiplicidade referencial, podendo ser verificáveis no mundo ou apenas ficcionais. Estabelece uma conexão entre livros através e pela literatura, não só como parte constituinte da obra que é considerada literatura, mas também como temática fundadora de uma automitografia (para usar uma palavra-conceito expressa pelo editor de Vila-Matas na Espanha, em nota para o livro **Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos**) e que se repete em todas as obras lidas até o presente momento. Tudo isto exemplifica o nível da obsessão do universo ficcional vilamatiano com a literatura.

Para além da temática em comum nas obras vilamatianas, ou seja, a literatura, procuraremos entender e analisar que literatura é esta à qual o escritor se refere. Ademais, outro traço constituinte na escrita de Enrique Vila-Matas é o uso da ironia, humor e paródia como forma e em relação à forma, para tratar, principalmente, sobre a própria literatura. Logo, vemos que os narradores e os personagens protagonistas costumam ter uma visão irônica e muitas vezes bem-humorada da própria literatura, ou seja, torna-se axiomático o teor de paródia na narrativa. Buscaremos, então, entender como o escritor utiliza desta ironia e do

humor e porque o usa quando trata de assuntos tão caros à literatura e à teoria literária.

Entender o humor faz-se necessário pois ele é um **reduto menos problemático** da literatura contemporânea enquanto filha do cânone europeu que foi escrita e publicada, na maioria, por homens (e poucas mulheres) brancos. Essa literatura que começa a ser revisitada e repensada frente à quarta onda do feminismo, bem como frente aos estudos decoloniais que vêm conquistando cada vez mais espaço na academia e fora dela, e que é vista principalmente na literatura autoreferenciada, que obriga os autores e narradores a pensarem a literatura pela literatura de forma crítica e autocrítica. Veremos, então, como Vila-Matas e seus narradores recorrem a crítica literária e a ironia para pensar que lugar de fala cabe ao cânone como o conhecíamos e que tem sido repensado e revisado.

Ainda, investigaremos como a ironia e o humor característicos das obras vilamatianas podem dificultar ou facilitar este processo relacional. Vale ressaltar que, apesar de aproximarmos nas obras de Vila-Matas a ironia e o humor, elas não dependem necessariamente um do outro para acontecer, ou seja, nem todo humor é irônico, tal qual nem toda ironia tem relação direta com o humor (HUTCHEON, 2000). Entendendo estes traços de escrita nas obras aqui discutidas, procuraremos perceber como Vila-Matas ocupa um espaço na tradição da literatura espanhola, bem como através da linguagem típica e irônica vilamatiana cria esse mundo constituído na e pela imaginação e na literatura como objeto literário, como motor e coração em suas obras.

Além do mais, para entendermos melhor as obras de Vila-Matas no geral, é imperativo saber que o escritor é um leitor por excelência, que realiza a leitura crítica da literatura de seu tempo a partir da relação que esta literatura contemporânea mantém com a tradição, de modo não maniqueísta. Uma de suas principais características é a perspectiva singular que adota ao encarar esta tradição, partindo do ponto de vista que o escritor contemporâneo já não possui a garantia de uma representação de caráter mimético do mundo real. É a partir da discussão da literatura enquanto apresentação e forma autoconsciente de criação que Vila-Matas parece se aproximar de uma das características evidente da literatura contemporânea. E que a crítica Maria Adélia Menegazzo caracteriza da

seguinte forma: “a transformação da própria literatura em vida cheia de tensões que não poderão ser resolvidas em polaridades binárias” (MENEGAZZO, 2006, p. 74).

Portanto, buscaremos responder como ficção e realidade são parte fundante da literatura de Enrique Vila-Matas, assim como de uma tradição de Literaturas de Língua Espanhola, e como Vila-Matas usa essa dicotomia para criar jogos através da linguagem em suas obras, permeado de ironia e discutindo de forma obsessiva sobre a literatura, criando sua própria automitografia. A obsessão de Vila-Matas pela literatura e, principalmente, dentro da literatura torna-se tão intensa e profícua que se assemelha com uma poética ficcional própria do autor, para construir ou desconstruir os termos essenciais da literatura.

Por fim, justifica-se a importância desta pesquisa pelo fato de Enrique Vila-Matas ainda ser pouco conhecido, traduzido e estudado no Brasil. No site da Capes encontramos apenas dez resultados para a pesquisa “Enrique Vila-Matas”, são oito dissertações e duas teses que trazem como objeto de pesquisa as obras do escritor contemporâneo espanhol. Metade das pesquisas são relacionadas apenas às obras dos escritores e outra metade é sobre a relação de Vila-Matas com outros escritores, em análises comparatistas. Em relação às análises baseadas em literatura comparada, o escritor espanhol é analisado juntamente com Roberto Bolaño, Javier Cercas, Gonçalo M. Tavares e Henry Raczymow. Em relação aos trabalhos que debatem obras específicas de Vila-Matas, encontramos uma dissertação sobre **Doctor Pasavento** e outra dissertação sobre as obras **O mal de montano**, **Dublinesca** e **Paris não tem fim**.

Logo, vemos que as produções acadêmicas sobre Vila-Matas ainda são poucas no Brasil. Justificando a importância desta tese no fato da necessidade de ampliar os conhecimentos brasileiros sobre este escritor que tem ganhado atenção internacionalmente com diversos prêmios, traduções em vários idiomas e um maior número de pesquisa internacional dedicada a suas obras. Por fim, é com essa ampliação de estudos e crítica sobre as obras de Enrique Vila-Matas que buscamos contribuir para que, desta forma, possamos aproximar, como afirma Durão, a teoria com a própria literatura. Movimento tão caro às obras vilamatianas.

Adentrar ao universo literário de Enrique Vila-Matas não foi um exercício de leitura fácil, mas por isso mesmo que se tornou tão instigante, quando no fim da graduação conheci o autor através da obra **Suicidios ejemplares** (1991). A

narrativa me cativou pelas frases de impacto que trabalhavam tão magistralmente a linguagem, mas que no fundo carregavam o vazio como sentido irônico e crítico, como: “o desejo de viver era a causa direta de seu suicídio” (VILA-MATAS, 1991, p.20, tradução nossa<sup>1</sup>) ou ainda “a vida lhe parecia uma faca sem lâmina e que falta o punhal” (1991, p.68, tradução nossa<sup>2</sup>). Para além disso, a temática recorrente do fracasso na literatura parecia conversar diretamente comigo, que vinda do centro-oeste brasileiro e de uma educação majoritariamente pública, não imaginava nunca poder acessar espaços de qualquer reconhecimento ou voz na literatura.

Tudo me fascinava em Enrique Vila-Matas, tanto suas obras como suas incontáveis relações com o cânone literário, com a teoria literária e com a arte como o todo. Entretanto, o fascínio por quem se estuda é uma faca sem lâmina nem punhal, que para pouco ou nada serve, pois impede a crítica. Foi após a leitura incessante de textos, ensaios, livros, contos, entrevista etc. de Vila-Matas, pautada pelo conhecimento feminista e decolonial que só tive acesso ao sair do centro-oeste brasileiro, que é tão cristalizado no cânone europeu, que comecei a pensar de modo crítico o que antes simplesmente me fascinava. Entendi que mesmo que provavelmente não esperasse crítica de uma mulher latino-americana, Vila-Matas almeja sim em suas obras um leitor ativo, para que seu jogo literário se concretize. Enfim, volto a dizer que não é um exercício fácil ler Vila-Matas, mas que me ensinou muito sobre a crítica, a teoria e a política literária, e que espero poder compartilhar tais conhecimentos através desta tese que aqui introduzo. Por fim, boa leitura!

---

<sup>1</sup> (...) el deseo de vivir era la causa directa de su suicidio.

<sup>2</sup> (...) la vida le parecía un cuchillo sin hoja al que le falta un mango.

## **1. A ARTE COMO A VIDA E A VIDA COMO A ARTE: Não há lugar para lógica em Vila-Matas**

Neste primeiro capítulo será apresentado uma breve biografia do escritor barcelonês Enrique Vila-Matas, por meio de uma dicotomia muito cara às obras ficcionais vilamatianas que é o da realidade e o da ficção. Tal dialogismo se faz relevante em suas obras pelo fato de que pesquisar e discutir Vila-Matas é pesquisar e discutir a própria literatura, assim como nos embasa o tradutor de Enrique Vila-Matas para o Brasil, Antônio Carlos Silveira Xerxenesky, que afirma em sua dissertação de mestrado sobre o escritor o seguinte:

Essa visão lúdica da literatura acompanha Vila-Matas em todos os momentos, seja em sua obra publicada, em suas entrevistas, em seus artigos, em suas pequenas notas autobiográficas... Portanto, é quase impossível, enquanto Vila-Matas estiver vivo, lidar com a biografia do escritor. (XERXENESKY, 2012, p. 27-28)

Como vemos pela citação, Vila-Matas não só está constantemente discutindo o universo literário baseado nos universos literários existentes (obras, autores, artistas, editoras, eventos reais), como cria para si seu próprio universo literário, para discutir temáticas também pertinentes à própria teoria literária. A literatura como tema recorrente nas obras vilamatianas, bem como as discussões sobre a mesma se dão por meio de um emaranhado de citações reais e/ou ficcionais de escritores, filósofos, artistas, jornalistas, críticos, editores, cineastas, entre outros, sendo estes reais ou fictícios, através de um jogo literário irônico e rizomático (como veremos no decorrer da tese). E, assim como sugere a citação, esse jogo irônico e muitas vezes academicista é o que se tornou a base das narrativas vilamatianas.

Posteriormente, neste capítulo ainda, vamos desenvolver um panorama histórico da Espanha onde Enrique Vila-Matas nasceu, cresceu e foi educado. Este contexto é essencial para compreender mais profundamente a sua formação como escritor, assim como para analisar outros autores espanhóis que compartilharam o mesmo período e localização geográfica. Explorar essa contextualização histórica é crucial para uma melhor compreensão das obras de Vila-Matas, considerando as convergências ou divergências dos escritores de sua época e local, e,

consequentemente, o grupo literário que este recorte constitui. Também traçaremos uma aproximação com escritores hispanoamericanos com os quais Vila-Matas identifica-se, inclusive, por vezes até mais do que com seus próprios compatriotas. Além disso, buscaremos formar um grupo geracional de escritores de língua espanhola que assim como Enrique Vila-Matas rompe com os tradicionais gêneros literários, criando e escrevendo através de gêneros híbridos e mesclados.

### 1.1 Forma-se o escritor personagem

Nascido na Espanha, mais especificamente em Barcelona, no dia 31 de março do ano de 1948, Enrique Vila-Matas é um dos mais prolíficos e premiados escritores contemporâneos da literatura de língua espanhola, com mais de quarenta livros publicados, obras que foram traduzidas em mais de trinta idiomas, além de seguir produzindo até o presente momento. Seu primeiro romance publicado foi **La asesina ilustrada** (1977), o qual narra a história de um livro que assassina todos que o leem. Entretanto, a vida de escritor de Vila-Matas remonta de sua juventude, quando aos doze anos escreve um romance policial baseado no filme **O falcão maltês** (1941) e com quatorze escreve outra narrativa intitulada **La llamada de Dios**. Mesmo em tenra idade seus livros já eram criticados por não serem realistas o suficiente, e tais informações bibliográficas vemos no documentário **Extraña forma de vida: retrato literario (Enrique Vila-Matas)** (2016). Essa discussão sobre a realidade, que nos leva para a dicotomia realidade-ficção persegue o escritor também em suas entrevistas e nas críticas mais atuais de sua obra. Além do mais, o que se tem de consensual sobre a biografia do escritor de língua espanhola é que:

o autor estudou Direito e Jornalismo e trabalhou como crítico de cinema. Viveu em Paris por dois anos durante a década de 70, experiência relatada “à moda de Vila-Matas”, isto é, brincando com fato e ficção, no livro **Paris no se acaba nunca** (2003). É amigo pessoal de diversos autores famosos, como o mexicano Sergio Pitol, o espanhol Javier Marías, o argentino Rodrigo Fresán e o norte-americano Paul Auster. (XERXENESKY, 2012, p. 26-27)

A paixão de Vila-Matas pelo cinema não se resume à sua primeira obra em homenagem ao clássico do cinema detetivesco. Assim como diz o trecho supracitado, de 1968 a 1970, o escritor se dedica a trabalhar como crítico de cinema na revista espanhola **Fotogramas**, primeira revista de cinema da Espanha, “em 15 de novembro de 1946 foi publicada a primeira revista 'Fotogramas', que combinaria doses de seriedade e frivolidade, que sobreviveu como semanário até 1980 e depois se tornou uma publicação mensal.”<sup>3</sup> (BONET; CARRASCO, 1998, p. 408, tradução nossa). Interessante pontuar que a revista continua sendo publicada até o momento da escritura da tese.

Ainda pela revista **Fotogramas**, Vila-Matas realizava e escrevia entrevistas, além de fazer críticas de filmes, o que indubitavelmente lhe serviu como base de formação enquanto escritor, principalmente porque, conforme a fala de Vila-Matas no documentário supradito, o escritor não só realizou entrevistas e escreveu artigos sobre famosos do cinema dos anos 60 e 70. O autor afirma que também viu-se impelido a inventar as respostas de suas entrevistas com atores como Marlon Brando e Katharine Hepburn, criando as respostas mais insólitas possíveis, brincando com o ficcional e o real através de sua escrita jornalística. Além de ironicamente estabelecer uma relação, mesmo que ainda inicial, sobre o artista personagem de si. Ademais podemos notar outra influência de sua época como jornalista e crítico de cinema em sua produção ficcional, pois assim como na citação de Bonet e Carrasco, as ficções vilamatianas também combinam “doses de seriedade e frivolidade”, principalmente ao narrar e discutir sobre literatura.

Vila-Matas em entrevista, utilizando-se de seu usual humor e ironia, justifica esse fato por meio de uma história, que se assemelha a uma anedota. Pois ao ser questionado do porquê de inventar sobre os artistas entrevistados, respondeu que criava narrativas e respostas para os entrevistados por não saber inglês. Logo, vemos que seu gosto por criar personagens e por jogar com o limite da ficção e da realidade foi construído e sendo formado aos poucos desde o começo de seu enveredar pelo trabalho de jornalista, crítico e escritor. Por conseguinte, podemos entender que Vila-Matas brincava com as expectativas do leitor que viam essas

---

<sup>3</sup> en 15 de noviembre de 1946 nace la revista 'Fotogramas' que combinaría dosis de seriedad y frivolidad que sobrevivió como semanario hasta 1980 y después se convertiría en publicación mensual.

figuras hollywoodianas como ídolos, e que tinham essa imagem desconstruída pelas respostas criadas pelo autor, pois o mais importante para o escritor era a personagem, tendo em vista que, para o mito cinematográfico, a capacidade de criação, de ficcionalizar, é mais importante que a realidade. Logo, fica evidente que a aproximação de Vila-Matas com o cinema muda sua produção e sua formação como escritor, pois o leva a começar a escrever pelo crivo da imaginação sem se prender nas barreiras dos gêneros, o que o ajudou na diluição da fronteira entre real e ficcional. Além disso, começa a criar sua visão de mundo a ser representado pela/na literatura, bem como a pensar a própria literatura como parte indissociável e sustentadora do mundo ficcional representado nas suas obras.

Podemos realizar uma comparação entre a escrita de Enrique Vila-Matas com o escritor estadunidense Truman Capote (inclusive, que vira personagem em algumas narrativas vilamatianas). A aproximação se dá pois ambos escritores trabalham em suas obras a relação de ficção e realidade ou ficção e vida. Entretanto, as relações que suas obras estabelecem com tais dicotomias se dão de forma oposta. Isso ocorre porque Truman Capote rompe com os limites de realidade e ficção, ao ficcionalizar fatos históricos e notícias, trazendo a vida como escopo para sua produção literária. O próprio Capote registra sobre sua formação como escritor e assevera que a vida e a realidade lhe serviram desde cedo como mote para escrita. Vemos tais afirmações no prefácio de seu último livro terminado, **Música para camaleões** (2006):

O mais interessante que escrevia naquela época eram as despojadas observações corriqueiras que registrava em meu diário. Descrições de vizinhos. Longas reproduções textuais de conversas entreouvadas. Mexericos locais. Uma espécie de noticiário ou reportagem, um estilo de 'ver' e 'ouvir', que mais tarde haveria de exercer séria influência sobre mim, embora na época não percebesse, pois, todas as minhas obras 'formais', aquelas que eu retocava e datilografava com todo o cuidado, eram mais ou menos ficcionais. (CAPOTE, 2006, p.8)

Mais tarde, as obras de Truman Capote ampliaram mais a fronteira entre realidade ou vida e ficção ao serem definidas pelo próprio autor como a primeira obra de *nonfiction novel*, ou seja, romance de não ficção ou romance sem-ficção. Já com o livro **Sangue Frio**, publicado em 1966, Capote passa a produzir o que ficou conhecido como romance jornalístico e que buscou ser "uma obra de grande

porte que tivesse a credibilidade do fato, a instantaneidade do cinema, a profundidade e a liberdade da prosa, e a precisão da poesia” (CAPOTE, 2006, p. 9).

Assim como Capote, que buscou diluir as linhas de fronteira entre a ficção e a realidade, procurando uma inovação literária para o século XX e assumindo “riscos autênticos” (CAPOTE, 2006). De modo semelhante, Enrique Vila-Matas também escreve nessa mesma fronteira, no limiar entre ficção e realidade, entretanto vai à contramão e transforma a literatura em vida. Logo, no caso de Vila-Matas, a ficção invade a realidade, assim como a realidade invade a ficção na autoficção. Por meio da linguagem que emprega em suas obras, Vila-Matas cria uma escrita obsessiva em relação à própria literatura, o que transporta seus personagens, narradores, obras e o próprio autor (enquanto autor-personagem) para viver permeado pela literatura ou ainda viver na literatura e através da literatura ganhar vida.

Enrique Vila-Matas naturaliza o que o clássico do escritor espanhol Cervantes **El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)** transformou em tradição principalmente na literatura espanhola, mas também na mundial, ou seja, a aproximação da vida e da literatura, bem como a diluição da fronteira entre ambos. Vila-Matas assume a tradição cervantina na contemporaneidade, dialogando diretamente com o autor de Quijote, tanto pela temática, quanto pelo modo que usa a ironia para lidar com a literatura. Mas o que na narrativa de Miguel de Cervantes leva seu personagem principal à loucura a ponto de “Morrer são e viver louco”<sup>4</sup> (CERVANTES, 2004, p. 1237, tradução nossa) por romper a fronteira citada anteriormente, em Vila-Matas ganha força, pois o autor não mais faz questão de diferenciar realidade e ficção, pois sua ficção é que constitui sua realidade, como autor-personagem, de modo similar ao que acontece com seus narradores e personagens nas obras.

Sobre essa relação com Quijote e com Cervantes, não nos falta exemplo nas obras vilamatianas: em **Kassel no invita a la logica** (2014a) essa relação entre ambos os escritores se dá através e com o humor, o narrador diz: “Falta, precisamente, insanidade e sentido de humor. Reivindico o humor como peça

---

<sup>4</sup> Morir cuerdo y vivir loco.

fundamental do moderno desde Cervantes. Um sentido para a vida um pouco mais relaxado, aberto, flexível... O humor de El Quijote foi alguma vez espanhol?”<sup>5</sup> (VILA-MATAS, 2014a, p.94, tradução nossa). A citação nos revela muito sobre como Vila-Matas entende e absorve a escrita cervantina. A ironia na fala do narrador-protagonista se dá pelo fato de usar El Quijote como desculpa para criar para si, na narrativa, um personagem que é autor nada intelectual, uma versão antagônica de si criada pelo narrador-protagonista, um labirinto de metanarrativas que trabalham em várias camadas com o real e o ficcional. O que acaba trazendo um sentido mais relaxado, aberto e flexível para essa vida que é a literatura, que é pautada pela literatura.

Para seguirmos com a discussão levantada pelo narrador vilamatiano sobre Cervantes, podemos perceber ainda uma relação direta com a novela **La ilustre Fregona** (1613), quando lemos:

Ali, é ali que está o centro do trabalho junto com a diversão! Ali está a sujeira limpa, a gordura roliça, a fome rápida, a saciedade abundante, o vício sem disfarce, o jogo sempre, as brigas de momento, as mortes constantes, as provocações a cada passo, as danças como nos casamentos, as seguidillas conhecidas, romances com estribos, poesias sem ações. Aqui você canta, ali você renega, ali você briga, aqui você brinca e tudo é roubado. Ali reina a liberdade e o trabalho brilha; muitos pais importantes vão ou mandam alguém para procurar e encontrar seus filhos; e eles sentem tanto de tirá-los daquela vida como se estivessem levando-os para a morte. <sup>6</sup> (CERVANTES, 1613, p. 269, tradução nossa)

De forma parecida com o que vemos no narrador protagonista de **Kassel no invita a la logica** (2014a), que é um escritor intelectual reconhecido e que busca ser um escritor nada intelectual, também os personagens nobres da narrativa, Diego e Tomás, negam o lugar de privilégio, através do privilégio de poder negá-los sabendo que poderia tê-lo novamente sempre que preciso, para experienciar as

---

<sup>5</sup> Falta precisamente demencia y sentido del humor. Al humor, como pieza fundamental de lo moderno, lo reivindico desde Cervantes. Un sentido de la vida un poco más relajado, abierto, flexible... ¿Fue alguna vez español el humor de El Quijote?

<sup>6</sup> ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre prompta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como em estampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones. Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega, y por todo se hurta. Allí campea la libertad y luce el trabajo; allí van o envían muchos padres principales a buscar a sus hijos y los hallan; y tanto sienten sacarlos de aquella vida como si los llevaran a dar la muerte.

liberdades de uma vida com a plebe. Assim os personagens de **La ilustra fregona** aprendem a lição cervantina, que mais tarde é absorvida por Vila-Matas em sua própria narrativa, a da união profícua entre trabalho e diversão para a construção de narrativas mais livres.

Aproveitando o ensejo, mais adiante na mesma narrativa, o personagem plebeu chamado Barrabás zomba, apoiado pela opinião popular, do trovador que se utiliza de palavras difíceis para declarar seu amor por “la fregona” através da poesia, “Verdadeiramente existem poetas no mundo que escrevem trovas que não há diabo que a entenda”<sup>7</sup> (CERVANTES, 1613, p.297, tradução nossa). Vemos que Cervantes inicia, no princípio do século XVII, uma discussão à frente de seu tempo, ainda mais se pensarmos que o faz através da metaliteratura. Isso ocorre se relacionarmos a fala de Barrabás com a teoria do leitor ideal e do leitor real, levantada pela estética da recepção de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser nos anos 70, do século XX, que pensava não só no material escrito, mas na importância das vivências do leitor para uma interpretação plena do texto. Para Iser o papel do leitor é tão fundamental que “a velha pergunta sobre o que significa esse poema, esse drama, esse romance [deve ser substituída] pela pergunta sobre o que sucede quando com sua leitura dá vida aos textos ficcionais” (ISER, p.53, 1996).

Pensando ainda na linguagem para construir essa relação vida e literatura, voltamos a Capote quando se utiliza do *Roman à clef*, ao trocar os nomes dos seus personagens reais por fictícios para manter certo sigilo às pessoas reais ao manter a narrativa bem próxima a fatos reais. Já no caso das obras de Enrique Vila-Matas, muitas vezes, vemos que o autor faz o exato contrário. O autor mantém o nome de escritores e artistas canonizados pela tradição literária e artística, mas criando histórias ficcionais para tais personagens. Narrativas estas que muitas vezes se aproximam com o insólito e com o fantasioso sobre a própria literatura e o mundo literário criado por meio da obsessão<sup>8</sup> com a literatura construída por Vila-Matas ao longo de sua vida.

A obsessão de Enrique Vila-Matas com a literatura vai além da temática recorrente em suas obras. Tendo em vista que possui uma carreira prolífica, Vila-

---

<sup>7</sup> Verdaderamente que hay poetas en el mundo que escriben trovas que no hay diablo que las entienda.

<sup>8</sup> Entenderemos melhor a questão da obsessão vilamatiana no segundo capítulo.

Matas conta hoje com mais de quarenta livros publicados entre romance, novela, contos, antologias e ensaios, que se seguem aqui em ordem cronológica: **Mujer en el espejo contemplando el paisaje**<sup>9</sup> (1973); **La asesina ilustrada** (1977); **Al sur de los párpados** (1980); **Nunca voy al cine** (1982); **Impostura** (1984); **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985); **Una casa para siempre** (1988); **Suicidios ejemplares** (1991); **El viajero más lento** (1992); **Hijos sin hijos** (1993); **Recuerdos inventados** (1994); **Lejos de Veracruz** (1995); **El traje de los domingos** (1995); **Para acabar con los números redondos** (1997); **Extraña forma de vida** (1997); **El viaje vertical** (1999); **Desde la ciudad nerviosa** (2000); **Bartleby y compañía** (2000); **El mal de Montano** (2002); **Extrañas notas de laboratorio** (2003); **Aunque no entendamos nada** (2003); **París no se acaba nunca** (2003); **El viento ligero en Parma** (2004); **Doctor Pasavento** (2005); **Exploradores del abismo** (2007); **Y Pasavento ya no estaba** (2008); **Dietario voluble** (2008); **Ella era Hemingway / No soy Auster** (2008); **Dublinesca** (2010); **Perder teorías** (2010); **En un lugar solitario –Narrativa de 1973-1984** (2011); **Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos** (2011); **Una vida absolutamente maravillosa – Ensayos selectos –** (2011); **Aire de Dylan** (2012); **Kassel no invita a la lógica** (2014a); **Marienbad eléctrico** (2015); **Mac y su contratiempo** (2017); **Impón tu suerte** (2018); **Esta bruma insensata** (2019); **Montevideo** (2022)<sup>10</sup>.

Por sua extensa produção, há teóricos e críticos que separam a totalidade de sua produção escrita em fases. Uma dessas análises por períodos, que aqui nos interessa, veio da pesquisadora espanhola Felicidad Juste Monpel, que divide a produção ficcional de Vila-Matas em três principais fases. A primeira é a “fase de indagação ontológica”<sup>11</sup> (MONPEL, 2018, p. 28) que vai de 1985 a 2000, seguida por uma fase metaliterária de 2000 a 2005 e uma última fase, de 2005 até a publicação de estudo de Monpel, fase a qual a escrita vilamatiana ganha um tom mais sério ou reflexivo. Entretanto, ao mesmo tempo em que a divisão da pesquisadora nos ajuda a entender um pouco mais a produção do escritor espanhol

<sup>9</sup> Foi reeditada em 2011 e publicada com o título original **En un lugar solitario**.

<sup>10</sup> A lista de livros publicados por Enrique Vila-Matas foi retirada do site [enriquevilamatas.com](http://enriquevilamatas.com), na seção intitulada autobiografia literária.

<sup>11</sup> fase de indagación ontológica.

na sua totalidade, vale salientar que essa tentativa de separação da escrita de Vila-Matas em fases também pode soar reducionista. Além de ser, posteriormente, ironizada pelo próprio autor em entrevista e refutada pela própria teórica que, posteriormente passa a pensar nas obras de Vila-Matas como um todo, um universo em que cada obra complementa a outra, mantendo os diálogos abertos entre as mesmas. O próprio autor comenta e afirma escrever um mundo inteiro quando produz seus livros, sinalizando que as obras se conectam umas com as outras:

Para o bem e para o mal. É um mundo próprio. Tenho trabalhado, quase desde o princípio, uma obra de autor. Um livro liga-se a outro e todos juntos formam uma espécie de tapeçaria. Disparo para vários lados, mas as peças vão-se juntando e cada livro sai de um outro. É uma obra que gira em torno das minhas obsessões. (VILA-MATAS, 2017)

Não é difícil ler as obras vilamatianas como um universo que se complementa, pois a maioria de seus romances e contos discute a própria literatura e o fazer literário, assumindo uma escrita que mescla a crítica literária de modo ensaístico e a ficção, a extravagância e a ironia (VILA-MATAS, 1999). Em suas obras podemos perceber a presença constante de personagens que são artistas, escritores e editores, deste modo revisitando constantemente as discussões relacionadas à tríade autor, obra e tradição literária. Sendo assim, podemos caracterizar a obra de Vila-Matas como investigação do universo literário, um questionamento em torno do que é a literatura enquanto um fenômeno imaginativo e social, representando essa realidade por meio de personagens que são inseridos no papel de editores, escritores e artistas. Entretanto, esse universo literário é duplo, tanto o verificável no mundo, como também e principalmente, o universo literário criado pelo próprio Vila-Matas. Por trazer essa temática de modo constante em seus livros, teóricos e críticos como Monpel (2018) fazem a leitura de sua obra como um conjunto, mais do que como textos em separado. Ainda nessa mesma linha Ricardo Piglia afirma:

Imaginei que o conjunto de romances de Enrique Vila-Matas pudesse ser lido como uma única obra em que a história imaginária da literatura contemporânea é narrada -a partir de diferentes ângulos-. Seus romances são uma reconstrução sarcástica e apaixonada das guerras, das fúrias, dos lugares, dos sonhos, das

obsessões dos escritores, dos leitores, dos tradutores, dos livreiros, dos editores ou dos críticos; como se seus personagens fizessem parte da tripulação amaldiçoada do Pequod e perseguissem o Moby Dick do século XXI.<sup>12</sup> (PIGLIA, 2011, tradução nossa)

Apesar de sua produção extensa e que hoje em dia vem ganhando mais visibilidade em estudos do meio acadêmico, Vila-Matas demorou a ser reconhecido por sua escrita, principalmente em se tratando de seus pares e dos críticos espanhóis. Sua primeira obra a ter maior visibilidade foi **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), que nos anos 90 já era lida e discutida por escritores e leitores da América Latina, sendo bem recebida por grandes nomes da literatura latino-americana como Bolaño e Pitol, para mais tarde também ser abarcada pela academia (MONPEL, 2018). Vale destacar que é apenas em 2001 que Vila-Matas conquista seus dois primeiros prêmios literários, primeiro pela Venezuela ao ganhar o XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, por sua obra **El viaje vertical** (1999); e também pela Espanha com o Premio Ciudad de Barcelona, pela obra **Bartleby y compañía** (2000).

Em diversas entrevistas com Enrique Vila-Matas é comum as discussões acerca da temática de ter sido mais duramente criticado por críticos literários espanhóis, conjuntamente com o fato de ter demorado mais para ganhar notoriedade, bem como ter suas obras lidas e consideradas pela academia, por críticos e por escritores dentro de seu próprio país. Nota-se que Vila-Matas não fica indiferente, tendo em vista que o escritor toma um posicionamento público de rechaçar de volta seus pares espanhóis, como podemos ver na entrevista para a revista **Cuadernos Hispanoamericanos** (2007):

No fim das contas, nunca acreditei em literatura nacional, então quero me livrar de uma vez por todas da questão do reconhecimento espanhol e de todas essas ninharias<sup>13</sup>(VILA-MATAS, 2007, p. 156, tradução nossa)

---

<sup>12</sup> vislumbro que el conjunto de las novelas de Enrique Vila-Matas podían ser leídas como una obra única em la que se narra -desde distintos ángulos- la historia imaginaria de la literatura contemporánea. Sus novelas son una reconstrucción sarcástica y apasionada de las guerras, los furors, los lugares, los sueños, las obsesiones de los escritores, los lectores, los traductores, los libreros los editores o los críticos; como si sus personajes formaran parte de la tripulación maldita del Pequod y persiguieran al Moby Dick del siglo XXI

<sup>13</sup> A fin de cuentas, nunca he creído en las literaturas nacionales, de modo que quiero desentenderme ya de una vez por todas del tema del reconocimiento español y de todas esas zarandajas

O posicionamento de Vila-Matas em negar as literaturas nacionais parte do contraponto às literaturas produzidas no século XX na Espanha, época em que alguns escritores utilizavam de suas obras literárias para panfletar tipos de nacionalismo de modo compulsivo, afirmando ser essa a única forma válida de se fazer literatura na época. Quando Vila-Matas recusa a literatura nacional, recusa essa tradição do século XX, assim como marca seu lugar de fala enquanto um autor moderno e contemporâneo, assim que veremos tal discussão mais detalhadamente a seguir.

Assim, evidencia-se que as entrevistas com Enrique Vila-Matas, por si só, já dariam material de análise para uma tese, tendo em vista que a formação de Vila-Matas como escritor veio em conjunto com a formação de Vila-Matas enquanto personagem de si mesmo. Pois tanto se insere através da autoficção em seus livros, se ficcionalizando, bem como se transforma em personagem de si, também no sentido de se ficcionalizar, nas entrevistas e palestras.

Vale ressaltar que a definição adotada de autoficção, neste trabalho, parte da teoria de Lejeune, um dos primeiros teóricos a trabalhar e dar visibilidade ao conceito. Escolhemos autoficção como base para as análises aqui feitas, tendo em vista que, para Lejeune em seu texto “El pacto autobiográfico” (1991), a definição de autobiografia é bem específica e centrada em quatro categorias que devem ser seguidas à risca para que um texto ficcional seja considerado autobiografia, sendo estas: forma da linguagem, sendo narração e prosa; o tema, que deve ser a história de alguém, de uma personalidade; situação do autor, que deve estar bem específica no texto, sendo que o narrador deve ter o nome do autor, ou seja, ambos sempre se relacionam; por fim, posição do narrador, relação entre identidade do narrador e personagem principal, além de manter uma narrativa retrospectiva.

Enquanto isso, Manuel Alberca (2005) ao questionar se existe autoficção na literatura hispanoamericana, pensando a autoficção como um gênero híbrido e lembrando que o hibridismo é uma característica muito usada pelos escritores contemporâneos de língua espanhola, afirma que entre o pacto autobiográfico e o pacto do romance, existe uma infinidade de possibilidades para autoficção. O teórico resume duas destas possibilidades, as quais ambas podem ser vistas nas obras de Vila-Matas:

a) pode camuflar um relato autobiográfico por meio da denominação de romance ou, b) pode fingir que um romance pareça com relato autobiográfico sem sê-lo. Em ambos os casos a ambiguidade é muito velada. Efêmera no primeiro caso e mais completa e continuada no segundo.<sup>14</sup> (ALBERCA, 2005, p.117, tradução nossa)

Tal ambiguidade alerta aos leitores de Vila-Matas para o jogo literário proposto por ele, que é o da confusão, o de criar dúvidas no leitor através da ambiguidade e permeada pela obsessão pela literatura e teoria literária das narrativas vilamatianas. E torna-se exemplo do que Manuel Alberca (2005) denomina de pacto ambíguo, o qual mescla o pacto autobiográfico com o pacto da ficção mesmo entre autor e leitor. É através dos hibridismos de gênero trabalhados pelo autor, aqui especificamente o da autoficção, que se torna evidente a preferência pelo uso desta em vez da autobiografia.

Além do mais, nota-se que a obra vilamatiana não segue de modo intencionado, pois busca mesmo não seguir as regras que a definiriam como autobiografia, por isso torna-se mais interessante para esta pesquisa o uso de termos que abrangem em vez de limitar, que confundem em vez de explicar, que permeiam o não dito para além do dito e, neste caso em específico, a autoficção cumpre o papel de ampliar a discussão sobre a mescla dos relatos de vida e a ficção de Enrique Vila-Matas. Indubitavelmente, os narradores e personagens principais em diversas obras de Vila-Matas tem muito do autor, mas há uma ampla criação ficcional em cima destes o que os torna mais autoficcionais, além do mais os narradores e personagens de Vila-Matas que são autoficcionais geralmente não apresentam um nome.

Vila-Matas afirma constantemente, tanto em entrevistas e ensaios como em romances e contos, que seus textos são ficção, vale ressaltar, que mesmo que use dados autobiográficos em suas escritas, os seus personagens e narradores possuem uma identidade diferente com vida própria na e pela literatura, além de não ter a obrigação contar a verdade sobre sua vida, o que é imperativo no pacto autobiográfico. Sendo assim, quando o autor fala em autobiografia, está sempre

---

<sup>14</sup> a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela o, b) puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. En ambos casos la ambigüedad es de muy distinto calado. Efímera en el primero y más compleja y continuada en el segundo.

falando de uma autoficção, do mesmo modo que assevera Alvarés Mendez (2002) anteriormente.

Essa dualidade, características mesmas da autoficção, entre inserir-se através em suas próprias obras, se ficcionalizando; ao mesmo tempo em que se transforma em personagem de si em entrevistas e em palestras, são realizadas por meio do humor e da ironia. Vila-Matas se insere enquanto personagem, nessa relação entre ficção e realidade, para narrar histórias (no caso das entrevistas e palestras) que são parte também do seu mundo literário e ficcional, que constituem esse mundo. Além do mais, salienta-se que esse jogo entre real e ficcional surgiu em seus primórdios como escritor, através da experiência enquanto colaborador para a revista **Fotogramas**, bem como da dicotomia entre realidade e ficção ao criar falas para entrevistados, transformando essas celebridades hollywoodianas em seus personagens. Consequentemente e de modo semelhante, Enrique Vila-Matas também se ficcionaliza, cria e transforma a si em seu próprio personagem tanto na obra quanto no real.

Vemos o próprio Vila-Matas justificar essa autoficcionalização ora para se aproximar de seus leitores, como boêmio e simpático, conforme fala no documentário **Extraña forma de vida: retrato literario (Enrique Vila-Matas)**; ora para lidar com sua timidez frente às conferências, palestras e entrevista, conforme nos revela na entrevista dada a Juan Villoro para o documentário **Café con Shandy** (2008). Por isso, ao se estudar e analisar Enrique Vila-Matas há que se estar sempre atento ao seu jogo entre realidade e ficção, que muitas das vezes deixam o/a leitor(a) confuso, assim como afirma Antônio Carlos Silveira Xerxenesky:

A quem se recomenda a leitura de Vila-Matas? Aos sem rumo, aos errantes. Não que ele sirva de bússola ou mapa. Vila-Matas vê que você está indo em certa direção, coloca sua cabeça apoiada em um taco e faz com que você gire e gire. Após se recuperar da tontura, tente andar em linha reta. Você vai continuar desorientado, mas encontrará cedo ou tarde um labirinto de espelhos, onde mais uma vez irá se perder. É preciso imaginar o leitor assim: perdido e contente. (XERXENESKY, 2021)

Por isso, ao se estudar as narrativas vilamatianas, bem como ao se aproximar das falas do escritor, personagem de si - e isso não apenas nas narrativas autoficcionais, mas também nas próprias entrevistas - o/a leitor(a) tem que estar ciente do constante jogo, muitas vezes irônico, sobre a realidade e a

ficção, como lemos em sua obra: “A memória enquanto gênero é importante, eu não” (VILA-MATAS, 2000, p. 11, tradução nossa<sup>15</sup>). E, por conta dessa dicotomia, os dados biográficos de Vila-Matas podem aparecer de modo contraditório em diversos textos ou trabalhos que tragam Vila-Matas e suas ficções como temática, tendo em vista que essas informações são recolhidas, geralmente, do próprio autor que constitui uma fonte ainda viva e muito ativa no campo literário. Ademais, Vila-Matas afirma em entrevista que escreve religiosamente todos os dias, pois: “Se não escrevo tenho um problema de vazio e de angústia. De alguma forma, dá sentido à minha vida” (VILA-MATAS, 2017).

Com o exposto até então, podemos considerar que a contradição, em Vila-Matas, faz parte da sua escrita. Inclusive é o que define sua escrita como ficção e não como crítico, ensaístico ou teórico, tendo em vista que é o ficcional quem lhe permite brincar, através da ironia e do humor, entre os limiares dos gêneros com temas tão importantes para a teoria da literatura. Além de permitir usar nomes consagrados da arte e da literatura como personagens (inclusive utilizando a si próprio, como supramencionado), criando personalidades e situações inusitadas e cômicas, em um modo de homenagem às avessas e irônica, trazendo-os para o centro da discussão, revisitando enquanto tradição, para levar o debate a outro nível, tirando-lhes completamente qualquer resquício de um caráter aurático, na linha de Walter Benjamin (1994).

Sendo assim, começa a evidenciar os motivos para que Xerxenesky afirme que a obra vilamatiana é capaz de deixar tonto até o/a leitor(a) que também é escritor ou acadêmico. Pois além da proliferação constantes de textos literários, resenhas, ensaios, artigos, blogs, rede sociais, entrevistas escritas por Enrique Vila-Matas, tem-se também a complexidade temática de seus livros que sempre estão trabalhando sobre o fazer literário e a teoria literária, escrito de modo irônico em um eterno jogo entre realidade e ficção. Ainda, todos esses textos estão ligados entre si nesse universo criado por e com Vila-Matas, universo de teorias e de discussões literárias, que ganham além dos livros, outros espaços como a função do autor, mercado e leitor, por exemplo. É como se Vila-Matas perguntasse em suas obras, suas escritas, suas ficções, na linha de Antoine Compagnon (1999), o

---

<sup>15</sup> El género de las memorias es importante, pero yo no.

que restou, por fim, dos nossos amores? Ou ainda, é como se Vila-Matas assumisse o disfarce desse demônio da teoria, que busca redimensionar a teoria literária por meio da fragmentação nas partes que a constitui como um possível todo, sendo, no caso de Compagnon: Literatura, Autor, Mundo, Leitor, Estilo, História e Valor (COMPAGNON, 1999).

Compagnon ainda afirma que “Há uma verdade na teoria que a torna sedutora, mas ela não é toda a verdade, porque a realidade da literatura não é totalmente teorizável” (COMPAGNON, 1999, p. 258). Seguindo essa linha de raciocínio, o teórico e crítico francês conclui afirmando que: “Assim, a teoria literária parece, em muitos aspectos, uma ficção” (COMPAGNON, 1999, p. 258). Sendo assim, por essa analogia, seriam as ficções vilamatianas a discussão desse todo que ora Compagnon chama teoria, ora ficção. Essa mistura indissociável que não é capaz de conter verdades cristalizadas.

## **1.2 Vila-Matas e companhia: grupo geracional**

Nesta seção buscaremos, por meio da contextualização histórica da Espanha da época em que Enrique Vila-Matas começa a escrever, levantar escritores de língua espanhola com os quais o escritor se relaciona e os quais ajudaram a se constituir como escritor. Primeiro analisaremos escritores de língua espanhola do grupo geracional de Vila-Matas enquanto histórico, para, a seguir, passar para escritores de um grupo geracional partindo de seu estilo de escrita híbrida entre ensaio, ficção e autoficção, autores estes com quem Enrique Vila-Matas socializa e intertextualiza de forma direta ou indireta em seus livros.

### **1.2.1 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO**

O recorte histórico que faremos datará o século XX, para entender a tradição literária da qual Enrique Vila-Matas está vinculado, seja para reforçá-la ou para negá-la, buscando levar a literatura a se pensar enquanto literatura mesmo, o fazendo de forma crítica e irônica. Entendemos que há inúmeras vertentes e

revisões que repensam o momento histórico aqui relatado por diversos recortes teóricos diferentes, mesmo porque, sendo a Espanha um país que há séculos detém o poder, não incorre o risco de ser vítima da história única<sup>16</sup>, termo trabalhado por Chimamanda Ngozi Adichie. Logo, fica evidente a proliferação de leituras diferentes do mesmo período histórico. Além do mais, o contexto histórico que é aqui traçado serve para ligar-se diretamente com o contexto histórico literário, para assim relacionarmos com a produção ficcional vilamatiana.

A princípio, vale evidenciar que a Espanha do século XX foi permeada por conflitos políticos internos, que inegavelmente refletiram no modo de vida da população, reverberando na produção das artes e das literaturas da época e, por conseguinte, das gerações futuras. Isso se deu, pois “a Guerra Civil espanhola, além dos cidadãos [que a vivenciaram] deixou traumatizada e enferma toda a sociedade espanhola<sup>17</sup>” (RUIZ-VARGAS, 2006). O século em questão foi marcado por três anos de guerra civil, com diversos embates e combates incessantes vindo das duas frentes, e que desencadeou em quase quarenta anos de ditadura baseada em forte repressão e violação dos direitos humanos, como as torturas, os desaparecidos e os mortos, inclusive com a perseguição ferrenha a escritores e intelectuais.

O início da Guerra Civil espanhola remonta ao golpe de estado orquestrado e realizado pelos militares contra o governo eleito, o que acarretou em uma guerra interna na Espanha, que teve duração de três anos e deixou um alto número de mortos, gerando uma baixa demográfica (por morte, desaparecimento ou exílio) que foi capaz de influenciar a economia, além de bipartidarizar a Espanha. De um lado a ditadura de Francisco Franco Bahamonde, de outro o que Franco chamou de “los rojos”, ou seja, os republicanos e seus descendentes, o lado perdedor da guerra e que se transformou em inimigo público, caçado sem nenhum tipo de direito enquanto cidadãos espanhóis. Vemos essa polarização de modo detalhado na análise de Ruiz-Vargas (2006):

---

<sup>16</sup> A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. (ADICHIE, 2019).

<sup>17</sup> la Guerra Civil española, además de a los ciudadanos, dejó traumatizada y enferma a toda la sociedad española

Para Franco, os militares, a Falange e a Igreja, eram as forças vivas da Nova Espanha, bem como para uma ampla base social que havia apoiado o golpe militar de 1936 e agora se sentia comprometida com a ditadura, "los rojos" eram seres humanos degenerados, responsáveis pela destruição da Espanha e merecedores dos piores castigos. Conseqüentemente, um programa perverso de repressão política e controle social foi lançado, e uma vasta e onipresente rede de terror acabou invadindo até o último e mais privadas partes da vida dos perdedores<sup>18</sup>. (RUIZ-VARGAS, p. 28, 2006)

Como podemos ler, a tirania franquista foi marcada pela forte repressão a qualquer opositor do sistema ditatorial vigente, além de ter o apoio de instituições da Espanha para além dos militares, como a Igreja Católica<sup>19</sup> e a Falange<sup>20</sup>, que foi um movimento da ultradireita de cunho fascista. Ressalta-se que essa ideologia fascista de Franco é analisada por Eric Hobsbawn (1995), trazendo sua perspectiva sobre os fatos:

[...] o general Francisco Franco da Espanha — não tinha qualquer programa ideológico particular, além do anticomunismo e dos preconceitos tradicionais de sua classe. Podiam descobrir-se aliados à Alemanha de Hitler e a movimentos fascistas em seus países, mas só porque na conjuntura entre guerras a aliança "natural" era a feita por todos os setores da direita política. (HOBSBAWN, 1995, p. 94)

Com o fim do apoio de Hitler à ditadura franquista, causada pela morte do ditador alemão e o fim da Segunda Guerra Mundial, o General Francisco Franco vê na Guerra Fria uma nova oportunidade de abertura econômica com os Estados Unidos. Outra tática de Franco para fortalecer seu sistema ditatorial foi a aproximação com a monarquia no mesmo ano, garantindo a Juan Carlos I, herdeiro legítimo do trono Espanhol, o direito de voltar à Espanha sob a tutela de Franco e

---

<sup>18</sup> Para Franco, los militares, la Falange y la Iglesia, las fuerzas vivas de la Nueva España, así como para una amplia base social que había apoyado el golpe militar de 1936 y ahora se sentía comprometida con la dictadura, "los rojos" eran seres degenerados, responsables de la destrucción de España y merecedores de los peores castigos. Consecuentemente, un perverso programa de represión política y control social se puso en marcha, y un vasto y ubicuo entramado de terror acabó invadiendo hasta el último y más privado de los rincones de la vida de los perdedores.

<sup>19</sup> No livro **A era dos extremos: o breve século XX** (1995) de Eric Hobsbawn, o teórico afirma que havia Católicos, apesar de ser a minoria, que apoiavam os Republicanos contra Franco, e que apesar de ser exceção, representavam uma importante frente intelectual.

<sup>20</sup> Eram representados pelos ultras carlistas que recebeu o nome de Falange Tradicionalista Espanhola. De acordo com o próprio site do partido Carlista, a ideologia do partido remonta a um partido ultra populista instaurado em 1833 e sempre lutou para defender valores ultraconservadores utilizando de uma vertente estritamente religiosa e que reexiste como partido político até a escritura desta tese (CONSELHO DIRETIVO DO PARTIDO CARLISTA, 1973).

com o direito a ser sucessor do governo pós-Franco (VELEDA, 2010). Juan Carlos I passou de exilado para pupilo de Franco, depois ficou conhecido como símbolo de redemocratização espanhola, para, for fim, abdicar do trono em meio a escândalos políticos e econômicos em 2014 (CALVO; PRECEDO, 2014). Vemos então que o general Franco negociou com todos os setores da direita para se manter no poder, sem predileção por ideologias específicas, realizando acordos que o mantivessem como ditador e sua caça aos “los rojos” era apenas mais um artifício para instaurar o medo e manipular as massas, conforme nos embasa Hobsbawm (1995):

O temor da revolução [da classe operária] era tal que na maior parte do Leste e Sudeste da Europa, assim como em parte do Mediterrâneo, os partidos comunistas mal conseguiram emergir da ilegalidade. O fosso intransponível entre a direita ideológica e até mesmo a esquerda moderada destruiu a democracia austríaca em 1930-4, embora esta tenha florescido naquele país a partir de 1945 sob exatamente o mesmo sistema bipartidário de católicos e socialistas (SETON WATSON, 1962, p. 184). A democracia espanhola desabou sob as mesmas tensões na década de 1930. O contraste com a transição negociada da ditadura de Franco para uma democracia pluralista na década de 1970 é impressionante. (HOBBSAWM, 1995, p. 112)

Assim como afirma Hobsbawm, bem como outros estudiosos da história da ditadura franquista, a ascensão do sistema totalitário, primeiro com o golpe militar, para depois dar espaço ao governo ditatorial do General Franco, foi muito mais rápida do que sua queda. A Espanha foi o último país da Europa Ocidental a conseguir sair do sistema ditatorial, e Franco não foi diretamente deposto, mas sucedido, conforme o próprio plano de governo, vindo a falecer em 20 de novembro de 1975, deixando como sucessor a retomada da monarquia representada por Juan Carlos I. Hobsbawm (2005) ainda afirma que esse fato se dá pelas atitudes e políticas públicas dos governos antifascistas que eram mais comedidos e dispostos a negociações do que os governos fascistas, e isso não só na ditadura de Franco, mas em todos os sistemas ditatoriais da Europa Ocidental.

Entendemos que a Guerra Civil espanhola é muito mais complexa do que é possível traçar em uma pesquisa que não seja de viés histórico, pensando história enquanto disciplina, mas que trazemos para situar o contexto histórico e social de Vila-Matas, bem como de uma geração de escritores contemporâneos a ele. Vale

ressaltar que muitos elementos apresentados não são exclusivos da guerra civil espanhola, por exemplo, a retaliação, o exílio, a perseguição, que são as consequências que se fazem presentes nos cenários pós-bélicos no século passado, bem como as doenças físicas e emocionais ocasionados por experienciar, mesmo que não diretamente, essa situação.

Por fim, veremos na seção seguinte os encaminhamentos que levaram à queda final do sistema ditatorial, bem como a implantação da democracia espanhola e como isso afetou a literatura, tanto a poesia quanto a prosa. Aproximamos, futuramente, esse contexto histórico com a do escritor Enrique Vila-Matas a partir da publicação do seu primeiro livro **En un lugar solitario** (1973), que foi escrito na época na qual o autor serviu ao serviço militar obrigatório, ainda na ditadura franquista. A obra inaugural é um estudo inicial do autor em relação às vanguardas, permitindo-se experimentações quanto à linguagem, buscando repensar estruturas literárias fixas enquanto forma.

No prólogo da obra **En un lugar solitario – narrativas 1973-1984** (2011), Enrique Vila-Matas traz à vida seu autor personagem, e como se espera de um prólogo<sup>21</sup>, introduz a temática e o contexto de sua primeira obra. Ou seja, o contexto de guerra na época de Franco, e como temática traz a mesma que se repete em diversas obras, a mistura do real e do ficcional enquanto jogo literário. O narrador protagonista introduz a obra contando (em primeira pessoa do singular) como criou um personagem de louco para si, para fugir o máximo possível dos serviços militares ao ser internado por vinte dias em um manicômio. Isso ocorreu “no ano de 1971, que passei em Melilla como soldado do exército espanhol”<sup>22</sup> (VILA-MATAS, 2011, p. 9, tradução nossa).

Além de começar a se constituir como autor-personagem, a experiência, seja real ou ficcional, também lhe serviu para começar a desvanecer as linhas entre ficção e a realidade, como vemos na citação a seguir:

---

<sup>21</sup> “1 V. prefácio; 2 TEAT. Na tragédia grega, parte inicial em forma de diálogo ou monólogo, antes da apresentação do coro e da orquestra, na qual a temática da peça era esclarecida; 3 TEAT. Cena que introduz uma peça, fornecendo os dados necessários para o entendimento do seu enredo; 4 Início de uma apresentação de qualquer tipo; 5 MÚS. Na ópera, principalmente no século XVII, cena que a introduzia, explicando o contexto e apresentando dados que esclareciam as várias cenas que iriam se desenvolver.” (MICHAELIS, 2022).

<sup>22</sup> “año de 1971, que pasé en Melilla como soldado do ejército español”

Algo emerge com certa nitidez em minha memória: aquela foi a primeira vez em que reparei em condutas humanas que podia contar por escrito. Além disso, tudo aquilo terminou por se converter em literatura, pois anos depois, minha experiência de surto, devidamente transformada, utilizei para escrever.<sup>23</sup> (VILA-MATAS, 2011, p. 10, tradução nossa).

Com a citação anterior vemos que as experiências de Vila-Matas, servindo por obrigação enquanto militar na ditadura franquista, o levaram a escrever atravessado por experiências vivas de um trauma coletivo espanhol. Com **En un lugar solitario – narrativas 1973-1984** (2011) conseguimos entender o momento de formação de Vila-Matas enquanto um escritor que parodia a tradição literária transpassado pela ironia, trazendo a realidade literária como material de escritura. É um escritor que já começa sua trajetória na literatura como transgressor, pois ao transgredir no tema e no estilo literário trabalhado na obra, também vai na contramão de um país com uma tradição de décadas extremamente conservadora, causada pela ditadura franquista apoiada pela Igreja Católica.

Na novela **Em um lugar solitario** vemos proliferar e se misturar vozes e tempos (passado, presente e futuro), em uma narrativa que se aproxima ao surrealismo, como uma escrita fluída, como em fluxo de consciência, sem paragrafação.

poderiam censurar sua atitude, o que seria penoso porque olhariam com desconfiança para o panorama do nosso jardim e nele encontrariam a fonte de futuras conversas sobre a torre onde me escondo enquanto luto para conter o riso ao ver meu pai que está alheio a tudo ao seu redor que dança longe daqueles anos em que ele foi um delator inescrupuloso nos tempos em que as feridas da guerra ainda estavam abertas e já era um fato consumado a vitória daqueles que vingariam a morte do meu avô perseguindo os amigos de Rojas que viram as suas famílias divididas e dispersas e os seus sobrenomes pronunciados com rancor e ressentimento por todos aqueles que como o meu pai se vangloriaram do triunfo e aprisionaram os seus antigos adversários ou melhor os fuzilavam deixando assim uma estrela de ódio como fruto dos anos de uma guerra perdida.<sup>24</sup> (VILA-MATAS, 2011, p.79, tradução nossa).

---

<sup>23</sup> Algo emerge con cierta nitidez en mi memoria: aquella fue la primera vez en la que reparé seriamente en conductas humanas que podía contar por escrito. És más, todo aquello terminó por convertirse en literatura, pues años después, mi experiencia de frenopático, debidamente transformada, la utilicé para escribir.

<sup>24</sup> podrían censurar su actitud, lo que sería penoso pues otearían recelosas el panorama de nuestro jardín y en el hallarían la fuente de venideras conversaciones sobre la torre en la que me oculto mientras me esfuerzo por contener la risa cuando veo a mi padre que ajeno a todo cuanto le rodea baila ya lejos de aquellos años en que fue denunciante sin escrúpulos en los días que aun estaban

Na citação anterior podemos ver o sentido transgressor da obra inaugural vilamatiana, tanto na linguagem, quanto na temática. Vila-Matas lança críticas, em sua ficção, ao passado franquista, principalmente às épocas de maior repressão da ditadura fascista. Podemos ver a aproximação direta do narrador com as violências geradas pelas políticas de extermínio franquistas, por meio de um debate geracional, no qual os ancestrais do narrador personagem trabalham e louvam a ditadura, enquanto o próprio personagem responde através do riso, mesmo que contido. Essa relação pai e filho nos lembra do poeta conhecido como poeta oficial do regime franquista, Leopoldo Panero, e seu filho, Leopoldo María Panero, que herda a poesia como arte do pai, mas que aos 16 anos se junta ao partido comunista, ilegal na época.

O pai franquista e o filho esquerdista, o alcoólatra e o drogado, o fascista e o bissexual, partilhando a mesma “casa”: Espanha. A história dos Paneros também pode ser lida como uma alegoria da nação espanhola: a Espanha depois de ser “arruinada” psicologicamente. Espanha e Leopoldo María num intervalo de tempo marcado graficamente pelo “roteiro” do trauma. Espanha-Leopoldo María, carregando a memória da Guerra Civil e dos anos do franquismo. Espanha-Leopoldo María, “odiando-se” por odiar a sua pátria. Espanha-Leopoldo María no hospício de Mondragón, no espaço limite da sua poesia, carregando uma memória pessoal e colectiva que não deixa de o castigar.<sup>25</sup> (MIRANDA, 2015, p.18, tradução nossa)

Além do mais, fica evidente, na novela **Em um lugar solitário**, o emaranhado e a confusão usados como estilo na obra, a mistura de tempos, espaços, histórias, personagens escritos em fluxo de consciência. Esse estilo utilizado por Vila-Matas nos faz perceber como os horrores da ditadura ainda

---

abiertas las heridas de la guerra y era ya un hecho consumado la victoria de quienes vengarían la muerte de mi abuelo persiguiendo a los amigos de Rojas que vieron divididas y dispersas sus familias y pronunciados sus apellidos con rencor y encono por todos aquellos que como mi padre alardeaban del triunfo y encarcelaban a sus antiguos adversarios o bien los fusilaban dejando así una estela de odio como fruto de los años de una guerra perdida.

<sup>25</sup> El padre franquista y el hijo de izquierdas, el alcohólico y el drogadicto, el fascista y el bisexual, compartiendo una misma “casa”: España. La historia de los Panero puede también leerse como alegoría de la nación española: España después de “arruinarse” psíquicamente. España y Leopoldo María en un entretiem po marcado gráficamente por el “guión” del trauma. España-Leopoldo María, cargando la memoria de la Guerra Civil y los años del franquismo. España-Leopoldo María, “odiándose” a sí mismo por odiar a su madre-patria. España-Leopoldo María en el manicomio de Mondragón, en el espacio límite de su poesía, cargando una memoria personal y colectiva que no para de castigarlo.

estavam manifestos no escritor barcelonês, como se o narrador precisasse falar (quase que como em uma consulta psicológica) para começar a entender os traumas e marcas deixadas pelo contexto histórico.

### 1.2.2 A LUTA PELA DEMOCRACIA E A LITERATURA MODERNA PÓS-TOTALITARISTA

A ditadura franquista não acaba com o afastamento de Franco do poder e nem com sua morte em 1975, mas se dá de forma paulatina com o esfacelamento do poder ditatorial, com as pequenas aberturas e as negociações, com a volta de vários intelectuais, artistas, escritores exilados, bem como com as revoltas que cada vez mais foram ganhando espaço e lutas contra o regime totalitário que ainda estava vigente.

São diversas as concessões que vão acontecendo com a retomada de negociações econômicas e políticas entre a Espanha franquista com os Estados Unidos, o que acarreta em uma postura econômica mais liberal durante e pós-Guerra Fria. Sendo assim, veremos alguns marcos que levaram ao retorno da produção cultural e o incentivo à literatura na Espanha do final do século XX e que fizeram parte do imaginário do escritor Enrique Vila-Matas, bem como do contexto histórico no qual começa ele mesmo a escrever seus romances.

Após a morte de Franco em 1975, passaram-se dois anos até que os espanhóis pudessem, pela primeira vez em 40 anos, eleger seus governantes de modo democrático. Mas antes disso, alguns pontos levaram a certas aberturas para que a cultura e a arte voltassem a ser produzidas ainda na ditadura franquista. Entre 1962 e 1969, o Ministério da Cultura volta a existir e a fomentar a arte através de investimento em cinema e em literatura, neste segundo caso, por meio do fortalecimento das casas editoriais e da criação de feiras e festivais literários. Entretanto, as produções artísticas realizadas na tutela e através do investimento do governo Franco eram fortemente censuradas. Por outro lado, é por conta da necessidade das casas editoriais em produzir um material menos homogêneo que leva a possibilidade de retorno de alguns escritores que foram anteriormente exilados. Em contrapartida, no cinema se vê uma guinada para uma insurgência

maior da classe dos artistas contra o sistema de Franco. Isso ocorre quando cineastas começam a infiltrar em seus trabalhos, utilizando do humor, temáticas até então rigidamente proibidas, como sexualidade e política.

Na segunda metade da década de 70, finalmente acontece a anistia dos exilados durante a ditadura franquista, apesar de ter vindo tardiamente, um ano após a morte do ditador. O que permitiu o retorno de artistas, escritores, professores e intelectuais para a Espanha, fomentando ainda mais a produção artística espanhola. Na mesma década, no ano de 1976, surge a primeira imprensa livre em mais de 40 anos, o jornal *El país*. O que foi um grande marco, já que a ditadura franquista foi ferrenha na censura e controle de informações em relação à imprensa da época. Ruiz-Vargas (2006), ao analisar o momento histórico da ditadura do general Franco, chega a afirmar que o controle da informação era tanta que fica difícil traçar a história exata do momento referente a que a Espanha estava, ou seja, sob o governo totalitário. Além do mais, a imprensa livre marca de uma vez por todas o fim da censura franquista sobre a escrita produzida na época em solo espanhol.

Com a saída e o exílio de muitos artistas e intelectuais da Espanha na primeira fase do governo franquista, bem como com o retorno dos mesmos que ocorre após a anistia, vemos acontecer um intercâmbio e o estreitamento de laços do mercado editorial de países de língua espanhola. Isso se dá devido às migrações políticas causadas pela expulsão de artista espanhóis que procuraram países hispano-falantes para morar, bem como aconteceu com o mercado editorial que lutava contra a ditadura vigente e que se viram obrigados às mudanças geográficas para não terem que assumir mudanças ideológicas a favor de Franco. Esse movimento de partida para outros países, bem como o retorno pós-ditadura enriquece o diálogo entre literatura de língua espanhola produzidas tanto na Espanha, quanto na América Latina, como vemos em Alejandrina Falcón (2015):

(...) a ação dos argentinos, e de outros latino-americanos, na construção de redes de interdependência entre os diferentes mercados nacionais do espaço editorial de língua espanhola. Assim, a adoção de uma escala internacional para a história da publicação hispano-americana confere relevância disciplinar à

relação entre o exílio e o mercado editorial.<sup>26</sup> (FALCÓN, 2015, p. 107, tradução nossa)

Nessa época, entre a queda da ditadura e a possibilidade de retomada democrática, a Espanha se bipolarizou politicamente, e a literatura não se manteve indiferente. Alguns escritores e suas obras também assumiram discursos nacionalistas (sendo na linha franquista e totalitária ou antifascista e socialista), por meio de uma escrita partidária e panfletária. Vale ressaltar que apesar da bipolarização política vigente na época, havia escritores assumidamente antifascista ou fascista que não levantavam tais bandeiras em suas produções literárias, e que até hoje são reverenciados pela crítica. Além do mais, o fato dos escritores serem assumidamente de direita ou de esquerda não garantia que suas obras fossem consideradas mais ou menos trabalhadas, lidas, analisadas, apresentassem maior ou menor qualidade estética ou fossem interessantes ou não.

Já a partir de 76, os escritores começam a ganhar mais liberdade ao não se verem mais obrigados a escolherem lados, tendo em vista que a ditadura franquista já começava a ser superada politicamente. Isso permitiu aos escritores deste momento histórico e geográfico a voltarem a pensar mais na estética de suas obras artísticas, ampliando as opções do fazer literário, o que levou para uma guinada mais criativa e individualista, no qual era permitida ao escritor buscar uma voz literária, além de liberá-los das tarefas extraliterárias e dos dogmas sociopolíticos.

A literatura pós-Franco é marcada pela abertura de possibilidades de temáticas outras que não fossem políticas pró ou contra o governo. Entre estas possibilidades surge uma volta à preocupação estética da narrativa, inclusive uma preocupação na qual a própria estética literária, bem como a crítica e a teoria da literatura tornaram-se mais centrais em narrativas pós-ditadura enquanto temática das obras. Logo, tornando cada vez mais comum uma literatura híbrida, mesclada, que aproxima a ficção e o texto ensaístico e/ou crítico (MENDES, 2002).

Excetuando sua primeira obra, nas leituras nos livros de Enrique Vila-Matas aqui traçadas são raras as menções que o escritor faz ao Franco ou à ditadura, entretanto, como dito anteriormente, o escritor se muda para Paris, nos anos 70,

---

<sup>26</sup> (...) la acción de argentinos, y otros latinoamericanos, en la construcción de redes de interdependencia entre los diferentes mercados nacionales del área editorial de habla hispana. Así, la adopción de una escala internacional para la historia de la edición hispano-americana otorga relevancia disciplinaria a la relación entre exilio y mercado editorial

para se afastar da Espanha Franquista. Sobre esse momento de sua vida, escreve o *Mar fondo* em 1988, que está presente na coletânea **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011). Em uma conversa com Marguerite Duras, o narrador (que está sob efeito de fetaminas) é questionado sobre o porquê de nunca ter conhecido um chinês enquanto morava na Espanha, ao ponto que responde, com extremo esforço e ironia: “- Estão proibidos por Franco. Em vez de dizer a frase com um sorriso irônico, o fiz com a boca muito trêmula, com a expressão severa e de terror<sup>27</sup>” (VILA-MATAS, 2012, p. 25, tradução nossa). Vemos neste trecho, que mesmo a ironia e o humor, tão característicos nas obras de Vila-Matas, estão marcadas pelo terror do regime franquista, e apesar de ser uma frase curta dentro do conto e que pode passar despercebida pelo uso das palavras e da linguagem no modo que se dá, fica evidente que a escrita em contexto pós-guerra não se esquece e nem apaga os fatos históricos vividos e experienciados por escritores que, como Vila-Matas, viveram sob o Estado de Franco.

### 1.3 Grupo geracional de gêneros híbridos

Neste subcapítulo nos dedicaremos a pensar em alguns escritores específicos que são contemporâneos de Vila-Matas, sendo muitos também conterrâneos, e que são citados em entrevistas ou em seus livros de ficção, e que inegavelmente fazem parte do imaginário da formação de Vila-Matas enquanto escritor, seja como influência, seja como convergência. Com as escolhas estéticas realizadas pelo autor em seus escritos literários, Enrique Vila-Matas discorda tanto da geração de escritores que trabalhava muito mais a temática do que a forma em suas obras, que o faziam como modo de resistência e de denúncia contra o sistema franquista; quanto discorda também da geração seguinte que se vê livre para trabalhar muito mais a forma e ampliar as escolhas estéticas. Podemos fazer uma aproximação dessa situação com o que fala uma personagem escritora em **Bartleby y compañía** (2002), quando o incômodo com essa dualidade e a busca de uma terceira opção de escrita ultrapassa a preocupação do escritor e ganha

---

<sup>27</sup> - Están prohibidos por Franco. En lugar de acompañar la frase con una sonrisa irónica lo hice con la boca muy crispada, la expresión severa y terrorífica.

também a discussão de seus personagens e livros: “Entre a futilidade da pura criatividade artística e o terrorismo da negatividade, talvez haja lugar para algo diferente: a moral da forma, o prazer de um objeto bem-acabado” (VILA-MATAS, 2002, p. 38).

Uma das aproximações possíveis, para englobar Enrique Vila-Matas em um referencial literário e pensar como o escritor se forma, bem como forma outros escritores mais jovens, torna-se produtivo quando partimos de uma leitura pela temática ou ainda por estilo das obras. Como afirmado anteriormente, a temática trabalhada com recorrência nas obras de Vila-Matas é a própria literatura enquanto tema, o fazer literário e como ele influencia o mundo e é influenciado pelo mesmo. Já em relação ao estilo com que mais trabalha em suas obras é o gênero híbrido, o qual tem sido trabalhado com frequência pelos escritores da literatura espanhola moderna e contemporânea, desde a queda de Franco (MENDEZ, 2002). Salienta-se que essa tradição de escrita permeada pelo hibridismo pode ser remontada até Miguel de Cervantes, que também utiliza este modo de escrita, mesmo que de forma inicial ou de modo protótipo.

O gênero híbrido na literatura espanhola torna-se ainda mais evidente com a literatura contemporânea mais recente, na qual podemos notar um crescente interesse pela importância de uma linguagem poética que reflita a própria linguagem, uma literatura que está ciente de ser feita pela e sobre o construto da palavra, da literatura. E essa preocupação com o uso poético da palavra se dá através da forma também, com a produção cada vez mais comum de uma literatura que traz gêneros híbridos, que surge como uma necessidade de romper com as formas cristalizadas, criando novos gêneros literários ou ainda ampliando as fronteiras que existem entre os mesmos. Além do mais, muitos escritores de romance que são da geração contemporânea espanhola trabalham para ampliar os limites da literatura em si. Assim como faz o próprio Vila-Matas, que busca ampliar os limites da própria escrita literária ou mesmo entender seu próprio fazer literário através de sua ficção e as discussões acerca da literatura.

Nessa linha de gêneros híbridos, confirmando a importância de Vila-Matas, assim como o grupo geracional, Ramšak (2011, p. 151, tradução nossa) afirma que:

Vários autores espanhóis atuais procuram novas possibilidades e outras vias de expressão. Entre eles, um dos mais interessantes e

promissores é Enrique Vila-Matas. Há vários anos, especialmente desde o seu texto *Bartleby e companhia* (2000), que ele tem se empenhado para estabelecer um interessante jogo ficcional com materiais narrativos – ficcionais, históricos, biográficos, ensaísticos, etc. – tentando apagar as fronteiras entre os gêneros<sup>28</sup>.

Antes de entrar propriamente na discussão sobre gênero híbrido vale, mesmo que brevemente, afirmar que partimos do entendimento que discutir gênero em si, assim como os conceitos da literatura no geral, uma problemática, pois se trata de algo mutável que envolve diretamente o contexto social e histórico. Em relação ao histórico, como tradição literária ocidental, podemos retomar até a Grécia antiga e as poéticas de Platão e Aristóteles para ali encontramos um ponto de partida possível, no momento exato em que acontece a famigerada divisão entre os três gêneros: épico, lírico e dramático.

Entretanto, Gérard Genette, em **Introdução ao Arquitexto** (1987) questiona a tríade dos gêneros e a relação com Aristóteles e Platão, ao afirmar que o modo que pensamos tal tríade hodiernamente tem muito mais relação com a modernidade literária, mais especificamente romântica, do que com o pensamento grego. Com um levantamento histórico entre alguns teóricos literários renomados, Genette tenta identificar a origem dessa divisão em tríade que definiu a literatura por tanto tempo. De acordo com Genette (1987, p. 22), Northrop Frye e Philippe Lejeune não definem de qual dos dois estetas gregos vem a tríade, já Robert Scholes afirma ser da *Poética* de Aristóteles, enquanto Tzvetan Todorov remonta a Platão como o criador da tríade, mas que foi difundida de fato por Diomedes. Em sua discussão, Genette ainda traz outros teóricos e seus posicionamentos sobre de quem seria de fato a tão difundida tríade de gêneros.

Apesar da discussão sobre o início da teoria dos gêneros em relação a tríade difundida e estudada amplamente pela teoria literária até os dias atuais, Genette afirma que a importância de Platão e de Aristóteles para tal conceituação já foi tanto disseminada, que quando são discutidas contemporaneamente, elas já vêm

---

<sup>28</sup> Varios autores españoles actuales buscan nuevas posibilidades y otros caminos de expresión. Entre ellos, uno de los más interesantes y prometedores es Enrique Vila-Matas. Ya desde hace varios años, especialmente desde su texto *Bartleby y compañía* (2000), pone su empeño en establecer un interesante juego de ficción con los materiales narrativos – ficcionales, históricos, biográficos, ensayísticos, etc.– intentando borrar los límites entre géneros.

perpassada, e transformadas, pelas próprias contribuições dos teóricos modernos sobre a temática:

Pois o essencial dela, como veremos, é a ilusão retrospectiva pela qual as poéticas modernas (pré-românticas, românticas e pós-românticas) projetam cegamente sobre Aristóteles, ou Platão, as suas próprias contribuições, e assim 'ocultam' a sua própria diferença, a sua própria modernidade. (GENETTE, 1987, p. 23)

Ainda de acordo com Genette (1987), é o que a tradição literária chama atualmente de "forma" o que constrói o sistema aristotélico de gênero. A partir da definição de objeto (objeto imitado) e modo (modo de imitação), trabalhada por Aristóteles em sua **Poética**, que Genette propõe a seguinte figuração para o sistema de gêneros:

**Tabela 1** – Sistema Aristotélico de Gêneros apresentada por Genette

<b>OBJETO / MODO</b>	<b>DRAMÁTICO</b>	<b>NARRATIVO</b>
<b>SUPERIOR</b>	Tragédia	Epopéia
<b>INFERIOR</b>	Comédia	Paródia

**Fonte:** GENETTE, 1987, p. 31.

Através da ilustração do sistema de gêneros aristotélico, Genette traz à tona o fato de Aristóteles abandonar a análise do que considerava ser um gênero inferior, induzindo juízo de valor sobre os gêneros. A partir deste ponto, Genette vai discutir como os críticos e teóricos da literatura, ao longo dos séculos, se basearam no sistema aristotélico, que foi criado a partir de Platão, para definir suas próprias teorias do gênero. Criticando, como supracitado, a forma que tais teóricos da literatura ou reproduziam, de modo quase acrítico, os pressupostos aristotélicos, os modificando para caber em suas próprias teorias; ou simplesmente os ignorava, criando outros termos, conceitos e nomes para os gêneros e espécies (Genette chama de taxonomia).

Para além da gênese da teoria dos gêneros literários ocidental, que remontamos, através das críticas de Genette, até os gregos. Faz-se necessário ressaltar que, conforme a literatura foi se expandindo como arte canonizada, com mais obras sendo produzidas e consumidas, a teoria dos gêneros, inevitavelmente, foi se ampliando para acompanhar. Como um dos principais nomes do estudo dos

gêneros e que traz já a ampliação da quantidade de gêneros literários é Nicolas Boileau e sua **Arte Poética**, que data 1674, e é feito seguindo a esteira aristotélica, entretanto pensando para além desta. Isso ocorre pois Boileau se baseia na poética aristotélica para pensar a literatura posterior a Aristóteles, além de trazer para o debate outros gêneros literários.

A **Arte Poética** (1979) de Nicolas Boileau apresenta-se enquanto um elogio ao clássico e canônico, pensando em uma arte aurática e moralizante. No sentido de manual, Boileau divide sua obra em quatro cantos: I – traça um histórico da poesia francesa, bem como instruções do bom escrever, de acordo com o próprio; II – trata dos gêneros, dito pelo teórico, menores, sendo eles idílio, elegia, ode, soneto, epigrama, rondó, balada, madrigal e sátira; III – entra com os gêneros ditos maiores, na esteira de Aristóteles, tragédia, comédia e epopeia; por fim, IV – traz conselhos de bom senso e moralidade que tanto a obra quanto o autor deve cultivar, como aceitar a crítica imparcial e a obrigação com a verdade e a razão.

O que mais nos interessa na **A arte poética** (1979) é o fato de ser uma poética realizada como “um poema didático-artístico” (BOILEAU, 1979, p.8). Percebemos que, apesar de pregar em direção a uma estética rígida e pura, principalmente com os gêneros ditos maiores, Boileau se coloca enquanto tradição do gênero híbrido ao utilizar versos alexandrinos e misturar história da literatura, digressões e anedotas. Dessa forma, podemos notar como Boileau também se constitui como tradição e precursor das obras vilamatianas, tendo em vista que traça em sua **A arte poética** (1979) uma relação da poesia com a crítica e teoria literária.

A ampliação da discussão dos gêneros literários ganha novos pensamentos e questionamentos com o estabelecimento do romance, junto ao romantismo europeu (mais especificamente alemão). Somando a esta discussão, de modo já moderno, temos as reflexões teóricas e críticas de Friedrich Schlegel sobre o romance, pensado e escrito já no século XVIII. Na investigação de Schlegel, o teórico enquadra o romance enquanto gênero poético dominante na modernidade: “Três gêneros poéticos dominantes: a tragédia entre os gregos, a sátira entre os romanos, o romance entre os modernos” (SCHLEGEL, 1981, p. 88). Vale ressaltar que, segundo Genette (1987, p. 54), não foi só Schlegel que se baseou na tríade

platônica sobre gênero, o romantismo alemão no geral leu, analisou e modificou a teoria de gênero clássica.

Com o que aqui foi postulado, fica evidente que a teoria dos gêneros é tão mutável quanta a própria literatura, - apesar de manter suas raízes na teoria clássica de Platão e Aristóteles -, e que os teóricos de gênero buscam estabelecer parâmetros para defini-los, mas que é impossível encerrar a discussão. Ainda mais se pensarmos em escritores como Enrique Vila-Matas que assume o compromisso de “parodiar” em suas obras a crítica e a teoria literária, levando a própria literatura a pensar seus limites através da ficção. Sendo assim, buscando sempre quebrar ou criticar através de suas obras literárias as limitações de gêneros enquanto teoria cristalizada e definida, trazendo obras de gênero híbrido.

Sendo assim, veremos que as teorias e pesquisas sobre gêneros híbridos não é uma discussão nova em sua raiz, tendo em vista que também remonta à tradição de Platão e Aristóteles. Entretanto, ganha outra dimensão com Enrique Vila-Matas, que usa a hibridização dos gêneros não apenas como estilo e estética, mas para poder conversar com a própria tradição literária, mesmo que de modo ficcional e paródico.

Para isso, retornemos à crítica aos clássicos gregos levantada por Gérard Genette mais uma vez, para entendermos que dentro da teoria de gênero clássica, já era pensado um meio misto de narrar. Sobre tal posicionamento, lemos em Genette: [...] “mostra de passagem que Aristóteles, se bem que tenha suprimido a categoria, tal como Platão não ignora o caráter ‘misto’ da narração” (GENETTE, 1987, p. 32). Ainda de acordo com Genette, Aristóteles também reconhece e vai além ao valorizar o modo misto, que é exemplificado pela epopeia em sua **Poética** (1987, p. 38). Além do mais, de acordo com o crítico francês: [...] “se para Platão a epopeia relevava do modo misto, para Aristóteles releva do modo narrativo, *ainda que essencialmente misto ou impuro*” (GENETTE, 1987, p. 32), o que evidencia que a pureza como critério deixa de ser pertinente. E que contemporaneamente o que foi definido como “modo narrativo puro” é para algumas linhas da teoria literária, em consequência da literatura moderna, um “modo fictício ou, pelo menos, puramente teórico”, nas palavras de Genette (1987, p. 39). Ainda vale ressaltar que ao mesmo tempo em que o narrativo puro se dissolve em Aristóteles, é o narrativo misto que se entroniza enquanto narrativo produtivo.

Logo, podemos inferir a dificuldade em buscar purezas ao falar das linguagens literárias, e como vemos desde Platão e Aristóteles, a questão dos gêneros traz desde sua gênese, na idade clássica, a noção das misturas dos meios, do caráter misto da narração, já pré-anunciando os gêneros híbridos. Assim como supramencionado, Genette, ao longo de seu **Introdução ao architexto**, vem explicitar por meio do levantamento histórico da teoria dos gêneros que muitos teóricos utilizaram da forma clássica para expandir e dar força para suas próprias divisões de gêneros. E que muitas vezes, essas análises, em vez de ampliar a discussão, acabava a reduzindo, como o caso da divisão por subgêneros de Jolles que Genette qualifica como ingênua (GENETTE, 1987, p. 64). A crítica de Genette em relação a este tema é voltada para a categorização como Jolles propõe, ou seja, pensando-os de modo fixo, simplista e partindo de alguns gêneros que seriam primeiros e essenciais para a literatura, diferentemente da ideia de Genette, que debate a fluidez, as transformações históricas e a conexão entre gêneros.

Ainda em relação com a tríade clássica dos gêneros, Genette (1987, p. 69) afirma que há estados intermediários entre cada um dos três gêneros, propondo assim, na linha de Goethe, quase que uma teoria de espectros de gêneros, tendo em vista que a combinação dos três gêneros de modo variado pode produzir uma infinidade de subgêneros. Outro ponto essencial de diferenciação entre a teoria clássica e a teoria romântica e pós-romântica em relação ao gênero, é que na clássica (baseada em Platão, mas mais em Aristóteles), a tríade se repartia de acordo com os modos de enunciação. Enquanto na teoria de gêneros romântica e pós-romântica, a tríade não é pensada como “simples modos, (...) mas como verdadeiros gêneros” (GENETTE, 1987, p. 76), os quais são definidos também por elementos temáticos. Logo, a diferença entre modos e gêneros é que enquanto os modos são categorias linguísticas, os gêneros são categorias literárias, de acordo com Genette (1987, p. 78-79).

Enquanto a teoria literária buscava divisões, subdivisões e taxonomias para enquadrar e cristalizar a teoria dos gêneros, a própria literatura ia na contramão abrindo ainda mais as fronteiras e limites da própria literatura. Vemos como exemplo Enrique Vila-Matas, assim como outros escritores espanhóis contemporâneos, que trabalham em sua produção ficcional com gêneros e subgêneros híbridos.

Partindo deste ponto, o que buscaremos explicitar é que Vila-Matas, além de utilizar gêneros híbridos, traz para a discussão literária ficcional a própria teoria, a própria discussão, como formadora de seu mundo ficcional, de sua poética ficcional. Entretanto, não podemos esquecer que esta discussão levantada por Vila-Matas se dá, assim como tantas outras discussões da teoria e crítica literária, no seu mundo ficcional, que é permeado constantemente de ironia. Vila-Matas, através da ironia, parodia a própria crítica e teoria literária, fazendo de suas obras a própria poética ficcional de seu fazer literário.

Para melhor defender tal posicionamento, devemos entender primeiro o que são os gêneros híbridos e sua relação com a história da literatura espanhola, bem como sua aproximação com a literatura espanhola contemporânea. Em uma definição inicial, podemos dizer que os gêneros híbridos são formas de escrita que combinam características de dois ou mais gêneros literários, e que desafiam as fronteiras convencionais entre gêneros por frequentemente misturarem elementos dos mesmos. Como afirmado anteriormente, a mescla de gêneros se dá na literatura desde a teoria dos gêneros clássicos, mas principalmente com os gêneros contemporâneos, como exemplo, de prosa, poesia, drama. A hibridização de estilos dos diferentes gêneros, e que está muito presente nos romances vilamatianos, abre as fronteiras das obras literárias que não se encaixam facilmente em categorias pré-definidas.

Entretanto, quando falamos de hibridização de gêneros, vale ainda salientar que para Genette “Em suma, todo o gênero pode conter sempre gêneros vários; e os arquigêneros da tríade romântica não se distinguem nesse ponto por nenhum privilégio de natureza” (1987, p. 80). E que nenhum deles é maior ou mais ideal que o outro, igual pregava Aristóteles e Boileau, de um modo hierarquizante, sendo todos da mesma classe empírica, assim como assevera Genette (1987), diferenciando-se apenas por ser mais ou menos vasta, mais ou menos especificadas pela teoria literária:

(...) todas as espécies, todos os sub-gêneros, gêneros ou super-gêneros são classes empíricas, estabelecidas por observação do dado histórico, ou, no limite, por extrapolação a partir desse dado, isto é, por um movimento dedutivo sobreposto a um primeiro movimento sempre indutivo e analítico. (GENETTE, 1987, p. 81)

Partindo da discussão sobre a teoria de gêneros proposta por Genette, levando em consideração que, como o teórico afirma: “sabemos bem que um romance não é apenas uma narrativa” (1987, p. 85), entendemos que o que mais nos interessa nesta pesquisa, ao pensarmos nas obras de Enrique Vila-Matas, é sobre um hibridismo de subgêneros em específico, e que tem ganhado bastante atenção entre críticos, estudiosos da literatura e escritores, ou seja, a mescla entre ensaio argumentativo e prosa ficcional, assim como nos embasa Alvarez Mendez (2002) a seguir:

Integração em certas obras literárias da prosa ficcional e a prosa argumentativa ensaística evidencia a interação entre ambas mediante a uma coerente dissolução de certos limites de gênero. Assim se observa, por exemplo, a utilização recíproca das técnicas respectivas à novela e ao ensaio na narrativa atual<sup>29</sup>. (MENDEZ, 2002, p. 11, tradução nossa)

De acordo com a teórica, uma das principais características que ainda pode haver entre esses dois gêneros que os diferencie, centra-se na figura do autor ou narrador e como este enuncia o texto. Isso se dá pelo fato de que na prosa ficcional quem fala é uma pessoa ficcional, mesmo em autobiografias ou ainda em autoficções, a linguagem é pautada pela ficção. Em contrapartida, na prosa argumentativa ensaística o autor é quem fala, quem narra, há uma voz e argumentos palpáveis no mundo real por trás do texto. Todavia, o próprio texto ensaístico atual pode utilizar a estética em seus textos através de usos de recursos literários, não os eliminando por completo. De modo análogo, as narrativas também se contaminam pelo ensaístico, pois podem transpassar juízos de valores do escritor e de uma realidade palpável no mundo não ficcional sem perder o caráter ficcional da obra.

A mistura entre gêneros, e aqui especificamente entre ficção (conto) e ensaio, foi ampliando e ganhando outros patamares em discussões cada vez mais produtivas com a disseminação desta técnica na literatura contemporânea, principalmente em autores espanhóis como Javier Marías, Luis Goytisolo Gay, Juan Manuel de Prada, Carmen Martín Gaité e o próprio Enrique Vila-Matas (e pensando

---

<sup>29</sup> “Integración en ciertas obras literárias de prosa ficcional y de prosa argumentativa ensayística, se transluce la interacción entre ambas mediante la coherente disolución de ciertos límites genéricos. Así se observa, por ejemplo, la recíproca utilización de las respectivas técnicas de la novela y el ensayo en la narrativa actual.”

em América-Latina, o argentino Jorge Luís Borges se mostra um dos principais nomes ao trabalhar tal hibridismo). Muitos destes autores trazem o ensaio tão intrinsecamente relacionado às suas narrativas ficcionais que suas ficções, se mutiladas, poderiam dar ensaios sobre a literatura, tendo em vista que muitos conceitos da literatura são amplamente debatidos, bem como críticas são feitas em relação aos caminhos que a própria literatura tem percorrido.

Pensando esta relação entre ensaio e ficção, podemos citar como um exemplo, entre vários possíveis na obra de Enrique Vila-Matas, **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Nesta obra, o narrador em primeira pessoa, um escritor contemporâneo, é convidado para uma performance no dOCUMENTA 13, evento alemão de arte contemporânea. A partir de seu contato com a arte, o narrador traz análises da arte contemporânea, bem como a relação desta com a literatura. É importante ressaltar que isto ocorre independente das obras artísticas e literárias existentes na obra em questão serem verificáveis no mundo, de todo modo a análise que o narrador estabelece é por si só uma análise ensaística apesar de ficcional.

A relação entre ficção e ensaio passa no limiar da discussão entre ficção e realidade, tendo em vista que o ensaio, bem como a teoria literária, trabalha pelo crivo da realidade sobre o que é ficção. Vila-Matas, de modo irônico, faz o contrário ao trabalhar sobre o crivo da ficção a realidade, o real sobre a ficção, sobre a teoria, sobre a crítica. E esta discussão sobre realidade e ficcional além de remontar os gregos, faz parte mesmo do cerne da discussão do que é ou não é literatura. Vila-Matas traz, de modo irônico, olhares de dúvidas para o grande cânone e a literatura como instituição, e como exemplo trazemos a linha de Harold Bloom, sobre a Bíblia e Shakespeare. Inclusive ambos, tanto a Bíblia quanto Shakespeare, transitam de forma social e política entre a discussão entre o real e o ficcional. Mostra a força da literatura em tecer a realidade, assim como a realidade em tecer a própria literatura.

Além do hibridismo entre ficção e ensaio, há outro tipo de hibridismo muito comum nas obras de Vila-Matas e dos escritores pós-ditadura franquista, que é entre ficção e memória, o insólito e a autoficção. Na obra de Vila-Matas podemos ler momentos em que suas memórias e experiências que beiram o insólito invadem sua obra, se tornando essenciais para a narrativa, mesmo que o autor as

ficcionalize. Assim como dito anteriormente, a relação entre vida e ficção é tema motriz de vários de seus romances e contos.

Em **Kassel no invita a la lógica** (2014a) lemos que: “Gostava que a realidade se tornasse ficção e vice-versa, e que não se pudesse distinguir muito bem entre uma e outra<sup>30</sup>” (VILA-MATAS, 2014, p.128, tradução nossa). O que, além de carregar traços ensaísticos, tendo em vista que faz essas afirmações sobre a obra de George Perec ao comparar com as obras do próprio narrador personagem, também nos traz traço de autoficção, já que essa predileção por narrativas híbridas entre ficção, autoficção e ensaio são frequentemente encontradas em obras de Vila-Matas.

Além de Vila-Matas, outros escritores em língua espanhola também escreveram através deste hibridismo no qual traz a memória para constituir a ficção sem que seja através da autobiografia em si, citamos aqui como exemplo Jorge Semprún, Javier Cercas, César Aira, Roberto Bolaño, Gustavo Martín Garzo e Juan Marsé.

Entre tais escritores referenciados anteriormente, o que mais se aproxima da escrita de Enrique Vila-Matas, em questão geográfica, histórica e, principalmente, pelo estilo, é o escritor e crítico literário espanhol Gustavo Martín Garzo. O autor, assim como Vila-Matas, tem uma produção bastante profícua, com mais de vinte títulos em trinta anos de publicação. Escritor de crítica literária, conto, artigo, romance e literatura infantil, traz em suas obras o hibridismo de gênero, tal qual Vila-Matas, principalmente relacionando o texto ensaístico, com autoficção e a ficção. Ambos os autores trabalham com uma autobiografia ficcional, na qual, de acordo com Mendez (2002) tem se tornado bastante comum na literatura espanhola contemporânea e se caracteriza por indagar o que é o pessoal na narrativa, por trazer personagens escritores e narradores e, por fim, uso das características típicas aos textos autobiográficos.

Constata-se, desta forma, que a escrita híbrida de gêneros não é uma característica apenas de Enrique Vila-Matas, mas de vários escritores que formam uma mesma geração constituída no final do século XX e começo do XXI. Em relação especificamente aos escritores espanhóis, pode ser remontado desde a

---

<sup>30</sup> “Le gustaba que la realidad se convirtiera en ficción y a la inversa y que no se pudiera distinguir bien entre una y otra.”

queda da ditadura de Franco, bem como a retomada democrática, tendo em vista que tal momento político abriu espaços para literaturas menos engajadas politicamente, sem as preocupações que antes assolava os escritores e que refletia em suas produções literárias, que muitas vezes os levavam a serem mais engajados, tanto com a restituição de um estado democrático ou, por outro lado, ainda em manter o regime ditatorial.

Tais fatores social, histórico e político possibilitaram aos escritores discussões sobre a própria literatura e o estilo dentro do ficcional, ao trazer a escrita ensaística para a ficção e vice-versa, bem como refletir sobre a própria existência do ser escritor, narrador e crítico, e porque não dizer da própria literatura. Todavia, apesar de fazer parte de um grupo geracional que usa o hibridismo de gêneros como estilo, na busca pelo novo, por romper com as tradições literárias, e por que não afirmar, com as tradições que levaram os espanhóis a uma ditadura franquista, há um ponto que diferencia Enrique Vila-Matas de muitos dos escritores de sua geração, assim como afirma a crítica literária e escritora barcelonesa Mercedes Monmany em seu texto intitulado “Enrique Vila-Matas & CO.”:

(...) seus romances que se convertem cada vez mais em fascinantes caixas de ressonância que contêm **muitos gêneros** ao mesmo tempo: o diário, a autobiografia fragmentada, **a sátira e a paródia grotesca**, o poema em prosa, a crônica ou o ensaio crítico sobre outros escritores ou “almas gêmeas” como ele mesmo as chama<sup>31</sup>. (MONMANY, s/d, grifo nosso, tradução nossa)

Logo, como afirmado pela crítica Monmany, Vila-Matas é parte constituinte desse *corpus* de escritores que trabalham a mistura ou o hibridismo de vários gêneros ao mesmo tempo. Contudo, o que o diferencia de sua própria geração é o constante traço de humor, permeado pela ironia, com o qual discute e narra a literatura e o fazer literário. É o que Monmany chama de sátira ou ainda paródia grotesca e o que confere a Vila-Matas um estilo próprio para abrir mais ainda o debate sobre e com a literatura, permitindo a seus narradores uma liberdade maior de crítica, pois é realizada através do humor e da esculhambação com a própria literatura e tudo que a envolve. Como podemos ler em um de tantos exemplos no

---

<sup>31</sup> “sus novelas que se convierten cada vez más en fascinantes cajas de resonancias que contienen muchos géneros al mismo tiempos: el diario, la autobiografía fragmentaria, la sátira y la parodia grotesca, el poema en prosa, la crónica o el ensayo crítico sobre otros escritores o “almas gemelas” como él las llama.”

qual alinha a crítica, a ficção, a sátira e a autoficção em um fazer literatura típico nas escritas de Vila-Matas:

Às vezes, alguém na rua (que nem imagina a que me dedico), ou algum amigo que quer ser irritante, me perguntam em que trabalho. Quando isto ocorre, tenho sempre a mesma resposta pronta. –Sou alguém que se faz passar por um crítico<sup>32</sup>. (VILA-MATAS, 2011, p. 256-257, tradução nossa)

O trecho supracitado é do livro **Chet Baker pensa em su arte** (2011), mais especificamente do conto homônimo. A narrativa curta em si, que diferente do livro, tem como subtítulo “(Ficción crítica)” (2011, p. 245), é um exemplo de como a literatura vilamatiana mistura, mescla ou hibridiza os gêneros literários, tratando de temas tão caro à literatura, mas sem perder o humor e a ironia. Este humor tão peculiar e instigante, que transforma as análises ensaísticas mais pesadas em uma piada, por meio de uma virada magistral contra as dualidades padronizantes, será mais debatida no próximo capítulo desta tese.

#### 1.4 As referências como rizoma em Vila-Matas

Partindo de tudo o que foi explanado na seção anterior, percebe-se que há uma tradição vilamatiana que não se dá apenas pelos seus contemporâneos, e muito menos em relação à uma literatura nacional espanhola, mas em um diálogo constante com a literatura dita universal, a alta-literatura, a literatura canônica. As referências de Vila-Matas a tais escritores em suas obras e entrevistas são inúmeras, e aqui citamos algumas principais que se repetem com certa constância em seus livros: Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, Robert Musil, Kafka, James Joyce, Herman Melville, Roberto Bolaño, Rainer Maria Rilke, Shakespeare entre tantos outros grandes nomes conhecidos da grande literatura.

Por conta da multiplicidade de referências nas obras de Vila-Matas, é necessário atentar para a leitura em relação aos jogos com as múltiplas citações e referências que se vê figurado em suas obras. Isso ocorre tendo em vista o caráter

---

<sup>32</sup> A veces, alguien de la calle (que no puede ni imaginarse a lo que me dedico), o algún amigo que tiene ganas de ser puñetero, me preguntan en qué trabajo. Cuando esto sucede, tengo siempre preparada la misma respuesta. –Soy alguien que se hace pasar por un crítico.

irônico que os narradores vilamatianos imprimem constantemente a suas escritas, principalmente em relação às suas discussões sobre a literatura e a arte. As citações diretas e indiretas nas obras de Vila-Matas, além de serem numerosas e tratar do campo das humanidades de uma forma ampla (arte, filosofia, cinema, música, religião etc., ou seja, não só da literatura) não confundem apenas por misturar citações e referências ficcionais com as reais, sem perder o caráter ficcional da obra, mas principalmente por fazê-lo de forma vertiginosa, rizomática, em que uma referência e citação puxa outra e assim sucessivamente, levando a incontáveis ramificações, como destrincharemos posteriormente. Portanto, tratando-se das obras de Vila-Matas, é importante estar atento aos jogos com a ironia e a paródia, as quais são a sustentação de muita das suas obras, como veremos na citação a seguir:

O leitor poderá, se assim deseja, brincar de descobrir as citações, mas em nenhum momento o desdém ou a capacidade de reconhecê-la deverá ser uma limitação para sua leitura, afinal de contas – não sou um escritor kafkiano, ele não deixou filhos – essas citações são lúdicas e arbitrarias, puro jogo e suplemento<sup>33</sup>. (VILA-MATAS, 1993, p. 13, tradução nossa)

Apesar do tom irônico e totalizante com o qual Vila-Matas costuma tratar as temáticas referentes à própria literatura, e que utiliza acima para afirmar que tudo é lúdico em suas citações, é de extrema importância tentarmos entender que tipo de referências são estas das quais o escritor utiliza. Este modo de escrita baseado em diversas referências e citações, como um emaranhado, aproxima-se muito do conceito de Rizoma desenvolvido por Deleuze e Guattari em seu livro **Mil platôs** (1995). Ao conversar com tantas referências, ao se abrir e ramificar para outra e mais uma citação ou referência que não possuem um centro único, mas seguem como linhas ou ramificações, assim como se dá no modelo rizomático<sup>34</sup> de Deleuze e Guattari.

---

<sup>33</sup> El lector podrá, si así lo desea, jugar a descubrir las citas, pero en ningún momento el desdén o la capacidad para reconocerlas deberá entenderlo como una limitación para su lectura, pues a fin de cuentas - no soy un escritor kafkiano, él no dejó hijos - esas citas son ludicas y arbitrarias, puro juego y suplemento.

<sup>34</sup> O teórico da literatura, cientista social e estudioso de Deleuze e Guattari no Brasil, Daniel Rossi, nos traz uma definição assertiva de Rizoma como “um sistema de redes acentradas, [...] [formado por] linhas que se interlaçam em uma rede acentrada, sem pontos fixos que poderiam marcar centros ou posições ‘necessárias’” (ROSSI, 2011, p. 30).

Portanto, Vila-Matas nega um Eu centrado para seus narradores (que raramente tem um nome, mas que muito se assemelham com o escritor e, conseqüentemente, entre si nas diversas obras e através e por meio da autoficção), portanto são sempre múltiplos em si só, tendo em vista que são sempre escritores e/ou grandes leitores que narram, geralmente sobre o narrar enquanto temática mesmo, permeado pelas diversas vozes referenciais de leituras do grande cânone. O que nos aproxima com o que afirma Deleuze e Guattari (1995) ao falar da multiplicidade que os livros carregam em si: “Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações” (1995, p. 12). O que torna os livros de Vila-Matas em *agenciamentos* (1995, p. 13), orgânicos e quase vivos *per si*. Em interstícios de dialogismos múltiplos entre todo este cânone que suas obras constituem dentro das narrativas, este cânone ficcional, que muito se assemelha ao cânone eurocêntrico ou com passabilidade eurocêntrica. Ou seja, são obras sem um objeto específico, mas que se conectam com outros *agenciamentos*.

Logo, as obras vilamatianas além de rizomáticas, também são como estas *máquinas abstratas* (1995, p. 14) afirmadas por Deleuze e Guattari quando se defendem de suas diversas aproximações com a literatura. Para fazer tal defesa, os filósofos dizem que é necessário entender a que a máquina literária está engajada. No caso de Vila-Matas, sua obra é uma máquina abstrata ligada à própria máquina literária. O que nos aproxima bastante, primeiramente com algumas definições que se repetem em, pelo menos, dois momentos na literatura de Vila-Matas. O primeiro destes que aqui citaremos é, “Chat Baker piensa en su arte (Ficción crítica)” (2011), o conto. E, anteriormente, **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985). Ambas trazem definições de arte muito próximas do que afirmam Deleuze e Guattari, ou seja, de que há tipos de artes discursivas que são centradas em falar sobre as coisas, mas que em resposta a uma arte autêntica e esta, “a arte autêntica não faz isso: a arte autêntica é a coisa e não algo sobre as coisas: *Finnegans Wake* não é arte sobre algo, é a arte em si.<sup>35</sup>” (VILA-MATAS, 2011, p. 246, tradução nossa).

---

<sup>35</sup> “el arte auténtico no hace eso: el arte auténtico es la cosa y no algo sobre las cosas: *Finnegans Wake* no es arte sobre algo, es el arte en sí.”

Vemos que outro ponto que aproxima com essa visão rizomática de citações e referências em Vila-Matas é o que os filósofos em questão chamam de princípio de conexão, no qual qualquer ponto do rizoma pode e deve ser conectado a qualquer outro, não de forma linear como a linguística de Chomsky, mas se abre para infinitos diálogos e discursos. O que nos leva a outro ponto da definição de rizoma de Deleuze e Guattari, que é o princípio da multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16), o qual é capaz de gerar crescentes leis de combinações, bem como as referências vilamatianas, as quais assumem combinações múltiplas de autores, obras e artes. Pois as referências nas obras de Enrique Vila-Matas são para expandir o mundo literário, para desse modo romper com as barreiras de gêneros entre ficção, ensaio, autobiografia ficcional, entre outras.

Sendo assim, os livros de Vila-Matas operam como agenciamento que surge “deste crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). E isso ocorre, pois, à medida que vai se entendendo o jogo da referencialidade rizomática em Vila-Matas, mais vai se ampliando as possibilidades de leitura e as conexões dos livros vão se ampliando com outras obras e autores múltiplos. O que possibilita ao/à leitor(a) uma visão centrada da multiplicidade mesmo da literatura enquanto temática nas obras de Vila-Matas.

Outro ponto que muito nos interessa sobre o rizoma ao relacioná-lo com o modelo de citações e referência de Vila-Matas é o “princípio de ruptura a-significante” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18) no qual um rizoma pode se romper em qualquer parte sem que lhe cause prejuízo. De modo similar, vemos esse mesmo princípio fruir nas referências nas obras de Vila-Matas, tendo em vista que o próprio autor brinca com esses rompimentos, ao utilizar o humor em suas referências ou mesclar a referência real com a ficcional, sem causar nenhum prejuízo para o fluxo da narrativa ou para as análises crítica que faz da/pela literatura. Ou seja, a ruptura é em si parte constituinte desse corpo rizomático que são as referências e citações vilamatianas.

Sendo assim, as obras de Enrique Vila-Matas, ao trabalhar a literatura como tema, não estão trabalhando a literatura que é cópia da literatura que se encontra no mundo, mas de uma literatura rizomática, que estabelece rizomas com a

literatura verificável no mundo. Por isso as referências e as citações em Vila-Matas são rizomáticas, pois estabelecem essa relação assentada ao mesmo tempo em que para além da dualidade realidade e ficção. A ficção e a realidade se dão como em uma evolução a-paralela uma da outra, que não se refletem uma na outra, mas mesmo assim se relacionam. O que Deleuze e Guattari afirmam sobre a música é como se dá a referenciação e as citações nas obras ficcionais de Enrique Vila-Matas, e os filósofos asseveram que:

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas "multiplicidades de transformação", mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20).

De forma semelhante, as referências e citações nas obras vilamatianas também se arborificam com suas linhas de fugas, trabalhando suas multiplicidades de transformação. Pois se pensarmos que as referências e citações são algo que conectam a obra ao mundo, em Vila-Matas, por trabalhar de forma híbrida o gênero ensaio, no qual teoricamente trabalha diretamente com as referencialidades externas, também o faz através de uma autoficção, pois lida com uma referenciação ficcional, tendo em vista que muitas vezes Vila-Matas cria ou recria em cima de citações para constituir sua escrita ficcional. E este movimento é o que traz a multiplicidade rizomática para as obras do escritor espanhol. Deste modo, as referências e citações criam um mapa, aqui referimos ao mapa no sentido dado por Deleuze e Guattari:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20)

Este mapa pode ser visto sobre a obra de Vila-Matas, um modo de leitura que não é fechada e centrada em si, mas que se comunica (entre obras externas ou outras obras do próprio autor). Dessa forma, reage e cria planos de fuga do livro,

o conectando com toda a literatura canônica, ou ainda, criando um mapa do que é e o que não é a literatura para Enrique Vila-Matas, sem perder os traços irônicos sobre assuntos tão caros à teoria literária, e que por conta desse caráter de jogo obsessivo com a literatura, partindo da ironia, muitas vezes chega a atordoar até o mais preparado dos/das leitores(as).

O que nos leva para o que Deleuze e Guattari julgam ser o mais importante no conceito de rizoma, e que está na citação anterior, que é a capacidade de “ter sempre múltiplas entradas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Pois Vila-Matas, em suas obras, brinca com os limites mesmo da própria literatura, a ampliando o máximo que pode, através de suas referências, sejam as que o autor traz escrita em seus textos baseado em nomes que se repetem em diversas obras distintas, por exemplo, Shakespeare, Borges, Kafka e Beckett; ou também em referências nas quais, por meio da paródia, realiza citações diretas inventadas ou modificadas; bem como também citações completamente imaginadas, como a personagem que aparece em mais de uma de suas narrativas, a Rita Malu. Ainda, uma quarta referencialidade utilizada por Vila-Matas são as referências que o autor faz, trazendo consigo sua tradição literária espanhola, tendo em vista que é da Espanha que escreve, e mesmo que seja para negar os escritores que lhe são precursores, Vila-Matas não escapa de tal tradição.

E, por último, há também uma conversa com sua referencialidade futura, no sentido de precursores preconizada por Jorge Luis Borges no conto “Kafka y sus precursores” (1974), no qual a tradição referenciada pelo autor não vem de um passado, de escritores que vieram antes de quem escreve hoje, mas vem de um legado deixado pelo escritor de hoje para as próximas gerações. Vila-Matas e seus narradores pensam em um futuro da literatura e da referência, imaginando uma literatura que consiga conquistar um espaço próprio através da linguagem, sem se prender sempre à realidade. Vemos esse jogo de referenciação com o futuro no conto “Chat Baker piensa en su arte” (2011):

Agora posso dedicar-me, com precisão, a pensar na possibilidade de que na narrativa do futuro tudo pode ser, algum dia, ‘de outra maneira’, quer dizer, posso dedicar-me a pensar na possibilidade de um dia a escritura comece a deslizar-se muito sutilmente até o Finnegans, até uma literatura mais próxima da realidade bárbara,

brutal, muda, sem significado, das coisas.<sup>36</sup> (VILA-MATAS, 2011, p. 253, tradução nossa)

Com estes cinco tipos de referência usadas por Enrique Vila-Matas em suas narrativas, fica elucidado a aproximação de suas referências e o sentido de rizomado por Deleuze e Guattari. O autor espanhol brinca com suas referências, entretanto em um sentido muito sério e exato para criar e expandir a literatura e expandir o como se dá a referência e a intertextualidade na e pela literatura. Isso causa esse sintoma rizomático, no qual é acentrada e multiplicadora de textos e contextos. As referências se dão como este mapa citado anteriormente, que faz das obras de Vila-Matas amplamente conectáveis com as tradições literárias e com a totalidade das obras vilamatianas entre si. Nesse sentido, abre e expande a própria literatura e as suas definições, bem como sua tradição “cristalizada” através da literatura mesmo, mostrando as possibilidades e a força do texto literário em também se reinventar.

---

<sup>36</sup> Ahora puedo precisamente dedicarme a pensar en la posibilidad de que en la narrativa del futuro todo pueda ser algún día ‘de otra manera’, es decir, puedo dedicarme a pensar en la posibilidad de un día la escritura empiece a deslizarse muy sutilmente hacia lo Finnegans, hacia una literatura más próxima a la realidad bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas.

## 2 TRAJETOS DE LEITURA: Há um fetichismo pelo inelegível

Neste segundo momento será traçada a trajetória de primeiras leituras e impressões sobre a obra de Enrique Vila-Matas. Aproximando objeto de pesquisa e pesquisadora, em um jogo nos moldes vilamatianos de aproximar realidade e ficção, leitor, escritor e obra. Apesar de dialogar com tais dicotomias e, também, *por* dialogar com tais dicotomias, Vila-Matas deixa elucidado que seu campo de atuação é a ficção, como podemos ver em trecho de sua entrevista para Ana Solanes, no **Cuadernos Hispanoamericanos** (2007): “Muitas vezes se esquecem que trabalho literalmente no campo da ficção. Ficção é invenção. Ficção é ficção<sup>37</sup>” (VILA-MATAS, 2007, p. 152). Percebemos então, que a literatura, para Enrique Vila-Matas não se dá de maneira espontânea, é calculada e pensada em nível de obsessão para que as obras encaixem umas nas outras como um jogo de quebra-cabeças com inúmeras peças ditas e não ditas.

Cabe ainda pensarmos que literatura é esta que leva o escritor Enrique Vila-Matas à obsessão. Nas obras que a seguir serão apresentadas e analisadas, vemos que as narrativas são constantemente autoconscientes e autocentradas, e isso se dá por estar muitas vezes falando sobre si mesma ou das outras obras, personagens e histórias que compõem o universo ficcional do autor. Além do mais, o hibridismo entre ensaio e ficção facilita e dá suporte para que a literatura vilamatiana permaneça nessa constante discussão consigo mesma sobre o que é a literatura e como ela se constitui pela e através da ficção. Entretanto, não podemos esquecer que, por trazer uma referenciação rizomática vertiginosa, o escritor espanhol está também constantemente discutindo com o universo literário canônico verificável no mundo real, mas que passa pelo crivo da ficcionalização ao serem inseridos através da ficção e da ironia neste jogo literário que sustenta o universo vilamatiano, o qual, vale ressaltar, não deixa de fora nem mesmo o leitor.

Sendo assim, ao juntarmos todas estas características das obras de Enrique Vila-Matas, ou seja, a literatura híbrida, autoconsciente, autocentrada e com uma referenciação rizomática nos elucida um pouco o nível de obsessão com a literatura e da própria literatura do escritor, de seus narradores e de seus personagens.

---

<sup>37</sup> Se olvidan a menudo que yo trabajo literalmente en el campo de la ficción. La ficción es invención. La ficción es la ficción.

Revelando-nos também qual é a literatura pensada no universo vilamatiano, ou seja, o cânone hegemônico europeu, o qual ele mesmo busca se inserir através da autoficção e o qual também critica através da ironia. Vale destacar que a maioria dos narradores dos livros aqui analisados não possuem nome, o que podemos aproximar ainda mais à questão da autoficção, da formação da automitografia e da autoinserção no cânone literário por parte do escritor. Além do mais, entendemos que, para adentrarmos no jogo literário de Vila-Matas, devemos ler pelo óculo da obsessão, para assim nos tornarmos leitores obcecados pela literatura em concordância ou discordância crítica com as regras do jogo proposto pelo autor espanhol.

Enrique Vila-Matas defende que, para conhecer a biografia de um autor, deve-se partir de suas escritas, ou seja, a história do estilo usado, que suas obras completas contam. Em **Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos** (2011), lemos uma reflexão do personagem sobre a questão da vida e da literatura, que muito reflete o defendido por Vila-Matas anteriormente, lemos: “É triste, mas cada vez se glorifica menos a arte e mais o artista criador; cada vez se prefere mais o artista do que a obra. É triste, pode acreditar<sup>38</sup>” (VILA-MATAS, 2011, p.77, tradução nossa). Por sua vez, faz-se importante trazer a trajetória de leitura que levou a autora desta tese de leitora, para usar um termo de Compagnon, para leitora e pesquisadora das ficções vilamatianas.

## 2.1 Suicidios ejemplares

O primeiro contato foi com a obra de Vila-Matas **Suicidios ejemplares** (2006), que foi publicada originalmente em 1991. A obra é uma coletânea de contos que estão conectados pelo tema do suicídio, apesar de ironicamente quase nenhum dos personagens centrais chegar em vias de fato a cometê-lo. O que une os contos é o sentimento de suicídio das personagens, os diversos modos de cometê-lo, assim como a ligação de tal sentimento com as localidades geográficas pelos quais as personagens transitam, sendo estes locais reais ou inventados pelo

---

<sup>38</sup> Es triste, pero cada vez se glorifica menos al arte y más al artista creador; cada vez se prefere más al artista que a la obra. Es triste, créeme.

autor, bem como a proximidade do suicídio, a literatura e o fazer literário. Por isso, logo na introdução da obra intitulada “Viajar, perder países” o autor nos convida a passear, como *flâneur* por seus contos como quem vai “viajar, perder suicídios; perdê-los todos. Viajar até que se esgotem nos livros as nobres opções de morte que existem” para que assim o leitor possa projetar “seu próprio mundo interior sobre o mapa secreto e literário deste itinerário moral que aqui mesmo já nasce suicidado<sup>39</sup>” (VILA-MATAS, 2006, p. 7, tradução nossa).

Os contos se apresentam na seguinte ordem: “Viajar, perder viagens”; “Muerte por saudade”; “Em busca de la pareja eléctrica”; “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”; “El arte de desaparecer”; “Las noches del Íris Negro”; “La hora de los cansados”; “Un invento muy práctico”; “Me dicen que digan quien soy”; “Los amores que duran toda una vida”; “El coleccionista de tempestade”; “Pero no hagamos ya más literatura”. O conto de encerramento do livro chama a atenção por ser o mais curto e por ser a cópia de trechos da carta de suicídio de Mario de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa, único conto em que a personagem chega a cometer o ato de tirar a própria vida. O modo de escrita desse conto, que pode ser lida como citação direta, logo nos faz lembrar de “Pierre Menárd, autor de Quixote” de Jorge Luís Borges, influência recorrente nas obras de Vila-Matas e que aqui nos dá parâmetro para afirmar ser não apenas uma cópia de trechos selecionados da carta entre amigos escritores, mas, no estilo borgeano, o conto final e ficcional de Enrique Vila-Matas da coletânea de contos intitulada **Suicidios Ejemplares** (2006). Um conto que reafirma a obsessão de Vila-Matas pela literatura, desde o título que traz a ironia, bem como o conto em si que traz a questão da realidade e da ficção.

“Pero no hagamos ya más literatura” é um encerramento para a obra tipicamente vilamatiano. A ironia se dá pela discussão que o autor levanta apenas com um título ficcional unido a cópia de trechos de uma carta real. Seria uma ironia mórbida se pensarmos que a carta ali trazida no livro não é ficção, mas sim uma relação mimética com a realidade, pois sendo a carta suicida real de um autor real, podemos ler como um prenúncio de que a literatura se vai junto. A literatura morre um pouco, junto com a morte de cada “grande” autor. Entretanto, não é este o

---

<sup>39</sup> viajar, perder suicídios; perderlos todos. Viajar hasta que se agoten en los libros las nobles opciones de muerte que existen (...) su propio mundo interior sobre el mapa secreto y literario de este itinerario moral que aquí mismo ya nace suicidado.

caminho que a literatura de Vila-Matas traça com suas obras. Faz-se importante lembrar a obsessão do escritor barcelonês com a literatura, e nesse caso específico, para além da vida em vários níveis. Então, a ironia do título e do conto se mostra através desta discussão ampla do que é literatura, do que é ficção em contrapartida com a realidade, ficando evidente que o suicídio exemplar para o escritor é pela ficção, mostrando o peso que a obsessão pelo mundo literário ou por se retirar dele carrega. Além do que, serve como um lembrete de que mesmo que a obra literária muito se assemelhe à realidade, por estar contido em uma obra ficcional, o conto será sempre um conto, permeado pelo crivo ficcional. A realidade com que a ficção trabalha, não se dá no singular, mas sim no plural, das realidades possíveis na literatura.

Essa primeira leitura de Vila-Matas, e que foi a porta de entrada para o universo vilamatiano, chamou atenção pelo que diz Antônio Carlos Silveira Xerxenesky:

Vila-Matas é especialmente sedutor para qualquer pessoa que estude literatura pelo viés acadêmico; ele parece demonstrar de forma didática todas as características do pós-modernismo: metaficção, autoficção, intertextualidade... Mas todos nós que já o colocamos no microscópio precisamos também aprender a nos afastar. Despidos de todo jargão implantado pelo crítico, seus livros escondem uma literatura humana, entusiasmada e às vezes comovente, por baixo da camada de citações. (XERXENESKY, 2021)

De acordo com o pesquisador, a teoria literária e seus conceitos em si, temática constante nas obras do escritor, se dão de modo ambíguo. Pois além de discutir as temáticas inerentes à literatura, quase de modo didático, os traz de modo sensível nesta obra. Isso se dá pelo hibridismo praticado pelo autor, que mescla tais temáticas que permeiam o discurso teórico, com os diversos tipos de suicídios que as personagens de Vila-Matas se deparam em **Suicídios ejemplares**. Pode-se ainda fazer um paralelo desse suicídio narrado com o fracasso enquanto personagem, como acontece no segundo livro lido de Vila-Matas intitulado **Aire de Dylan** (2012), o qual passaremos a analisar a seguir.

## 2.2 Aire de Dylan

O romance **Aire de Dylan** (2012) começa com o narrador personagem em primeira pessoa, um prolífico escritor barcelonês à beira da aposentadoria, sendo convidado a participar de um “congreso literario sobre el fracaso” (VILA-MATAS, 2012, p. 13). No congresso em questão, o narrador personagem assiste à apresentação intitulada “Teatro de realidad” de Vilnius Lancastre, personagem central da trama, e que é fisicamente muito parecido com Bob Dylan, além do que, de modo irônico e bem-humorado herda a memória de seu recém-falecido pai (rival principal e natural, de acordo com a personagem), o grande escritor espanhol Juan Lancastre, bem como sua tradição literária.

A partir deste ponto a narrativa vai se desencadeando em uma série de peripécias amarradas a temas que permeiam a literatura moderna e pós-moderna (inclusive o embate entre ambas, trazido por meio da figura de Juan Lancastre, pós-moderno, e seu filho Vilnius, moderno). Inclusive um embate sobre o fracasso almejado e o fracasso repudiado no qual a literatura se torna centro quase como palavras em sinonímia: literatura e fracasso. Outras questões envoltas à literatura também são narradas, como: autoria, palimpsesto, memória, gênero híbrido, fragmentação, intertextualidade, tradição, vanguarda, autenticidade, autoficção, contradição, entre outros.

Podemos então ler, desde os primeiros capítulos, o diálogo entre tradição e antitradição em **Aire de Dylan** (2012). A tradição herdada por Vilnius, junto com a memória do pai, é a tradição pós-moderna, antitradicional por excelência. A obra utiliza a figura do pai de Vilnius como expressão desta tradição pós-moderna, hoje já considerada estabelecida, como se tivesse vencido por insistência e exaustão seus adversários – o pós-modernismo se impôs enquanto peso, no centro da gravidade do início do século XXI.

A relação conflituosa entre o modernismo e o pós-modernismo perpassa toda a obra em questão, bem como a vida de Enrique Vila-Matas enquanto escritor e crítico da literatura. Isso se dá pelo fato que as discussões sobre o pós-modernismo na literatura datam do final do século passado, com nomes como Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault e Linda Hutcheon. Época esta na qual Vila-Matas já escrevia e pensava de forma crítica

sobre o fazer literário, seja na ficção, seja nos ensaios. Logo vemos que o dualismo entre modernismo e pós-modernismo não só faz parte enquanto assunto de sua obra, mas também faz parte de sua formação como escritor, tendo em vista que o autor forma sua automitografia na época em que tais discussões estavam em voga nas universidades e discussões teóricas. O que nos faz refletir que a própria formação de uma automitografia vilamatiana se dá justamente pela abertura ou ampliação teórica que tal dualidade permitiu na época.

A crise na literatura, que culmina em um ápice no século XXI, é personificada pela crise nas relações dos personagens do romance, mas principalmente na relação pai e filho, ambos artistas com pensamentos opostos sobre o fazer artístico. Na citação a seguir fica explícita essa relação problemática em que se encontra a literatura para o narrador, segue:

Foi tão intenso esse luto (luto exagerado se levasse em conta que Vilnius sempre odiou seu pai) que até parecia que o duelo entre eles havia começado a construir seus próprios dramas e suas próprias histórias, e até havia começado a desenhar uma sociedade que parecia em construção, a qual, no mínimo, dois seres frágeis já faziam parte dela, entretanto tinha que contar também com o espectro paterno e até com minha sombra, que se somava um pouco aquela sociedade infraleve, que era o testemunho do nada e portanto espelho tímido dos ares do nosso tempo: reflexo de uma época em que o drama da sociedade moderna, sua trágica inconsistência e o avanço para o vazio, é um segredo revelado e um feito brutal, que ninguém parece capaz de remediar. (VILA-MATAS, 2012, p. 208, tradução nossa<sup>40</sup>)

O trecho acima revela muito sobre a obra em questão, bem como as obras em geral de Enrique Vila-Matas. Além de ser um resumo, pela ótica do narrador-personagem de tudo o que ocorreu até então na narrativa. Mostra-nos a relação conturbada entre todos os participantes da sociedade infraleve<sup>41</sup> e como isso se

---

<sup>40</sup> Había sido tan intenso ese luto (luto exagerado si se tenía en cuenta que Vilnius siempre había odiado a su padre) que hasta parecía que el duelo hubiera empezado a engendrar sus propias lilas y sus propias historias, y hasta hubiera empezado a dibujar una sociedad que parecía en construcción y de la que, como mínimo, dos seres frágiles formaban ya parte de ella, aunque había que contar también con el espectro paterno y hasta con mi sombra, que se asomaba ya un poco a aquella sociedad infraleve, que era testimonio de la nada y por tanto espejo tímido del aire de nuestro tiempo: reflejo de una época en la que el drama de la sociedad moderna, su trágica inconsistencia y avance hacia el vacío, es ya un secreto a voces y un hecho brutal, al que ya nadie parece capaz de poner remedio.

<sup>41</sup> Sociedade estabelecida pelos personagens centrais da narrativa que de acordo com eles buscava por uma escrita leve como o ar e com pouco esforço, formada por Vilnius, o pai fantasma de Vilnius, Débora e o narrador personagem sem nome.

relaciona com a literatura e com a arte. De acordo com o próprio romance, a sociedade infraleve é constituída por “dois seres frágeis”, que representam a nova geração de escritores que não se esforçam pela arte, que recebem a arte como herança, como um privilégio dado de berço, mas que não a praticam, terceirizando-a para outra pessoa, que na obra é representada pelo narrador-personagem sem nome. Logo, este narrador representa a geração presente de escritores, que está entre a visão do futuro, mas com a escrita ainda fundada e referenciada pelo passado, pelo “espectro paterno”. Já a figura do pai, rejeitado e odiado pelos dois seres frágeis, ainda serve de alguma base aos narradores (seja para reafirmar ou mesmo negar), representa o passado morto, mas não acabado, que retorna sempre como um espectro para todos os infraleves vivos.

Por meio das ações dos membros da sociedade infraleve, Vila-Matas aproxima-se, com sua obra, da perspectiva de Agamben em “O que é o contemporâneo?” (2009): o escritor atingiu uma “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59), um distanciamento que permite ver seu próprio tempo de forma crítica no mesmo lance em que o realiza, mantendo os olhos sobre o conjunto da tradição que o formou. O escritor contemporâneo é, então, o ponto de “compromisso e de encontro entre as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71). E este encontro entre tempos do escritor contemporâneo que se torna a essência da ironia presente nas obras vilamatianas, que habita este espaço tempo de grandes transformações literárias, na definição e na constituição da própria literatura. Tal posicionamento é exemplificado pelo narrador do romance na citação a seguir:

la me divertir criticando, através de [Juan] Lancastre, a toda literatura de minha própria geração, incluindo, desde já, eu mesmo. Aniquilaria todo tipo de esperança sobre nós mesmos, os escritores nascidos entre os anos quarenta e sessenta do século passado.<sup>42</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 268, tradução nossa)

É este panorama que, de acordo com o narrador, reflete a sociedade inconstante que caminha inevitavelmente ao vazio. O que nos cabe questionar que sociedade é esta que o narrador fala. Tendo em vista que as obras vilamatianas

---

<sup>42</sup> Iba a divertirme criticando, a través de [Juan] Lancastre, a toda la literatura de mi propia generación, incluido desde luego yo mismo. Aniquilaría todo tipo de esperanzas sobre nosotros, los escritores nacidos entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado.

constantemente caminham rumo à discussão da literatura, bem como que a obra **Aire de Dylan** (2012) é um livro que narra a história da feitura de um livro (a obra literária como personagem, como um romance de formação da própria obra) que no final revela ser *Mise en abîme*, sendo que a obra personagem é o livro em que o leitor tem em mãos. Além do mais, pensando na escolha das palavras do escritor ao definir a sociedade como dramática e trágica, termos utilizados pela literatura desde a Grécia. Com tudo isso, podemos afirmar que a sociedade a qual o narrador fala e que caminha irremediavelmente ao vazio, é a sociedade literária, ou a própria literatura com o qual Vila-Matas discute nas obras aqui analisadas, ou seja, a literatura canônica.

Discutindo a questão do romance de formação do próprio romance em conjunto com o rastreamento das referências, de modo rizomático, a escritores modernos e contemporâneos, as proposições sobre a literatura e o fracasso, colocadas em cena pelo narrador e as personagens de **Aire de Dylan** (2012), podemos traçar um caminho interpretativo que nos permita tratar o romance de Vila-Matas enquanto narrativa ficcional e obra crítica da literatura e das artes contemporâneas. Isso porque o romance se constrói enquanto narrativa de formação, trazendo à baila seus próprios fundamentos enquanto obra fabricada, dissecando para o leitor os artifícios que entram em cena em seu processo de construção, mesmo que de modo ficcional, mesclando o real com o insólito, em um jogo obsessivo com a literatura.

Todas as questões aqui levantadas sobre a obra em questão, e pensando em toda a obra **Aire de Dylan** (2012), fica o questionamento: de que literatura é esta que caminha ao vazio? Acreditamos que tendo em vista que, nas obras de Vila-Matas, o autor discute constantemente sobre a literatura e sobre o mundo literário, de forma obsessiva, ao darmos seguimento às análises das obras responderemos tais questionamentos. Mas que em **Aire de Dylan** (2012) já temos algumas indicações sobre como a literatura caminha ao fim.

### 2.3 Historia abreviada de la literatura portátil

Dando sequência às leituras das obras de Vila-Matas, **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985) é o primeiro livro do autor a ganhar maior visibilidade, traduções e uma circulação ampla fora da Espanha. A obra começou a ditar o estilo vilamatiano de suas obras, sendo seu sexto livro publicado. Além do mais, foi seu primeiro livro de ficção a trazer nas páginas finais da obra uma referência bibliográfica, que mescla autores reais e ficcionais, bem como obras reais e ficcionais, uma “bibliografia essencial” no estilo rizomática, assim como defendido anteriormente. Esta parte da obra traz referências e artistas que de fato existiram e outros personagens e livros criados pelo escritor, mesclando e diluindo a realidade e a ficção. Com isso, fica indicada esta característica de Vila-Matas de leitor que se tornou produtor de textos, jogando com o aspecto criativo/representativo de uma obra ficcional.

A análise deste livro, tão importante para a formação do escritor, começa por este fim, o da bibliografia essencial. Isto porque as referências no final da obra são a primeira grande provocação de Vila-Matas com relação a seu estilo, hoje já consolidado, além de trabalhar com o real e o ficcional permeado pela literatura como obsessão, apresentando seu caráter rizomático. Intitulado no sumário de *Bibliografia esencial* (VILA-MATAS, 1985, p. 123), esta parte do livro é mais um capítulo da obra que uma bibliografia em si. Vila-Matas começa a desafiar seus leitores para o entendimento de que em uma obra de ficção, tudo é transmutado para o mundo ficcional, mesmo que apareça com uma estética tão cara à pesquisa e à teoria (e não qualquer pesquisa e teoria, mas sim a voltada para a arte no geral e, principalmente, para a literatura), ou seja, a referência bibliográfica. Com isso, começa a se tornar notório, na formação de Vila-Matas como escritor, sua obsessão com a literatura como substrato essencial para suas obras ficcionais.

Outro ponto inaugural em **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), e que se torna recorrente em outras obras do escritor espanhol, por exemplo na obra analisada anteriormente **Aire de Dylan** (2012), é a questão dos agrupamentos de artistas em sociedades. Sejam as secretas como o caso dos *shandys* em **História abreviada de la literatura portátil** (1985), seja as restritas, como no caso dos infraveles em **Aire de Dylan** (2012), ou ainda como **Bartleby y**

**compañia** (2000) uma sociedade ligada por um objetivo ou no caso específico por uma síndrome, um impulso, uma obsessão com a literatura, mesmo que para negá-la, como podemos ver na citação a seguir:

Faz tempo já que rastreio o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, faz tempo que estudo a enfermidade, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre.<sup>43</sup> (VILA-MATAS, 2000, p. 12, tradução nossa)

Logo percebe-se a importância de **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985) para a formação de Vila-Matas como escritor, bem como para a consolidação de um estilo de escrita marcante em suas obras posteriores. Apesar de ser um romance curto, ou ainda, poder ser considerado uma novela (em questões de páginas), vemos que Vila-Matas amarra desde a epígrafe até a referência ficcional uma linha que permeia todo livro, bem como, toda sua obra. Lê-se na epígrafe do livro em questão “O infinito, querido, é bem pouca coisa; é uma questão de escrita. O universo só existe no papel.” (VILA-MATAS, 2000, p. 8, tradução nossa<sup>44</sup>). Quando se amplia o modo de ler a literatura de Enrique Vila-Matas, vendo as obras como constituintes de um todo ficcional ou um universo ficcional, por estarem relacionadas entre si de forma intrínseca, neste caso adota-se que o livro agora em análise poderia ser visto como o prólogo do universo literário vilamatiano.

E, como prólogo de seu universo literário, a obra em voga serve para dar o tom de como é constituído e construído o universo ficcional de Enrique Vila-Matas. **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985) é um livro curto, mas de extrema densidade, tanto na linguagem utilizada, quanto no conteúdo e nas referências que

---

<sup>43</sup> Hace tiempo ya que rastreio el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre.

<sup>44</sup> El infinito, querido, es bien poca cosa; es una cuestión de escritura, el universo sólo existe sobre el papel

se proliferam e se acumulam em um hibridismo entre ficção e ensaio, sendo ambos urdidos pela ironia e o humor de Vila-Matas. Além do mais, logo nas primeiras páginas do romance, pode-se ler um trecho que começa a ajudar a responder sobre a literatura de qual tanto fala o autor espanhol, com tanta obsessão e ironia. Logo após o parágrafo inicial, no qual o narrador cita, nesta ordem, o filósofo Nietzsche, o romancista e crítico literário Andrei Biéli, o compositor Edgar Varése e o escritor e crítico de arte Apollinaire, o narrador informa ao seu leitor baseado em que ele edificou a história da sociedade dos shandys:

(...) a história da literatura portátil: uma história europeia em suas origens e tão leve como a maleta-escritório com a qual Paul Morand percorria nos trens de luxo a iluminada Europa noturna, escritório móvel que inspirou Marcel Duchamp em seu *boîte-en-valise* sem dúvida a tentativa mais genial de exaltar o portátil na arte. A caixa-maleta de Duchamp, que continha reproduções em miniatura de todas suas obras, não tardou em converter-se no anagrama da literatura portátil e no símbolo no qual se reconheceram os primeiros shandys.<sup>45</sup> (VILA-MATAS, 2000, p. 9-10, tradução nossa)

Analisando o trecho citado fica evidente que a literatura e a arte de qual fala o narrador desta obra é fundada na tradição e no cânone europeu. O narrador ainda faz uma relação com Paul Morand, novelista irreverente francês que escrevia na contramão de sua geração de escritores, que viaja em trens de luxo pela Europa iluminada à noite. Sendo assim, nota-se também - além da referência de um escritor que, assim como Vila-Matas, trabalha com a irreverência de se opor de forma irônica à tradição, estando dentro dela – um recorte de classe e geográfico, pois a Europa não está iluminada só no sentido iluminista ou em um sentido criativo, mas em um sentido econômico, de poder e de dominação, caso se leve em conta não a metáfora, mas o literal da palavra, ou seja, o acesso à iluminação elétrica ainda na primeira metade do século XX.

Outro ponto interessante é o narrador trazer Marcel Duchamp, figura importante em outras obras como **Aire de Dylan** (2012) e **Bartleby y compañía** (2000). Duchamp é um artista conhecido por obras que criticam a valorização

---

<sup>45</sup> (...) la historia de la literatura portátil: una historia europea en sus orígenes y tan ligera como la maleta-escritorio con la que Paul Morand recorría en trenes de lujo la iluminada Europa nocturna: escritorio móvil que inspiro a Marcel Duchamp su *boîte-en-valise*, sin duda el intento más genial de exaltar lo portátil en arte. La cajá-maleta de Duchamp, que contenía reproducciones en miniatura de todas sus obras, no tardó en convertirse en el anagrama de la literatura portátil y en el símbolo en el que se reconocieron los primeros shandys.

monetária das obras de artes quando são institucionalizadas, ou seja, validadas por espaços como museus e academias. Além disso, traça relações de referências entre artistas canônicos, críticas de arte, literatura e arte comercial e/ou de propaganda. Tal modo de ver, compreender e fazer arte também muito se aproxima com esse universo ficcional da literatura vilamatiana, que foi construído através de hibridismos e de ironia.

Além do mais, os shandys e suas obras também são relacionados à caixa-maleta de Duchamp que, de acordo com o narrador, servia para que o artista levasse miniaturas de suas obras para onde quer que fosse, retirando, deste modo, o peso de carregar o peso da própria arte em si. E, ainda, a maleta torna-se símbolo da transgressão com a própria arte e com a literatura feita pelos artistas e pelos escritores da sociedade dos shandys.

Essa relação de transformar algo em miniaturas de si, bem como a relação que o narrador estabelece entre a caixa-maleta e Walter Benjamin, outro shandy de acordo com o narrador, nos levam a um texto de Benjamin escrito em 1932 sobre a origem e advento da fotografia e que é intitulado, de modo próximo com a própria obra de Vila-Matas de “Pequena História da Fotografia” (1994). No ensaio de Benjamin lemos que:

O conceito filisteu de arte, alheio a qualquer consideração técnica e que presente seu próprio fim no advento provocativo da própria técnica. E, no entanto, foi este conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia por quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia no mesmo tribunal que ela havia derrubado. (BENJAMIN, 1994, p.92.)

No texto, Benjamin analisa o advento da fotografia, bem como a substituição das pinturas de rosto pela foto, analisando a qualidade artística que este novo objeto enquanto arte tinha o poder de carregar ou descartar, neste segundo caso podendo ser transformado apenas em arte fetichista e efêmera. Outra crítica traçada pelo filósofo é o fato da fotografia responder seu modo de produção diretamente com clientes e técnicos de fotografia, que tinham a inclinação de ditar as modas em relação à fotografia. Apesar das críticas, Walter Benjamin defende, perto do fim do ensaio, que o mais importante na fotografia é a relação entre fotógrafo e sua técnica (BENJAMIN, 1994, p. 100). Além do mais, defende também

a fotografia surrealista como o único destaque que o surrealismo alcançou (BENJAMIN, 1994, p. 100), libertando o objeto (a fotografia) de sua aura, sua funcionalidade, por assim dizer. Mas, “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Ou seja, é o que dá um caráter único às coisas. E que torna cada vez mais nítido a diferença entre a reprodução e a imagem original.

Estabelecemos algumas relações entre o ensaio “Pequena História da Fotografia” (1994) de Walter Benjamin e o livro **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985) de Enrique Vila-Matas. Pois a caixa-maleta de Duchamp, que se converte a símbolo transgressor da sociedade secreta dos shandys, muito se assemelha com a visão que Benjamin tinha da máquina fotográfica, pois ambas transformam em miniatura objetos, coisas, pessoas, artes etc, em um ímpeto de reprodução destes dois dispositivos. Entretanto, enquanto Benjamin se questiona e recrimina a falta da ‘aura’ que a reprodução causa à imagem (arte ou literatura, no caso da obra de Vila-Matas), o narrador e os shandys de **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985) vão em busca mesmo da quebra dessa ‘aura’, reproduzindo a arte como forma de crítica e em busca do distanciamento mesmo com as referências canônicas e europeias que eles mesmos representam enquanto artistas e escritores.

Vemos, então, ser profícua essa relação teoria e literatura, ensaio e ficção na obra de Enrique Vila-Matas. E é por meio do hibridismo que o escritor espanhol aplica uma linguagem academicista, ao trazer um narrador que historiciza a sociedade secreta dos Shandys após seu fim, fim este decretado pelo satanista Leister Crowley (VILA-MATAS, 2000). Logo no começo da obra, o narrador resume, de forma introdutória, o que a obra abordará, lemos então:

Nestas páginas se falará daqueles que arriscaram algo, se não a vida, ao menos, à loucura, para realizar obras que sempre estiveram nos chifres, a ameaça do touro, de uma forma ou outra. Conheceremos aqueles que fizeram o possível para desmascarar hoje com mais facilidade que nunca, para todos aqueles que, como disse Herman Broch, ‘não é que sejam escritores ruins, são delinquentes’.

Conheceremos aqueles que fizeram o possível para a novela da sociedade secreta ser mais alegre, volúvel e doida como jamais existiu: escritores ‘embriagados de tanto tabaco e café que

consumiam, gratuitos e delirantes heróis dessa batalha perdida que é a vida, amantes da escritura quando ela se converte experiência mais divertida e também a mais radical. <sup>46</sup> (VILA-MATAS, 2000, p. 14-15, tradução nossa)

Além de nos mostrar a linguagem que flerta com o discurso ensaístico de quem historiciza uma sociedade secreta de artistas, o trecho anteriormente citado nos revela esse jogo típico das narrativas vilamatianas de transformar a literatura em experiência, em um caminho contrário do que se costuma fazer em literatura autoficcionais ou metaliteratura. Enrique Vila-Matas, enquanto o autor personagem, traça um caminho à contramão, tal qual o narrador de **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), pois ambos experienciam a literatura, assim como os shandys fizeram. A obsessão pela literatura que Vila-Matas traça em suas obras é compartilhada pelo narrador e personagens do romance agora analisado, bem como outros narradores e personagens de diversas outras narrativas de seu universo ficcional.

O trecho também ajuda a elucidar como são os escritores, artistas e pensadores em geral que participavam desta sociedade secreta. Vemos os qualitativos empregados pelo narrador, tanto para os shandys quanto suas obras e feitos, são definidos como: pessoas que se não arriscaram a vida, arriscaram a sanidade; escritores que não são ruins, mas sim delinquentes; alegre, volúvel e doida; divertida e radical. Logo, podemos entender que tipos de histórias serão relatadas pelo narrador que utiliza de uma linguagem academicista para contar histórias que flertam mesmo com o insólito ou mesmo com algum tipo de *non sense* que são consequências de vidas que são tão obcecados pela arte e a literatura, que as vivem.

---

<sup>46</sup> Se hablará en estas páginas de quienes arriesgaron algo, si no la vida al menos la locura, para realizar obras en las que estuvo siempre presente el cuerno, la amenaza del toro, bajo una u outra forma. Conoceremos a quienes hicieron posible que pueda hoy desenmascararse con más facilidad que nunca a todos aquellos que, como dijo Hermann Broch, 'no es que sean malos escritores, sino delincuentes'.

Conoceremos a quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió: escritores turcos de tanto tabaco y café que consumían, gratuitos y delirantes héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical.

## 2.4 Kassel no invita a la lógica

Das obras escritas por Vila-Matas que foram lidas para a discussão aqui traçada, **Kassel no invita a la lógica** (2014a) é a que mais se diferencia das demais, apesar de trazer em seu bojo a obsessão com a literatura, a ironia, a paródia e a dualidade ficção e realidade. O livro se volta para uma relação bem mais próxima de interartes, “(...) começava a ter sentido a abertura de minha escrita para outras artes distintas para além da literatura. Ou seja, havia deixado de estar obcecado somente com a matéria literária e havia aberto o jogo para outras disciplinas” (VILA-MATAS, 2014a, p.12, tradução nossa<sup>47</sup>). Vemos pela citação que a ligação entre outras artes e a arte literária se dá em nível da obsessão típica dos textos vilamatianos. Além do mais, a relação interartes traça uma linha tênue entre a tradição clássica de Horácio *ut pictura poesis* e o que há de mais contemporâneo na arte europeia, como vemos no trecho subsequente à citação anterior: “Tinha curiosidade, além disso, para ver se havia muitas diferenças entre a vanguarda literária do momento – de existência duvidosa – e a vanguarda da arte, que se reunia a cada cinco anos no Documenta”<sup>48</sup> (VILA-MATAS, 2014a, p.12, tradução nossa). E tal relação é justificada pelo fato da narrativa se passar no dOCUMENTA (13), que é uma exposição que acontece também fora da ficção, no real, organizada em parceria com o Museu Fridericianum, em Kassel, na Alemanha, a cada cinco anos, desde 1955. No site da instituição lemos um pouco da história da exposição e o porquê do seu surgimento:

Em 1955, o pintor e professor da Universidade de Kassel, Arnold Bode, se esforçou para trazer a Alemanha de volta ao diálogo com o resto do mundo após o fim da Segunda Guerra Mundial e conectar a cena artística internacional por meio de uma “apresentação da arte do século XX”. Ele fundou a “Sociedade de Arte Ocidental do Século 20” para apresentar a arte que havia sido considerada pelos nazistas como degenerada, bem como obras da modernidade clássica que nunca haviam sido vistas na Alemanha, no destruído Museu Fridericianum. O primeiro documenta foi uma retrospectiva de obras de grandes movimentos (fauvismo, expressionismo,

<sup>47</sup> (...) había ido cobrando sentido la apertura de mi escritura hacia otras artes distintas de la literatura. En otras palabras, había dejado de obsesionarme sólo con la materia literaria y había abierto el juego a otras disciplinas.

<sup>48</sup> Tenía curiosidad, además, por ver si había muchas diferencias entre la vanguardia literaria del momento —de dudosa existencia— y la vanguardia del arte, que se daba cita cada cinco años en la Documenta”

cubismo, Der Blaue Reiter, futurismo) e de artistas brilhantes como Pablo Picasso, Max Ernst, Hans Arp, Henri Matisse, Wassily Kandinsky e Henry Moore. Nesta viagem pela arte dos primeiros cinquenta anos do século, fundadores da arte moderna alemã, como Paul Klee, Oskar Schlemmer ou Max Beckmann, foram apresentados ao lado de clássicos do modernismo. <sup>49</sup> (DOCUMENTA, 2022, s/p, tradução nossa)

Como vemos, o dOCUMENTA é uma exposição que desde sua criação é pensada sob o viés da arte enquanto transgressora, além de capaz de reabrir diálogos politicamente. Buscando expor, desde o início, artistas e propostas contemporâneas voltadas para experimentação tanto na estética quanto nos métodos, materiais usados e propostas. E foi para a décima terceira dOCUMENTA que Vila-Matas foi convidado, e é sobre esta edição que ficcionalizou em seu romance **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Tal qual ocorre com o escritor, no livro o personagem principal, que é o narrador em primeira pessoa e escritor de profissão, também é convidado à Kassel, para integrar a exposição, sendo convidado para escrever e interagir com os expectadores durante o dOCUMENTA (13). Por conta da aproximação da ficção e real, o próprio autor denomina e qualifica a obra em questão como "reportaje novelado" (VILA-MATAS, 2014a). E em relação ao convite e sua experiência na exposição de arte, Vila-Matas fala em entrevista para Laeticia Rovecchio Antón na revista sobre literatura **Pliego suelto** de Barcelona:

Seu novo romance **Kassel no invita a la lógica** está relacionado diretamente com sua participação na exposição quinquenal de arte contemporânea dOCUMENTA (13), celebrada na cidade alemã de Kassel. Poderia nos contar como foi a experiência?

Foi incomum pois sou escritor, não me dedico exatamente à arte contemporânea. Fiquei desconcertado, mas ao mesmo tempo animado com a ideia de ter sido convidado. Por fim, mesmo sem pensar muito sobre o assunto, sempre me senti meio vanguardista,

---

<sup>49</sup> In 1955, the Kassel painter and academy professor Arnold Bode endeavored to bring Germany back into dialogue with the rest of the world after the end of World War II, and to connect the international art scene through a "presentation of twentieth century art." He founded the "Society of Western Art of the 20th Century" in order to present art that had been deemed by the Nazis as degenerate as well as works from classical modernity that had never been seen in Germany in the destroyed Museum Fridericianum. The first documenta was a retrospective of works from major movements (Fauvism, Expressionism, Cubism, the Blaue Reiter, Futurism) and brilliant individualists such as Pablo Picasso, Max Ernst, Hans Arp, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, and Henry Moore. In this journey through the art of the first fifty years of the century, German founders of modern art such as Paul Klee, Oskar Schlemmer, or Max Beckmann were presented alongside classics of modernism.

tinha idealizado sê-lo.... Então caí no real: era toda uma oportunidade de investigar o que realmente significa ser vanguardista.<sup>50</sup> (VILA-MATAS, 2014b, s/p, tradução nossa)

Na obra em questão, a relação realidade e ficção se dá em mão dupla, pois tanto a experiência vivida se torna ficção, torna-se autoficção, bem como, outra vez aparece a relação de se experienciar a literatura. Isso se dá, pois, a questão do autor como personagem acontece tanto com Enrique Vila-Matas (como vemos na citação acima), quanto na narrativa de **Kassel no invita a la lógica** (2014a) com o narrador e personagem principal que também é escritor. É interessante vermos que em ambas as citações anteriores existem traços que se assemelham à própria ficção do autor, com tom quase inverossímil, tanto na exposição quanto na fala do escritor, como se a literatura invadisse o real.

O contato da realidade e da ficção se torna muito mais próximo em **Kassel no invita a la lógica** (2014a) por conta do hibridismo de gênero utilizado pelo autor. Isso ocorre, pois, o livro pode ser visto como “reportaje novelada”, como afirmado por Vila-Matas, ou podemos vê-lo como um diário de viagem a Kassel, como vemos na citação a seguir, quando o narrador afirma seu mal-estar em relação a se ver na Alemanha, um país com um passado marcado pela guerra e pelo terror, trazendo uma das várias digressões que ocorre sobre a história real de Kassel (VILA-MATAS, 2014a):

Estava na Alemanha, era a primeira vez em toda a viagem que começava a sentir uma consciência de estar ali. Já se sabe que quando nos deslocamos de avião entre países, demoramos em nos situar no lugar que pousamos. Será isso aterrissar? Quem sabe não havia chegado de todo e devia seguir me perguntando se estava de fato na Alemanha.<sup>51</sup> (VILA-MATAS, 2014a, p.61, tradução nossa)

---

<sup>50</sup> Tu nueva novela Kassel no invita a la lógica está directamente relacionada con tu participación en la exposición quinquenal de arte contemporáneo dOCUMENTA (13), celebrada en la ciudad alemana de Kassel. ¿Nos podrías contar cómo fue la experiencia?

Me invitaron a participar en la siempre vanguardista dOCUMENTA (13).

Fue raro porque soy escritor, no me dedico exactamente al arte contemporáneo. Me desconcertó, pero al mismo tiempo viví muy bien la idea de haber sido invitado. Después de todo, aunque sin reflexionar demasiado sobre la cuestión, siempre me sentí vagamente vanguardista, tenía idealizada la idea de serlo... Entonces caí en la cuenta: era toda una oportunidad para averiguar qué significaba en verdad ser vanguardista.

<sup>51</sup> Estaba en Alemania, era la primera vez en todo el viaje que empezaba a sentirme algo consciente de estar allí. Ya se sabe que en los desplazamientos a países a los que nos trasladamos en avión tardamos en situarnos realmente en esos lugares en los que nos hemos posado. (...) Pero ¿era eso aterrizar? Quizás no había llegado del todo y debía seguir preguntándome si estaba en Alemania.

Ou ainda, podemos ler o romance como um ensaio sobre a relação das vanguardas e a arte contemporânea, como vemos através da citação a seguir, que foi retirada da primeira linha do livro e que apresenta uma linguagem mais ensaística: “Quanto mais de vanguarda é um autor, menos pode permitir ser qualificado deste modo”<sup>52</sup> (VILA-MATAS, 2014a, p.5, tradução nossa). Entretanto, todas as opções de definição passam pela autoficção, sem que nos deixe esquecer da palavra principal dentro do conceito que é *ficção*, tendo em vista que faz parte do estilo híbrido de Vila-Matas o jogo paródico de falseio da realidade que tanto seduz seus leitores desavisados a ler suas obras pelo crivo do real. E, essa relação leitor e obra, leitor e literatura, de causar estranhamento e confusão através e pela literatura, também é defendido pelo narrador de Vila-Matas, quando define a essência da literatura, estabelecendo uma relação com Kafka. Entretanto, vale ressaltar que é um Kafka tão ficcional (e ainda sim próximo ao real) quanto o próprio narrador-escritor-personagem da obra em questão:

(...) Porque, de modo contrário ao que tantos acreditam, não se escreve para entreter, apesar da literatura ser uma das coisas mais divertidas que há, nem se escreve para isso que é chamado “contar história”, apesar da literatura estar cheia de relatos geniais. Não. Escreve-se para prender o leitor, para possuir ele, para seduzi-lo, para subjugar-lo, para entrar no espírito do outro e ali ficar, para comovê-lo, para conquistá-lo...<sup>53</sup> (VILA-MATAS, 2014a, p.37, tradução nossa)

Vemos então, que assim como em várias de suas obras, o narrador nos ajuda a traçar os caminhos de leitura para o próprio texto que se apresenta, ora como indicação de como se enveredar na obra, ora como brincadeira e confusão. Em ambos os casos, apresentando as funções que a literatura assume na narrativa. Assim como faz Vila-Matas ao falar de suas obras em entrevistas, ensaios e artigos, este modo de falar sobre a própria literatura é o que defendemos como característica do escritor-personagem. Ou seja, a ironia e o jogo com a ficção e a realidade são características que vimos anteriormente em Enrique Vila-Matas, e

---

<sup>52</sup> Quanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo.

<sup>53</sup> Porque contrariamente a lo que creen tantos, no se escribe para entretener, aunque la literatura sea de las cosas más entretenidas que hay, ni se escribe para eso que se llama «contar historias», aunque la literatura está llena de relatos geniales. No. Se escribe para atar al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo...

que se repete no narrador-personagem em **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Assim como lemos na obra, ambos os escritores-personagens: “e, na realidade, adorava tudo que lhe soasse a imaginação desatada e a desaforada capacidade de inventar. Gostava que a realidade se convertesse em ficção e vice-versa e que não tivesse como distinguir muito bem entre uma e outra”<sup>54</sup> (VILA-MATAS, 2014a, p.116, tradução nossa).

Narrador e autor se misturam em um jogo autoficcional ao criarem personagens para si, para expandirem - pela linguagem e a discussão obcecada sobre literatura, e atravessados pela ironia e paródia – ainda mais os limites de realidade e ficção. “Uma vez ouvi dizer que a verdadeira vida não é a que levamos, mas sim a que inventamos com nossa imaginação. (...) Ou será que desejava me inventar com minha imaginação?”<sup>55</sup> (VILA-MATAS, 2014a, p. 151, tradução nossa). Por fim, podemos afirmar que a questão realidade e ficção é parte constituinte das discussões literárias traçadas dentro da literatura de Vila-Matas, assim como das discussões da teoria literária ocidental e europeia desde a Grécia Antiga. E juntamente a essa dualidade, a relação do escritor como personagem de si ganha importância e destaque na obra aqui analisada, tanto quanto é importante na autoconstrução de Enrique Vila-Matas como escritor, na constituição da sua automitografia, conforme defendemos anteriormente.

## 2.5 Bartleby y Co

O livro **Bartleby y compañía** (2000) traz um narrador-escritor, sem nome, em primeira pessoa, assim como ocorre em quase todas as narrativas de Enrique Vila-Matas analisadas até aqui, de forma similar com as outras obras, também apresenta um hibridismo de gêneros. No caso de **Bartleby y compañía** (2000), a mistura se dá entre o diário ficcional e o ensaio que muito se aproxima, na verdade, com notas de pé de página de um texto científico ou academicista, tendo em vista

---

<sup>54</sup> (...) y en realidad adoraba todo cuanto le sonara a imaginación desatada y desaforada capacidad de inventar. Le gustaba que la realidad se convirtiera en ficción y a la inversa y que no se pudiera distinguir bien entre una y otra.”

<sup>55</sup> Una vez oí decir que la verdadera vida no es la que llevamos, sino la que inventamos con nuestra imaginación (...) ¿O era que deseaba inventarme con mi imaginación?

que o livro traz 83 capítulos curtos sobre o que o narrador chama de “síndrome de Bartleby” (VILA-MATAS, 2000) em referência a **Bartleby, o escrivão** de Herman Melville, referenciando e enumerando os autores, as personagens e os motivos que levam a escolha do silêncio, da não escritura. Sobre tal síndrome e a modos de introduzir o próprio livro semelhante com introdução de textos científicos, mas especificamente o ensaio, (outra característica gritante nas obras vilamatianas), o narrador assevera:

Já faz tempo que rastreio o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, faz tempo que estudo as enfermidades, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos autores, mesmo com uma consciência literária muito exigente (ou talvez exatamente por isso), não cheguem a escrever nunca; ou ainda escrevam um ou dois livros e logo renunciem à escritura; ou ainda, após continuar sem problemas uma obra em progresso, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre.<sup>56</sup> (VILA-MATAS, 2000, p.12, tradução nossa)

Através dos termos empregados e o modo como se refere a “síndrome de Bartleby”, percebemos a aproximação com o texto acadêmico, entretanto sem o peso teórico de um artigo, sendo mais próximo ao ensaio, tendo em vista que a escrita está toda em primeira pessoa, característica mais comumente relacionada ao ensaio. A narrativa em primeira pessoa também se justifica, na primeira página do livro, pois o narrador define sua obra como: “(...) este diário que será ao mesmo tempo como um caderno de notas de pé-de-página que comentará um texto invisível e que espero que demonstre minha reputação como investigador de bartlebys”<sup>57</sup> (VILA-MATAS, 2000, p. 11, tradução nossa). Além de se auto definir como diário, inclusive trazendo datas (a data deste trecho supracitado é “8 de julho de 1999”), também se define como um caderno de notas de pé-de-página. Fica explícita a ironia com esta última definição, tendo em vista que o narrador deprecia sua narrativa ao aproximá-la com a teoria.

---

<sup>56</sup> Hace tiempo ya que rastreio el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre.

<sup>57</sup> (...) este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys.

Além do mais, vemos semelhança em relação às outras obras que aqui foram analisadas com o objeto de interesse do narrador dentro da narrativa ser sempre coletivos artísticos, literários e/ou filosóficos, ou seja, os narradores não se interessam em escritores de forma isolada, mas sim enquanto grupos, sejam grupos de amalucados, como em **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985); ou de artistas frágeis e infralevés, como em **Aire de Dylan** (2012); ou no caso de **Bartleby y compañía** (2000), um coletivo de escritores que estão caminhando em direção à não escritura e ao autossilenciamento como solução à decadência da literatura.

Entretanto devemos pensar sobre esse silenciamento que o narrador analisa, baseado em um grupo temático de escritores que se encaminharam em direção à não escritura desde Sócrates, Rimbaud, Robert Musil e Robert Walser. Além da tradição dos escritores que sofrem com o mal de Bartleby ser europeia e quase toda masculina, apesar do nome vir de um personagem escritor estadunidense Herman Melville (que vale lembrar, morre praticamente esquecido pelos leitores e crítica). O que indica mais uma vez, e de forma cabal, com qual literatura Vila-Matas comumente trabalha em seus romances. Trazemos em voga também que tipo de silenciamento é este que é almejado pelos escritores patologicamente denominados de bartlebys. Lemos:

Todo mundo sabe que Deus se cala, é um mestre do silêncio, ouve todos os pianos do mundo, é um consumado escritor do Não, e por isso é transcendental. Não poderia estar mais de acordo com o que disse Marius Ambrosinus: “Segundo minha opinião, Deus é uma pessoa excepcional.”<sup>58</sup> (VILA-MATAS, 2000, p. 27, tradução nossa)

Transpassada pela ironia característica de Vila-Matas, a citação anterior nos revela uma relação dupla com o silêncio, pois ao mesmo tempo que é da ordem divina, o precursor da escrita do Não, da escrita do silêncio é Deus; em uma invertida irônica vemos que Deus é uma pessoa, apesar de excepcional, é apenas humano, tão ficcional quanto os personagens escritores, artistas e filósofos de **Bartleby y compañía** (2000). Logo, o silêncio almejado é da ordem do divino, enquanto um divino construído pelos bispos da Europa, construído pelas narrativas

---

<sup>58</sup> Es bien sabido que Dios calla, es un maestro del silencio, oye todos los pianos del mundo, es un consumado escritor del No, y por eso es trascendente. No puedo estar más de acuerdo con Marius Ambrosinus, que dijo: «Según mi opinión, Dios es una persona excepcional».

humanas. A escrita do Não, o autossilenciamento ou a síndrome Bartleby é trazido então não como a simples ausência, mas uma ausência significativa (em um sentido relacionado a teoria de Wittgenstein<sup>59</sup>, citado diversas vezes na obra em questão), como uma opção, uma escolha mesmo, estética para os escritores. E é este silêncio escolhido e mantido (de modo irônico, a duras penas) que os valida como escritores. Vejamos na citação a seguir:

(...) encanto-me com sua [Vaché] frase que a arte é uma estupidez e porque foi com ele que descobri que a opção de certos autores pelo silêncio não anula sua obra; ao contrário, outorga, retroativamente, um poder e uma autoridade adicionais àquilo que renegaram: o repúdio à obra se converte a uma nova fonte de validação, em um certificado de indiscutível seriedade. Essa seriedade que descobri com Vaché, é uma seriedade que consiste em não interpretar a arte como algo cuja seriedade se perpetua eternamente, como *um fim*, como um veículo permanente para a ambição. Como diz Susan Sontag: “A atitude realmente séria é aquela que interpreta a arte como um *meio* para alcançar algo que só se pode alcançar quando se abandona a arte.”<sup>60</sup> (VILA-MATAS, 2000, p. 88, tradução nossa)

A partir da obra agora em questão, tornou-se inevitável o olhar para os assuntos mais academicistas nas obras vilamatianas, bem como as referências e intertextualidades perceptíveis na obra de Vila-Matas, que muitas vezes são não ditas. Além do mais, ficou evidente que ler Vila-Matas, enquanto pesquisadora de literatura é não ter como fugir dos conceitos que definem a própria teoria literária e que são as temáticas que formam o estilo de escrita vilamatianas de modo obsessivo.

Pode-se já perceber a relação intrínseca entre o autor e a literatura pelo qual se prende de modo obsessivo em suas obras. Ao analisar as narrativas de Vila-Matas, assim como alguns críticos referenciados anteriormente, ficou também manifesto que suas obras se complementam enquanto um único universo de ficção,

---

<sup>59</sup> Sobre Wittgenstein o narrador chega a citar sua célebre frase ‘De lo que no se puede hablar, hay que callar’ (VILA-MATAS, 2000, p.172), para criticar o clichê da frase e, para em uma jogada irônica, criticar que para falar que se deveria falar, Wittgenstein falou demais.

<sup>60</sup> (...) me encanta su [Vaché] frase de que el arte es una estupidez y porque fue él quien me descubrió que la opción de ciertos autores por el silencio no anula su obra; por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad. Esa seriedad me la descubrió Vaché, es una seriedad que consiste en no interpretar el arte como algo cuya seriedad se perpetúa eternamente, como un fin, como un vehículo permanente para la ambición. Como dice Susan Sontag: «La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un medio para lograr algo que quizá sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte.

junto com suas entrevistas e ensaios; e que será necessário uma vida de leituras e releituras de Vila-Matas para acessar a essa obra maior que é o todo de sua escritura, que só estará finalizada quando enfim o escritor se tornar espelho de seus personagens em **Bartleby y compañía** (2000) e ser, por fim, um “escritor del no” (VILA-MATAS, 2000, p. 11). Mas que sempre abrirá novos caminhos para discussão tendo em vista o não dito da ironia e a referenciação rizomática que permeiam a escrita vilamatianas.

## 2.6 Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos

A coletânea intitulada **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011) é uma antologia de contos organizada pelo próprio Enrique Vila-Matas, trazendo alguns inéditos e uma curadoria de sua produção desde 1982 até 2010. No total são quinze contos, variados no tamanho (tendo em vista que alguns são bem curtos enquanto outros com extensão de novela). Por terem sido escritos em uma ampla janela temporal, quase trinta anos separam a feitura entre os dois primeiros e os dois últimos contos, e fica evidente a formação de Vila-Matas como escritor de conto, mas também, em certo modo, de romance. Através da antologia, torna-se visível a formação do universo ficcional vilamatiano, que se dá pela ligação das narrativas por meio da: linguagem, com repetição de palavras; pela temática, com conceitos que vão se formando entre obras; da estrutura mesmo do romance com a repetição de personagem; bem como, através da estética de gêneros híbridos, o uso constante da ironia e o jogo com o *non sense* e com a dualidade realidade e ficção. Para além destas características, fica manifesto, principalmente, sua obsessão com a literatura enquanto matéria para o fazer literário. Sendo assim, a obra se apresenta como uma chave para melhor entender a literatura do escritor espanhol ou, ainda, um revelador caminho de entrada para o seu universo ficcional.

Os dois primeiros contos da coletânea “Una casa para siempre” e “El efecto de un cuento” são de 1988. Ambos são bem curtos e mostram a formação da maturidade dos narradores frente à ficção, jogando com o sentido de realidade e ficção dentro da própria narrativa, trazendo no final deles, em um estilo de fábula, uma moral da história sobre a própria literatura, por exemplo, como encarar a ficção

como um leitor maduro, por assim dizer. De modo similar, é interessante notar que ambos os contos trazem micro-contos dentro do conto, ou o que o narrador da primeira narrativa chama de “un relato breve” (VILA-MATAS, 2012, p.15). A proliferação de narrativas dentro da narrativa se dá também em vários romances de Enrique Vila-Matas, ficando explícito em **Aire de Dylan** (2012).

“Una casa para siempre” fala sobre a relação dos pais do narrador entre si e a relação de ambos com o narrador. Começa com uma atmosfera policial, em um sentido mais tradicional do gênero, mas que no final apresenta uma reviravolta em relação ao próprio gênero policial, pois se descobre que a revelação da investigação leva a uma solução literária e não de um crime em si. Como vemos na citação seguir:

Meu pai, que em outros tempos acreditou em tantas e tantas coisas para acabar desconfiando de todas elas, me deixava uma única e definitiva fé: a de crer em uma ficção que se reconhece como ficção, saber que não existe nada mais e que a pura verdade consiste em ser consciente de que se trata de uma ficção e, sabendo isso, crer nela mesmo assim.<sup>61</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.16, tradução nossa)

Por ser o primeiro conto do livro, esta narrativa carrega o peso de um prefácio da obra. Vemos então a questão da literatura, da linguagem, da ficção como uma herança do pai que também era envolvido com mundo literário para o filho narrador. Além do mais, vemos ficcionalizar uma máxima fundamental para se ler a obra de Enrique Vila-Matas, que é a de ter a noção de que sua obra é ficção e, além disso, uma ficção consciente de si e que apesar de ser ficção, cobra do leitor o contrato de ainda assim crer na narrativa. É esse o tratado que o autor estabelece com seus leitores. Dando continuidade à introdução da obra de Vila-Matas, o conto “El efecto de un cuento” é desde o título uma metanarrativa que traz dentro de si três outras narrativas que impressionam um menino ao ponto de adoecê-lo por confundir realidade e ficção. Vê-se que a crise da literatura, discutida aqui em outras obras vilamatianas, também atinge o leitor, mesmo que seja o leitor ficcional. No fim do conto, o menino protagonista entende a diferença entre esse dualismo e com a descoberta vem a mudança: “Todavía já não era mais o mesmo. Sua infância havia

---

<sup>61</sup> Mi padre, que en otros tiempos había creído en tantas y tantas cosas para acabar desconfiando de todas ellas, me dejaba una única y definitiva fe: la de creer en una ficción que se sabe cómo ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella.

terminado para ele. E ria, e ria de tudo.”<sup>62</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.16, tradução nossa).

Assim como os contos introdutórios, os demais também vão falar sobre ficção e sua relação com a realidade, mantendo o tom irônico, sempre transpassados pelo crivo da literatura, trazendo personagens dos meios artísticos e literário. O conto “Mar fondo” narra a história de um jovem escritor com dificuldades de escrita, que vai a Paris e conhece Marguerite Duras, a conversa entre ambos traz diversas referências literárias. Além do mais, a narrativa flerta com a autoficção em diversos pontos de convergência com a história do escritor, o que ajuda na construção de sua automitografia. O conto seguinte, “Dos viejos cónyuges” (igualmente escrito em 1988), logo em seu início, estabelece uma relação direta com a narrativa curta anterior, o mais próximo de autoficção de toda a coletânea. O narrador-personagem sob o efeito do álcool afirma:

(...) sinto-me ligeiramente onírico e já com desejos de te contar essa história que te falei antes quando te disse que ultimamente eu tinha certas propensões a narrar passagens da minha vida, que às vezes transformo para não ser repetitiva e não cansar a mim mesmo.<sup>63</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.35, tradução nossa)

Logo, nota-se que o narrador-personagem do conto explica a seu interlocutor seu processo de criação através da mistura de realidade e ficção, como uma automitografia. O narrador o faz com traços de ironia, em um tipo de paródia ao próprio Vila-Matas. Pois justifica a escolha estética e teórica de ficcionalizar sua vida, não como uma escolha ciente de um escritor, mas por motivos pessoais, para não se repetir e não cansar das próprias histórias. Além do mais, o conto vai falar sobre suicídio passional com tons de ironia: a personagem Win tenta se matar esperando em uma tempestade que um raio a atinja, entretanto, fracassa, e mesmo assim morre de pneumonia dias depois.

A tentativa fracassada de suicídio é um dos fios condutores para “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, de 1991, e que também está na coletânea analisada anteriormente **Suicidios ejemplares** (2006). O conto em questão narra a história

---

<sup>62</sup> Pero ya no era el mismo. Había terminado la infancia para él. Y se reía, se reía de todo.

<sup>63</sup> (...) me siento ligeramente onírico y con ganas ya de contarle esa historia que antes le anuncié cuando le dije que yo tenía últimamente cierta propensión a narrar pasajes de mi vida, unos pasajes que a veces transformo para no ser repetitivo y no casarme a mí mismo.

da segurança de museu Rosa Schwarzer, frustrada com sua própria existência e que pensa em se matar. A narrativa é dada através do uso da repetição ao narrar o dia-a-dia de Rosa sempre igual. Tal repetição causa no leitor um efeito de angústia cotidiana que é compartilhada pelo leitor e a personagem. Esta última vê no adultério com um contador de histórias a fuga do padrão de repetição, e que lhe traz de volta à vida. Entretanto, o fato de ter que guardar o segredo da traição, de não poder narrar o que lhe ocorre lhe traz “un nuevo dolor secreto” (VILA-MATAS, 2012, p. 59). No conto vemos a banalidade da vida pela vida, através da personagem principal, uma vida sem a relação da ficção e realidade, sem a ironia, sem o *non sense* (todas características das obras vilamatianas) é uma vida conformada. Nos é revelado um outro modo do fazer literário irônico e obsessivo de Vila-Matas, como vemos na citação retirada do final do conto:

(...) direi com as palavras do poeta – na realidade as coisas são melhores assim: escassas de propósito. Talvez sejam melhores assim: reais, vulgares, medíocres, profundamente estúpidas. Depois de tudo, pensa Rosa Schwarzer, aquela não era minha vida.  
<sup>64</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.67, tradução nossa)

O conto seguinte, também de 1991, também do livro **Suicidios ejemplares** (2006), continua no mesmo limiar temático do anterior. Um dos pontos principais de convergência entre ambos é a questão da angústia em relação com a existência, mas que diverge pelo fato de que na narrativa anterior essa angústia é sentida pela personagem que é mulher, já no “El arte de desaparecer” quem experiencia a angústia da vida volta a ser, como na maioria das narrativas aqui analisadas, um narrador personagem homem. Ao trazer ambos os contos em sequência na coletânea, vemos surgir uma discussão não dita em relação ao gênero.

Em “El arte de desaparecer” o personagem principal, Anatol, que sempre odiou o espaço de protagonismo, professor de educação física por profissão e “un escritor secreto” (VILA-MATAS, 2012, p.73) nos tempos livres, que tinha sete romances inéditos e secretos sobre equilibrismo, além de ser “um aficionado a la literatura” (2012, p.75), tendo traduzido sozinho Walter Benjamin. O personagem é então intimado a escrever uma introdução, e por ser um escritor secreto, ganha

---

<sup>64</sup> (...)diré con las palabras del poeta – si en realidad las cosas no son mejor así: escasas a propósito. Tal vez sean mejor así: reales, vulgares, mediocres, profundamente estúpidas. Después de todo, piensa Rosa Schwarzer, aquello no era mi vida.

visibilidade pela qualidade de sua escrita. Logo, o personagem é requisitado pelas editoras, não lhe sobrando alternativa a não ser o desaparecimento, o personagem busca viver a morte do autor não na teoria, mas na prática, no sentido em que assevera Roland Barthes, sendo assim, o personagem experiencia a teoria literária e busca fugir do protagonismo. O personagem afirma que: “La obligación del autor es desaparecer” (2012, p.82), uma metáfora que ao mesmo tempo em que remete a importância de outros fatores da narrativa, como o próprio leitor, carrega o sentido irônico dessa busca pelo silenciamento dos narradores vilamatianos, que reflete pelo contraste da produção incessante do autor.

Ambos os contos, nos dois livros em que aparecem, são dispostos um após o outro, o que nos leva à irrefutável leitura de que não é por acaso que estão juntos. A relação entre eles é uma crítica à própria literatura como indústria, na qual elegem quem são os escritores que serão publicados e quem são as pessoas que estão legadas a viver conformadas com suas vidas sem o prazer da narração, sem direito à própria voz. Essa relação se dá de forma extremada, enquanto Anatol foge da literatura e do protagonismo. Rosa, dona de casa e mãe, não tem nem a oportunidade de ser protagonista de sua própria vida, vivendo um tedioso cotidiano que lhe priva até de narrar o único fato extraordinário que lhe ocorreu na vida. Logo, fica evidente um recorte de gênero, como supracitado, mesmo que este recorte venha pelo não dito.

A seguir, o conto “Me dicen que diga quién soy”, também de 1991, joga parodicamente com o conceito de autobiografia, tendo em vista que é o único do livro em questão que traz o nome do narrador-personagem com o mesmo nome que o autor. Entretanto, até a questão do nome o narrador traz para o conto, não de forma direta, mas com sua ironia típica, fazendo um anagrama com seu nome: “(...) ele teve a fatal ideia de ler ao contrário e em voz alta meus dois sobrenomes: - Satam Alive – ouviu-se ele dizer. (...) Satã vivo – disse eu com inocência falsa e para acabar confirmar”<sup>65</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.102, tradução nossa)”. Além do mais, o próprio título já nos revela muito da narrativa, assim como o primeiro parágrafo, que traz também a repetição (traço corrente nos contos da antologia). Lemos:

---

<sup>65</sup> (...) él tuvo la fatal ocurrencia de leer al revés y en voz alta mis dos apellidos. – Satam Alive – se le oyó decir. (...) – Satán vivo – dije yo con falsa inocencia y para acabar de arreglarlo.

Dizem-me para dizer quem sou. Dizem que, para satisfazer minha vaidade pessoal (careço disso, mas no fundo estão aí) e que também pela curiosidade natural que o leitor pode acabar sentindo pelo autor deste, quem sabe, interessante (falaram-me que fundamental) testemunho sobre o episódio mais desconhecido da vida do grande pintor Panizo del Valle, que diga antes quatro palavras sobre minha pessoa.<sup>66</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.85, tradução nossa)

Apesar de dar a impressão de que o conto é uma autobiografia, vemos que a narrativa é plasmada pela aproximação de pontos de realidade com o completo *non sense*. Vila-Matas não pretende escrever sobre sua vida, mas sim sobre sua obsessão, a literatura em si, o narrar e a relação que estes podem ter com a vida através de conceitos como autobiografia e o real, fazendo com que o conto se torne parte de sua autobiografia. O conto termina com a vontade expressa do narrador-personagem, nos moldes do personagem Anatol (do conto anterior), de desaparecer. Todavia, seu desaparecimento é pelo suicídio, mas ao analisar e, por conseguinte, descartar todos os tipos de suicídio, o narrador-personagem decide por se matar de tanto rir. Vê-se o humor tomar outra forma, o da morte, bem como de um deboche final do narrador em relação a toda a discussão levantada no conto em questão.

Os demais contos da coletânea vão seguindo pela mesma linha de obsessão com a literatura e sua relação com a realidade e a ficção. Estabelecendo assim, uma linha de contato entre eles, formadora da autobiografia de Vila-Matas e de seu universo ficcional, que no livro **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011) se torna explícito. Cabe aqui a análise de mais três contos da coletânea: “Nunca voy al cine” (1982), “Porque ella no lo pidió” (2007) e o conto homônimo ao livro “Chet Baker piensa en su arte” (2010).

Vários contos da obra **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011) relacionam a literatura com outras artes, seja a arte plástica, com a música entre outras. Entretanto, apenas “Nunca voy al cine” (1982) relaciona-se diretamente com o cinema. O conto agora em discussão é o mais antigo da coletânea, faz parte de uma época em que Enrique Vila-Matas estava trabalhando

---

<sup>66</sup> Me dicen que diga quién soy. Me dicen que, para satisfacer mi vanidad personal (carezco de eso, pero en fin, allá ellos) y que también por la lógica curiosidad que el lector pueda acabar sintiendo por el autor de este tal vez interesante (me dicen que fundamental) testimonio sobre el episodio más oscuro de la vida del gran pintor Panizo del Valle, diga antes cuatro palabras sobre mi persona.

ainda com cinema. E, na contramão do autor, o personagem principal do conto, assim como revela o título, nunca foi ao cinema, por acreditar que esta era a arte mais enganosa e que nada no cinema estava certo. A ironia do conto se dá no estilo fílmico que o narrador traz à narrativa, com enfoques e enquadramentos. Mas o que mais nos interessa neste conto é a personagem que parece ser secundária, Rita Malú. Apesar de não ter muito enfoque na personagem em questão, Rita Malú é uma personagem recorrente nas obras de Vila-Matas.

O conto escrito vinte e cinco anos depois “Porque ella no lo pidió” (2007) é quem traz Rita Malú como personagem principal. A narrativa curta em questão é um dos maiores da coletânea e é dividida em três capítulos, cada um com diversos subcapítulos no interior, alguns apresentando epígrafes (de forma similar a textos acadêmicos). É um conto grandioso tanto no tamanho quanto na temática, nele são levados ao extremo a relação realidade e ficção em vários níveis diferentes. A própria repetição da personagem Rita Malú leva o leitor a crer que esta, assim como tantos outros, é uma personagem baseada no real. Principalmente porque ela aparece na bibliografia essencial de **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), citado anteriormente. Além do mais, o primeiro capítulo do conto, intitulado “El viaje de Rita Malú”, faz uma comparação entre a artista francesa Sophie Calle e a ficcional Rita Malú, sendo a segunda uma imitadora da arte da primeira. Vemos a relação das duas na citação a seguir:

(...) seguía Rita Malú sendo muito amada na rue de Marseille, e na galería eles a permitían, de vez em quando, expor seus *romances de parede*, um gênero artístico peculiar cópia de Sophie Calle: narrações reais, mas com o corte ficcional, contadas através de fotografias coladas nas paredes dos salões de arte e trazendo a fotografa como centro dessas histórias.<sup>67</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.184, tradução nossa)

Logo, a relação das duas artistas, bem como das artistas e suas obras já é transpassada pelas discussões de intertextualidade, referencialidade, realidade e ficção e gêneros híbridos. O narrador vai traçando, nas páginas introdutórias semelhanças e diferenças entre ambas as artistas, com uma escrita ensaística

---

<sup>67</sup> seguía Rita Malú siendo muy amada en la rue de Marseille, y en la galería le permitían de vez en cuando exponer sus novelas de pared, un peculiar género artístico copiado de Sophie Calle: narraciones reales pero de corte novelesco, contadas a través de fotografías colgadas de las paredes de las salas de arte y con la fotógrafa misma como centro de esas historias.

comparatista. Conforme o narrador vai se aprofundando na análise da vida e da obra (ambos quase indissociável, já que Rita Malú também inventa uma vida pública para si, no sentido de automitobiografia), vemos multiplicar casos de auto referências de Vila-Matas a seu universo ficcional, tanto em relação aos outros contos da coletânea, quanto em relação aos livros publicados anteriormente, como o já citado **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985) e **Suicidios ejemplares** (2006). O mundo ficcional que liga internamente as obras de Vila-Matas vai se tornando irrefutável no conto em questão.

A narrativa se aprofunda e se complica quando no segundo capítulo, intitulado “No juegues conmigo”, inicia com as seguintes frases: “Escrevi a história de “A viagem de Rita Malú” para Sophie Calle. Poderia se dizer que foi porque ela me pediu.” (VILA-MATAS, 2012, p.198, tradução nossa<sup>68</sup>). A narrativa torna-se consciente de si, e dá uma reviravolta, quando o narrador em primeira pessoa se acerca de uma vez por todas da narrativa, tornando-se também personagem. Começa a ser narrado o processo de criação da narrativa e nos é dito, enquanto leitores, que Sophie Calle pede ao narrador-personagem que é escritor que escreva uma história para que ela viva, para que Sophie Calle possa experimentar a literatura. A partir deste ponto, o conto se adensa nas discussões sobre ficção e realidade, permeado pela literatura, assim como o clima vai se tornando angustiante pela e através da narrativa, pois Sophie Calle começa a enrolar o narrador (assim como indica o título deste capítulo, “No juegues conmigo”), que obcecado pela literatura começa a padecer de ansiedade e criar teorias sobre o que estava acontecendo, permeado por divagações sobre a própria literatura.

No final do capítulo, a relação entre realidade e ficção se torna mais intrínseca com a diluição das fronteiras de ambas, quando o narrador nos revela que Sophie Calle pediu a Paul Auster:

(...) converter-se no *autor* de suas ações, inventar uma personagem fictícia que ela tentaria imitar, em última análise, ele faria o que quisesse com ela, por um espaço de no máximo um ano. O que parece é que Paul Auster, ao não querer ser responsável pelo o que poderia acontecer com Sophie, em troca lhe enviou uma *Instrução pessoal para S. C. sobre como melhorar sua vida em Nova York (porque ela me pediu...)*. Sophie seguiu as indicações, e

---

<sup>68</sup> Escribí la historia de El viaje de Rita Malú para Sophie Calle. Podría decirse que porque ella me pidió.

o resultado do projeto se chamou *Gothan Handbook*.<sup>69</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.223, tradução nossa)

Tudo o que foi narrado no trecho citado acima, é uma cópia do que aconteceu a Sophie Calle e Paul Auster no “mundo real” (trago entre aspas porque o objetivo do projeto de ambos é a dissolução das fronteiras do real e ficcional como estética artístico-literária). Podemos ver tais informações confirmadas no site da galeria de arte contemporânea Perrotin. O jogo com a realidade e a ficção proposto por Calle e Auster, fica ainda mais complexo quando Vila-Matas entra em cena com seu conto “Porque ella no lo pidió” (2007). E é pela ótica do terceiro e último capítulo, intitulado “El embrollo mismo”, que nos damos conta, enquanto leitor, que o narrador não confiável em primeira pessoa, nos dois capítulos anteriores, estava suprimindo a palavra “não” ao repetir por diversas vezes o título do conto no próprio conto, mas sem a negativa. Assim, no último capítulo nos é confirmado que Sophie Calle, a personagem do conto, não pediu que o narrador lhe escrevesse uma história para viver e que tudo até então é uma ficção dentro mesmo da ficção, como uma narrativa em espiral. O narrador afirma que como Calle não lhe pediu: “(...) eu mesmo poderia tentar dar o salto da literatura para a vida” (VILA-MATAS, 2012, p.225, tradução nossa<sup>70</sup>).

Enrique Vila-Matas traz a autobiografia como temática em seu conto, entretanto como paródia, para ironizá-la ao desfazer a fronteira entre realidade e ficção, enquanto uma tradição da literatura espanhola. Já no fim do conto, o narrador estabelece uma relação entre si e Petronio e entre ambos e o personagem Quijote, de Cervantes, personagem célebre por sua obsessão com a literatura ao ponto de levá-lo à insanidade. Essa relação entre os três se dá através da repetição de um trecho que aparece originalmente no primeiro capítulo falando de Petronio e Quijote, e no último capítulo substituindo Petronio pelo narrador mesmo. Vale ressaltar que a repetição é algo usado constantemente em **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011), trazendo ainda mais a sensação de obsessão na obra em questão. Lemos:

---

<sup>69</sup> (...) convertirse en el autor de sus acciones, inventar un personaje ficticio que ella intentaría imitar, en definitiva hacer lo que él quisiera con ella, por un lapso de un año como máximo. Al parecer, Paul Auster, al no querer ser responsable de lo que pudiera pasarle a Sophie, le envió en cambio unas Instrucciones personales para S. C. sobre cómo mejorar su vida en Nueva York (porque ella lo pidió...). Sophie siguió sus indicaciones, y el resultado del proyecto se llamó *Gothan Handbook*.

<sup>70</sup> (...) podría intentar yo mismo dar el salto de la literatura a la vida.

Dito de outra forma, se o tem do *Quijote* é o do sonhador que se atreve a converter-se em sonho, minha história será do escritor que se atreve a viver o que escreveu, neste caso, o que inventou acerca de suas relações com Sophie Calle, sua 'artista-narradora' preferida.<sup>71</sup> (VILA-MATAS, 2011, p.228, tradução nossa)

Além de tudo afirmado anteriormente, tal trecho ainda serve como um resumo de todo conto, e se mostra em dois aspectos, quando aparece a primeira vez, como introdução, e quando aparece no último capítulo, como conclusão. O que torna irrefutável a característica autoconsciente do conto e obsessivo consigo enquanto tradição estabelecida na literatura canônica, ao lado de Petronio e Cervantes. Em vias de conclusão do conto, com ressentimento por não ter sido convidado por Sophie Calle a escrever -ressentimento este permeado pelo irônico e com traços de humor - o narrador afirma a superioridade da literatura frente à vida ao afirmar que "(...) a literatura sempre seria mais interessante que a famosa vida. Primeiro porque era uma atividade muito mais elegante, e segundo porque me parecia sempre uma experiência mais intensa"<sup>72</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.242, tradução nossa).

Por fim, "Chet Baker piensa en su arte (Ficción crítica)", escrita em 2010, é o mais extenso do livro, possui quarenta capítulos, e tem a extensão de novela, apesar de estar inserida, lembremos que pelo próprio Enrique Vila-Matas, na coletânea de contos. Além disso, o próprio título já nos introduz à temática da narrativa, a ficção crítica enquanto tema e forma. Logo, este, como os demais da coletânea, são contos que brincam com o hibridismo do gênero, desde o título. Narrativa curta em questão estabelece uma análise comparatista entre a obra não narrável **Finnegans Wake**, de James Joyce, e a obra discursiva **La prometida de monsieur Hire**, de Georges Simenon, nas palavras do narrador-crítico, e quais das duas pode ser considerada arte autêntica ou a representante da arte em si.

Através da dicotomia entre a arte que narra e a que não narra, a arte banal e a arte pura, a questão da forma no texto literário é trazida para o conto. No

---

<sup>71</sup> Dicho de otra forma, si el tema del Quijote es el del soñador que se atreve a convertirse en su sueño, mi historia será la del escritor que se atreve a vivir lo que ha escrito, en este caso lo que ha inventado acerca de sus relaciones con Sophie Calle, su 'artista narrativa' preferida.

<sup>72</sup> (...) la literatura siempre sería más interesante que la famosa vida. Primero porque era una actividad mucho más elegante, y segundo porque me había parecido siempre una experiencia más intensa.

capítulo quatro lemos uma suposta citação ao escritor polonês Witold Gombrowicz, na qual diz: “Se me apoio nas formas tradicionais é porque são as mais perfeitas, e porque o leitor já está habituado a elas. Mas não esqueça, te imploro – é importante -, que em mim a Forma é sempre a paródia da Forma” (VILA-MATAS, 2012, p.254, tradução nossa<sup>73</sup>). Um pouco adiante o narrador aproxima sua escrita com a escrita de Witold Gombrowicz, dizendo que o jeito Hire, presente também nas obras do escritor polonês, pode lhe servir de algo: “Ainda pode me permitir parodiar, sem perder as formas, a Forma – já tão fossilizada, diga-se de passagem – do habitual ensaio crítico habitual”<sup>74</sup> (2012, p.255, tradução nossa). A narrativa autorreflexiva do conto, enquanto ficção crítica, nos faz analisar também a escrita do próprio Vila-Matas, pois se aproxima de um tema comum e caro ao escritor espanhol, o da forma da escrita e sua relação com o cânone literário enquanto paródia, defendido anteriormente. O narrador-crítico-personagem também se autoironiza e se estabelece na narrativa ao dizer “- Sou alguém que se faz passar por um crítico”<sup>75</sup> (2012, p.257, tradução nossa).

Com o conto em questão a teoria e a crítica literária tornam-se, irrefutavelmente, material literário e temática para ficção de Vila-Matas. E mais uma vez o narrador, ao refletir sobre seu processo de criação do conto que está sendo narrado, se insere no cânone, se autovalida enquanto cânone, se colocando ao lado de James Joyce em relação à arte autêntica, pois afirma que a ficção crítica é um modo também de não narrabilidade. O realismo, enquanto tradição literária herança de família e do Estado, também se torna tema no conto em questão: “(...) meu pai sempre foi extremamente realista, e eu fui educado também para sê-lo e porque meu país é o lugar da terra onde o realismo e todos aqueles que lemos e *entendemos* possui uma tradição maior<sup>76</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.280, tradução nossa). Ao falar de realismo, o narrador também fala sobre a vida e as dificuldades

---

<sup>73</sup> Si me apoyo en las formas tradicionales es porque son las más perfectas, y porque el lector ya está habituado a ellas. Pero no olvide, se lo ruego- es importante -, que en mí la Forma es siempre la parodia de la Forma.

<sup>74</sup> Puede todavía permitirme parodiar, sin perder las formas, la Forma – tan fosilizada, por cierto – del ensayo crítico habitual.

<sup>75</sup> - Soy alguien que se hace pasar por un crítico.

<sup>76</sup> (...) mi padre siempre fue extremadamente realista, y yo fui educado también para serlo, y porque mi país es el lugar de la tierra donde el realismo y todo aquello que leemos y entendemos goza de mayor raigambre.

de ficcionalizá-la, bem como dilui o conceito de realidade ao dizer que esta pode ser inventada.

Outras questões que se relacionam diretamente à teoria e à crítica literária também são tratadas no extenso conto. A questão da linguagem e suas funções, o dialogismo entre a tradição literária e a antitradição, o narrador enquanto leitor, a discussão sobre o inédito na literatura, os gêneros híbridos, a morte do autor, a obra literária enquanto personagem na literatura. E, assim como os demais contos analisados da coletânea **Chet Baker piensa en su arte: Relatos Selectos** (2011), o narrador traz, ao encaminhar a narrativa para o fim, um resumo do próprio conto. Lemos:

Imagino um crítico que, imerso na vaga flutuação de uma noite de sua vida, tente escrever uma longa obra de um gênero que ele chama de 'ficção crítica' e, quase sem perceber e com a decepção inicial que isso representa para ele, torna-se o observador e potencial narrador de uma história tradicional, com personagens.<sup>77</sup> (VILA-MATAS, 2011, p.310, tradução nossa)

Por fim, assim como defendido anteriormente, vemos que o livro aqui analisado, bem como o conto em questão definem ou, ainda, trazem luz às obras vilamatianas. O próprio termo traçado pelo narrador da história homônimo ao livro para definir sua escrita e que busca transformar em gênero ou subgênero literário, ficção crítica, é o exemplo máximo deste movimento de autorreflexão e autoconsciência da literatura de Vila-Matas. Além do mais, a ficção crítica evidencia o uso comum ao universo literário vilamatiano que é o de usar a teoria literária como uma espécie de gatilho para a criatividade que envolve o fazer literário, permitindo que ao mesmo tempo que conte uma história, também a analise. Essa autoconsciência ao extremo, bem como o hibridismo entre gêneros, afiançam o que aqui foi chamado de obsessão pela e na literatura.

---

<sup>77</sup> Puedo imaginarme a un crítico que, inmerso en el vago flotar de una noche de su vida, intenta escribir una larga pieza de un género que él llama 'ficción crítica' y, y casi sin darse cuenta y con la contrariedad inicial que esto le representa, se convierte en el observador y potencial narrador de una historia tradicional, con personajes.

### 3. IRONIA EM ENRIQUE VILA-MATAS, E O CASO DE AIRE DE DYLAN

Neste capítulo trataremos da ironia presente na obra de Enrique Vila-Matas, primeiro tentando entender o conceito de ironia, partindo das discussões sobre a temática realizadas pela crítica e teórica da literatura Linda Hutcheon. Vale ressaltar que, assim como a teórica, vemos a ironia como intrinsecamente política, mesmo que não ligada diretamente a nenhuma ideologia específica (fato que a faz ser arriscada, a depender de seu uso). Em seguida entenderemos como a ironia é o fio condutor do universo ficcional vilamatiano, perpassando sempre sua maior obsessão, a própria literatura, a tradição literária. Aproximaremos a discussão da ironia com sua obra **Aire de Dylan** (2012). Além do mais, veremos como a ironia cria uma responsabilidade para o leitor, o colocando em pé de igualdade com o autor no jogo literário proposto pelo autor.

Ademais, traçaremos uma tradição literária de obras ficcionais irônicas com a própria literatura que, apesar de se propagar com o modernismo e o pós-modernismo, remonta a Miguel de Cervantes. Através dessa leitura, tentaremos entender como a ironia transforma a metanarrativa, discutindo com a aura<sup>78</sup> da literatura canônica, no sentido de “aparição única” defendida por Walter Benjamin, mesmo porque está em diálogo paródico com a tradição literária. Sendo assim, convidando o leitor, o narrador e os personagens para uma reavaliação do cânone, através da aproximação com as discussões próprias da teoria literária ao mesmo tempo que se distancia, através da ironia, de uma simples reprodução.

Desse modo, permitindo que a própria literatura possa criticar, de modo muito bem-humorado, a literatura; consentindo que Vila-Matas, dentro mesmo dessa tradição e ciente disto, critique e discuta teoricamente, através da ficção, o cânone. E tratando-se da ironia como base para tais críticas, Vila-Matas, assim como Cervantes, traz a discussão sobre a história e tradição da literatura, mesmo

---

<sup>78</sup> “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução ” (BENJAMIN, 1994, p.101).

que por paródias, para dentro de um posicionamento político, utilizando-se do humor e do que os autores consideram ser a “boa literatura” (o cânone, principalmente europeu, com quem dialogam) para não caírem em uma narrativa maçante em que tenta aproximar-se literatura do texto científico. Assemelham-se com os personagens infraléves do livro **Aire de Dylan**, como veremos:

Humor, perdição e poesia. Nesse triângulo que parecia apoiar-se a inatividade diária do jovem casal, que logo adotaram a frase que me ouviram dizer assim que nos encontramos ali no Tempus Fugit. - Não fazemos nada, mas somos indispensáveis – disseram logo e em unísono.<sup>79</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.253, tradução nossa)

Humor que leva à perdição ou à salvação da poesia e de toda a literatura, considerado pelos clássicos e pelos gregos como gênero menor, como visto anteriormente. Mas que, através da escrita de Vila-Matas, retrança a tradição literária através da ironia, uma revisitação ao cânone através da referenciação rizomática (a qual é difícil escritor que escape), feito pelo cânone e sem medo de incomodar mesmo o mais tradicional e consolidado escritor ou característica da literatura. Já nestes traços e modo de ler o universo metaficcional obsessivo de Vila-Matas reside a ironia.

A relação entre **Aire de Dylan** e a ironia é tão próxima e representativa de como funciona também no amplo do universo vilamatiano, que o próprio título do romance nos revela proximidade com a ironia política, conforme apresenta Linda Hutcheon em **Teoria e política da ironia** (2000). O título faz uma ligação interartística direta com a instalação **Ar de Paris** de Marcel Duchamp, artista conhecido por cunhar o conceito de ready-made e discutir a arte pela arte com a própria tradição artística através da ironia. O próprio nome ready-made está pronto em tradução livre, nos leva para essa revisitação irônica sobre o cânone, o qual o próprio artista foi inserido ainda em vida. Essa proximidade entre obra de Duchamp e de Vila-Matas, escrita quase cem anos depois da instalação, é discutida em diversos trechos do livro pelos personagens. Na citação a seguir veremos tanto a explicação do nome da obra de Duchamp, fato amplamente conhecido no meio

---

<sup>79</sup> Humor, pérdida y poesía. En ese triángulo parecía apoyarse la desactividad diaria de la joven pareja, que pronto adoptó la frase que me oyeron decirles al poco de encontrarnos allí en Tempus Fugit.

—No hacemos nada, pero somos indispensables —dijeron de pronto los dos casi al unísono.

artístico, quanto a comparação traçada pelos narradores de **Aire de Dylan** em um exemplo da autoconsciência crítica que a obra traz:

Além de jovens artistas da indolência, talvez fossem também ou haviam começado a ser uma espécie de sociedade incipiente. Uma sociedade artística de dois, mas que não estranharia se abrisse caminhos e não demorasse a crescer. Lembavam vagamente Marcel Duchamp, que ao longo de sua vida não fez muita coisa, mas de vez em quando fez alguma. Em certa ocasião, construiu uma gota de cristal com ar de Paris e deu de presente para alguns amigos de Nova York.

Ar de Paris, a chamou.

Como meus amigos tinham praticamente de tudo, levei-lhes cinquenta centímetros cúbicos do Ar de Paris, Duchamp comentaria anos depois.<sup>80</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 200-201, tradução nossa)

O narrador sem nome começa contando sobre o porquê da existência da instalação Ar de Paris, já trazendo a relação com a sociedade infraleve, que estava se formando na metade do romance. É interessante analisarmos dois momentos, o primeiro é quando o narrador qualifica os infraleves como uma sociedade incipiente, ou seja, que inicia. Entretanto, como vimos na própria obra, na verdade é uma sociedade que segue, seja para afirmar ou para negar, toda uma tradição literária muito bem definida através da referenciação rizomática tipicamente vilamatiana. Inclusive, logo em seguida, o narrador assemelha, através de dupla ironia, que os infraleves lembravam Duchamp. Além de deixar marcada essa referência inegável para a sociedade infraleve e para a própria obra **Aire de Dylan**, bem como para o universo vilamatiano como um todo, o narrador afirma com ironia que Duchamp “ao longo de sua vida não fez muita coisa”, entretanto é inegável a influência do artista, não só no meio artístico vanguardista, mas para a literatura e a arte moderna e pós-moderna como um todo. Fica evidente a ironia que lança não apenas para o artista de Ar de Paris com sua constante experimentação e questionamento em relação ao fazer artístico, mas reflete no próprio Vila-Matas, bem como seus personagens,

---

<sup>80</sup> Aparte de jóvenes artistas de la indolencia, tal vez eran también o habían empezado a ser una especie de sociedad incipiente. Una sociedad artística de dos, pero que no les extrañaría que abriera caminos y no tardara en crecer. Recordaban vagamente a Marcel Duchamp, que a lo largo de su vida no hizo muchas cosas, pero de vez en cuando hizo alguna. En cierta ocasión, construyó una gota de cristal con aire de París y se la regaló a unos amigos de Nueva York.

Aire de París, la llamó.

‘Como mis amigos tenían prácticamente de todo, les llevé cincuenta centímetros cúbicos de Aire de París’, comentaría años después Duchamp.

que na tradição de Duchamp buscam também levar a literatura para além do convencional, a criticando através dela mesma.

Vemos em seguida o narrador descrever que, para Vilnius e Débora, ser infraleve, enquanto uma sociedade, era não se dedicar a nada de extremamente concreto, nada que fosse cristalizado, determinado demais, muito específico. Vemos no trecho a seguir a definição pelos próprios infraleves do que é fazer parte desta sociedade incipiente e que se assemelhava ao Ar de Paris e ao próprio Duchamp:

Para Vilnius pareceu que Débora e ele, não só podiam começar a se considerarem uma sociedade infraleve, mas também, em homenagem a Duchamp, essa sociedade podia chamar-se Ar de Dylan, o que os permitiriam imaginar a si mesmos como uma gota de cristal que conteria a essência de sua época, o ar de seu tempo, do nosso tempo, de um tempo ligado pela arte ao mundo de Bob Dylan, criador escorregadio e homem de tantas personagens e personalidades.

Não faltaria, nos dias seguintes àqueles quem lhes perguntassem se de fato não faziam nada e passavam o dia com os braços cruzados. Quando perguntassem, responderiam de modo infraleve, como Duchamp: “Mais que voulez-vous?, je n’ai plus d’idées” (Que querem? Já não tenho mais ideias). A diferença é que diriam no plural e com uma energia própria.

- E o que você quer que digamos? Não temos mais ideias.

- Nenhuma?

- Ai, monsieur! Temos uma ideia por dia. E é o suficiente para a gente, que somos infraleves, ar de um tempo, uma leve paixão enorme, Ar de Dylan.<sup>81</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 201-202, tradução nossa)

O que mais nos interessa na citação acima, além de toda a relação estabelecida entre os personagens centrais de **Aire de Dylan**, que se autodenominam infraleves, são as discussões levantadas por Duchamp com suas

---

<sup>81</sup> (...) a Vilnius le pareció que Débora y él, no sólo podían empezar a considerarse una sociedad infraleve, sino que, en homenaje a Duchamp, esa sociedad podría llamarse Aire de Dylan, lo que les permitiría imaginarse a sí mismos como una gota de cristal que contendría la esencia de su época, el aire de su tiempo, del nuestro, de un tiempo ligado en arte al mundo de Bob Dylan, creador escorridizo y hombre de tantos personajes y personalidades.

No faltarían en los días sucesivos aquellos que les preguntarían seguramente si es que no hacían nada y se pasaban el día con los brazos cruzados. Cuando les preguntaran, contestarían en plan infraleve, como Duchamp: «Mais que voulez-vous?, je n’ai plus d’idées» (¿Qué quiere?, ya no tengo ideas). Sólo que ellos lo dirían en plural y con energía propia:

—¿Y qué quiere usted que le digamos? No tenemos ideas.

—¿Ninguna?

—¡Oh, monsieur! Tenemos una al día. Es suficiente para nosotros, que somos infraleves, aire del tiempo, leve pasión grande, Aire de Dylan.

obras de arte. É que notamos que os infraveles não se comparam com o objeto artístico em si produzido, que é a ampola, mas com o ar que ali está contido. Além do mais, vemos uma crítica à produção excessiva, levando a arte para um sistema fordista, em que a quantidade é mais importante que o próprio fazer artístico. Ambos os momentos acendem uma crítica irônica à própria arte contemporânea, mas que reflete diretamente no fazer literário vilamatiano. O universo ficcional de Vila-Matas também busca ser o ar de um tempo, o ar do cânone literário, e para além disso, busca ser a gota que o contém, por isso trabalha com a referenciação rizomática que prolifera com citações e referências a artista e literatos consagrados pela crítica, o fazendo através da ironia e do humor, do jogo mesmo entre o dito e o não dito permeado pela autocrítica.

### 3.1 A política da ironia, segundo Linda Hutcheon

De acordo com Linda Hutcheon, a ironia desempenha um papel significativo na literatura pós-moderna, tornando-se quase que a metodologia do pós-modernismo por excelência, na medida que permite que a teoria e a literatura revisitem o que já está cristalizado pelo modernismo através de um posicionamento político, ou seja, crítico, e muitas vezes é usada para desafiar narrativas clássicas ou a própria literatura. Tal característica da ironia fica evidente no caso da literatura escrita por Enrique Vila-Matas quando pensamos em como se dá sua referenciação rizomática, bem como sua obsessão pela literatura, além da obsessão pela própria literatura de modo narcísico.

De acordo com Hutcheon, a ironia pode ser usada de várias maneiras nos textos literários, sempre com função política, incluindo como uma estratégia de resistência, forma de crítica social ou, ainda, como ferramenta para a desconstrução de ideias cristalizadas. De acordo com Linda Hutcheon, a ironia na literatura envolve uma tensão entre o que é aparente e o que é realmente significado, e pode ser usada de maneira complexa e multifacetada para explorar questões literárias, culturais e/ou sociais através da relação entre o dito e o não dito, e para além disso, o sentido irônico “é sempre diferente – o outro do dito e mais que ele” (HUTCHEON, 2000, p. 30).

Por isso, quando aplicado ao texto, o sentido irônico pode ser considerado não confiável, pois tira toda a segurança semântica do dito, a trocando pelo não dito ou ainda pelo outro do dito. O que faz com que o leitor aumente sua participação na produção de sentido da obra literária. Tal posicionamento de Linda Hutcheon em relação à ironia se aproxima muito dos narradores personagens dos romances e contos de Enrique Vila-Matas que são irônicos, obcecados pela literatura, narcísicos e que, em grande maioria, estão em primeira pessoa, ou seja, controlam as narrativas, o que nos leva a afirmar que podem ser considerados como narradores não confiáveis.

Em **Aire de Dylan** (2012) vemos a proliferação de narradores, sendo o narrador escritor sem nome e Vilnius os que de fato narram a história, mas que, de acordo com a própria narrativa, são orientados em sua escrita por Débora (ex-amante do falecido pai de Vilnius e atual namorada dele) e o fantasma do próprio pai de Vilnius, Juan. Essa proliferação de vozes enquanto narradores e possíveis narradores também fortalece a não confiabilidade em relação à história contada. Além do mais, esse assunto da confiabilidade do narrador aparece, através da ironia, na própria obra aqui analisada, quando os narradores fazem uma falsa paródia a uma suposta autobiografia inventada por outro sobre Laurence Sterne, criador de um dos personagens mais caros e repetidos nas obras de Vila-Matas, o Tristram Shandy. Vemos no trecho a seguir a discussão sobre a confiabilidade, bem como a falsa paródia entre o caso de Sterne e Juan Lancastre, que se dá de modo irônico:

Motse acabou perguntando aos sócios interruptores se viam algum problema em permitir que Débora lesse essas páginas, esse início, essas primeiras páginas das memórias sob suspeita de Juan Lancastre. E Débora comentou que Lancastre sob suspeita poderia ser um bom título. (...)

- Desde que não creiamos que estamos ouvindo a voz do próprio Lancastre – interrompeu o sócio 12.

- Ninguém está pedindo algo assim – Vilnius reagiu – Quem quiser ser desconfiado, pode escutar essa voz do mesmo modo em que se lê as memórias falsas de Laurence Sterne. Ouviram falar delas? (...)

- O que sempre esteve claro – Vilnius terminou dizendo – é que Sterne teria se divertido muito com esse livro apócrifo atribuído a ele, cuja leitura lhe teria provocado muita felicidade e boas risadas.

- Repito – interrompeu o sócio 12 – podemos até ouvir a amiga de Vilnius, mas não seremos tão idiotas a ponto de acreditar que estamos escutando a voz do próprio Lancaster.
- Mas nunca será coisa de idiota suspender a incredulidade! – interrompeu a sócia 22.<sup>82</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 188-189, tradução nossa)

Através da discussão que perpassa a realidade e a ficção em analogia à comparação da falsa autobiografia de Sterne e a falsa autobiografia de Lancaster, vemos surgir uma falsa paródia que é dada através da ironia que lemos através do não dito no fato de que nenhuma das duas autobiografias chegam a existir no mundo real. Vila-Matas joga com o leitor, confundindo, aproximando para diluir a relação da realidade e da ficção. Além do mais, vemos pela discussão entre os personagens do trecho anterior, a sugestão irônica para que o leitor leia pelo crivo na credulidade ou incredulidade diante do que o narrador conta, tendo em vista que, crendo ou não, não muda o fato de que o que o narrador está narrando é um texto ficcional. Podemos notar que mesmo na discussão levantada pelos próprios personagens, vemos a necessidade de um posicionamento ativo do leitor.

Ao levantar posicionamentos favoráveis e contrários para o uso da ironia, Linda Hutcheon chega a um ponto que afirma ser de concordância tanto dos teóricos que são favoráveis, quanto dos teóricos contra a ironia nos textos literários. De acordo com Hutcheon, a confluência está no fato de que a ironia trata mais com o intelecto do que com as emoções, tanto de quem escreve, quanto de quem recebe (HUTCHEON, 2000, p. 33). Apesar de não negar que o desconforto causado pela ironia pode ser irritante tanto para o leitor, quanto para o alvo da ironia. A teórica canadense afirma que, para o sentido da ironia ser apreendido em sua totalidade

---

<sup>82</sup> Montse acabó preguntando a los socios interrumpidores si veían algún problema en permitir que Débora leyera esos folios, ese inicio, esas primeras páginas de las memorias bajo sospecha de Juan Lancaster. Y Débora comentó que Lancaster bajo sospecha podría ser un buen título. (...)

- Siempre que no creamos que estamos escuchando la voz del propio Lancaster —interrumpió el socio 12.

—Nadie os pide algo así —reaccionó Vilnius—. Si uno quiere ser desconfiado, puede escuchar esa voz del mismo modo en que se leen las memorias falsas de Laurence Sterne. ¿Habéis oído hablar de ellas? (...)

—Lo que siempre ha estado claro —terminó diciendo Vilnius— es que a Sterne le habría divertido mucho ese libro apócrifo que se le atribuyó y cuya lectura le habría provocado una felicidad y risa grandiosas.

—Lo repito —interrumpió el socio 12—. Podemos oír a la amiga de Vilnius, pero no seremos tan idiotas de creer que escuchamos la voz del propio Lancaster.

—¡Pero nunca será de idiotas saber suspender la incredulidad! —interrumpió la socia 22.

entre o jogo do dito e não dito, deve-se ter um esforço intelectual em relação à complexidade e a multiplicidade do uso da linguagem. E que, apesar disso, não exclui a carga afetiva que a ironia carrega em si, como exemplo, a irritabilidade supradita.

Portanto, para que a ironia cumpra a função textual é necessário que haja um leitor que compactue não só linguisticamente com a ironia proposta, mas em certo grau se aproxime sócio, política e culturalmente do que está sendo narrado através da ironia. Um leitor amigo, que confie em seu sentido de humor, como o narrador personagem de **Aire de Dylan** (2012) em relação ao protagonista ao afirmar “Quería virar amigo seu, sólo isso. E, por outro lado, confiava em seu senso de humor”<sup>83</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.96, tradução nossa). Apesar de necessitar de certa cumplicidade entre autor e leitor a respeito da ironia, vale ressaltar que também é estabelecida uma hierarquização sobre ela, ou seja, há sempre um jogo de poder entre quem a discursa, contra quem recebe.

Ainda em **Aire de Dylan** (2012), vemos essa disputa de poder supracitada, relacionada às questões geracionais de escritores. Tal embate no jogo de poder oferecido pela ironia é performado por Vilnius, autodenominado moderno, e seu pai Lancastre, que Vilnius acusa por ser pós-moderno em demasia: “- Interpretar um personagem – Concluí seu pai. Se fazer passar pelo que não é. O irônico e astuto carnaval. A grande festa da astúcia e da mascarada. Algum día entenderá”<sup>84</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 278, tradução nossa). O trecho citado anteriormente é de uma discussão entre Vilnius e Lancastre, no qual, através de metáforas com a própria literatura (inclusive sobre a própria ironia), ambos se ofendem em um jogo de poder cultural e disputa por quem tem mais qualidades literárias. Entretanto, o que nos salta aos olhos é o não dito da frase. Já que, como vimos anteriormente, a narrativa que lemos passa pelo narrador personagem que narra a feitura do livro como se fosse a autobiografia de Lancastre que fora encomendada de forma póstuma por Vilnius para desqualificar o pai enquanto um escritor espanhol renomado.

Todavia, esta reviravolta em saber que o livro que lemos é na verdade a autobiografia que o narrador e Vilnius escreveram em conjunto só é revelada, de

---

<sup>83</sup> Quería hacerme amigo suyo, sólo era eso. Y confiaba, por otra parte, en su sentido del humor.

<sup>84</sup> Interpretar un personaje – concluyó su padre -.Hacerte pasar por lo que no eres. Fingir. El irónico y taimado carnaval. La gran fiesta de la astucia y de la mascarada. Algún día lo comprenderás.

fato, nas páginas finais. Logo a ameaça subsequente à humilhação de Lancaster contra Vilnius– “Algum dia entenderá” (VILA-MATAS, 2012, p. 278, tradução nossa) é carregada de ironia. Tal trecho resume, de certa forma, toda a circularidade que a obra propõe ao se voltar para si, tanto como autocrítica, quanto como um livro que é uma espécie de romance de formação de si, por narrar o processo de feitura de si. Então vemos que o trecho da obra funciona também como um “pisar de olhos”, um ato de cumplicidade entre leitor e narrador, uma dica deste narrador para que o leitor preste atenção ao não dito, ao que se entenderá apenas no final.

Para Linda Hutcheon (2000, p. 41) são as comunidades discursivas que tornam possíveis o entendimento de que um texto diz algo, querendo dizer outra coisa, como ironia e não como mentira. É pelo compartilhamento político (seja de macro ou micropolíticas), social, cultural e histórico de um grupo que faz com que a ironia consiga ser entendida em/ no discurso. Vale ressaltar que a ironia não cria grupos e comunidades discursivas, mas que, para funcionar, ela geralmente deve estar atrelada ao discurso e à recepção de um grupo específico, para que o jogo irônico se concretize.

Esse posicionamento sobre a ironia nos faz refletir sobre qual a comunidade discursiva que as obras vilamatianas alcançam, e aqui digo as que discutem diretamente a literatura e as artes como temática. Vemos que, assim como diz Hutcheon (2000) anteriormente sobre a ironia buscar, por proximidade com textos mais complexos e estratificados, leitores intelectuais para que haja pleno entendimento, Vila-Matas também busca este mesmo tipo de leitor para que haja a compreensão da ironia em seus textos ficcionais, mas também para que compreenda a ironia voltada para a própria arte, para a própria literatura e principalmente para a própria feitura da obra literária, como é o caso de **Aire de Dylan** (2012) ou **Kassel no invita a la logica** (2014a).

Deste modo, vemos que os narradores vilamatianos comumente preveem um leitor real que seja na verdade um leitor ideal, porque necessita que este seja culto, com conhecimento intermináveis em literatura, e de preferência em outras artes também. A ironia empregada nas obras metanarrativas e autocientes de Vila-Matas, ao se relacionar com seu referencial rizomático, acaba tornando a leitura dos livros ficcionais do escritor espanhol um exercício de interpretação arriscado. Com tantos jogos literários envolvidos, é como se o leitor ideal - tão falacioso como

crítica Iser (1996)<sup>85</sup> - de Vila-Matas fosse o trabalho teórico e crítico literário, por exemplo, este trabalho acadêmico. Ou ainda, como se assim como as poéticas, as obras ficcionais de Vila-Matas também são livros feitos para os iniciados no mundo literário canônico. A comunidade discursiva apta a interpretações de tantas camadas - tanto com a linguagem, quanto com a história, crítica e teoria literária nas obras - são os próprios pares de Vila-Matas. Podemos inferir que a própria hibridização dos subgêneros prosa ficcional e prosa argumentativa na obra de Vila-Matas é o não dito irônico que nos faz antecipar o tipo ideal de leitor e o tipo de leitura que suas obras requerem.

A comunidade discursiva com a qual Vila-Matas discute é a mesma representada por seus personagens: são escritores, críticos, teóricos, cinéfilos, atores, teatrólogos etc, todos pertencentes a uma mesma classe de artistas conceituados. É com este grupo que está discursando e discutindo o lugar e a aura dessa arte que por muito tempo foi tida como a tradição, como o cânone. É através dela e com ela que os personagens e narradores constroem sentido através do dito e o não dito, construindo sentidos em variados níveis da linguagem através dos pactos sociais que os aproximam. Logo, nós leitores dessas obras vilamatianas, somos também parte da mesma comunidade que seus personagens, seus narradores e sua persona como automitografia do autor. Pois além do leitor ideal, para a compreensão de suas obras ter que ser o crítico literário, o erudito, para além disso, também como leitores compomos o mundo ficcional de Vila-Matas, como discussão e como parte motora dessa literatura autorreferencial e autocrítica irônica. Como anos embasa o próprio Iser, “o leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitores, uma ficção” (ISER, 1996, p. 66).

Mas só isso não basta, pois além da ironia, vemos presente também o humor em relação às discussões dadas no meio ficcional para a literatura. O humor dificulta ainda mais a compreensão, pois assim como a ironia, também necessita de uma comunidade discursiva para a compreensão mais completa do dito e do não dito (HUTCHEON, 2000). Vila-Matas, ao unir a ironia e o humor para discutir literatura e o fazer literário em suas obras, afunila ainda mais a quantidade de

---

<sup>85</sup> “Um leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo” (ISER, 1996, p.65).

leitores ideais para sua obra. Pois ao mesmo tempo que prevê que seu leitor sejam pessoas minimamente versadas em literatura, para compreender seus múltiplos jogos com a linguagem e com a literatura, zomba, através do humor, da seriedade que se volta para a literatura como sacro. O leitor, na obra vilamatiana, é também parte de sua discussão sobre a literatura e, sendo assim, não sai impune das críticas, das ironias e do humor empregado pelo autor.

Usar a ironia dentro e através do discurso que critica, ou seja, a própria literatura, mostra a força retórica e transgressora que ela possui. Logo, a ironia que buscamos evidenciar aqui através da obra **Aire de Dylan** (2012) não está na disputa entre quem prevalece na literatura, o filho moderno ou o pai pós-moderno (troca geracional que, por si só, já evoca a ironia e o humor da situação). Torna-se bem mais evidente para leitoras de fora do eixo europeu o fato que essa disputa não é o que importa, o que mais interessa nesta pesquisa é o que vem através do não dito, ou seja, que as discussões da sucessão literária são sempre dadas por homens brancos europeus disputando espaço entre si, entre seus pares, repetindo as mesmas estéticas, estilos e taxonomias literárias para manter qualquer outra discussão que não seja sobre si ou sobre suas próprias escritas fora do campo da literatura ou silenciadas.

Em relação ao não dito em **Aire de Dylan** (2012), podemos ver uma cena muito emblemática sobre o silenciamento de qualquer voz dissidente, que não faça parte do tradicional cânone literário composto por homens brancos, heterossexuais e europeus. Na cena em questão, Laura Verás, mãe de Vilnius e acusada de ajudar no assassinato de Juan Lancastre, arma um teatro de ratoeira contra os seus acusadores, Vilnius e Débora, usando a ex-amante de Juan e atual namorada de Vilnius como isca. Além de ficar evidente que Vila-Matas cria uma rivalidade violenta entre as duas únicas personagens femininas expressivas da narrativa, ao ponto de Laura humilhar e desnudar Débora, fingindo tê-la estuprado para poder perturbar o filho, lemos a seguinte frase a propósito da situação de Débora: “ – Tentamos de tudo para acalmá-la, mas nem tomando no cu sua namorada se acalma”<sup>86</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 239, tradução nossa). Vemos a ironia e o humor ganhar um sentido perverso, pois o que na obra funciona como uma brincadeira,

---

<sup>86</sup> Lo hemos intentado todo para calmarla, pero ni dándole por el culo se aplaca tu novia.

um teatro de ratoeira no mesmo sentido que é dado em **Hamlet**, nos revela quem não é o leitor ideal, bem como quem não é referência e nem faz parte do cânone de Vila-Matas, pois se nem mulheres heterossexuais e europeias ganham uma voz minimamente respeitosa, o que se dirá das demais minorias que nem aparecem na narrativa. Tal trecho nos revela o que discutiremos mais a frente, ou seja, as arestas cortantes da ironia.

Se a ironia é, como afirma Hutcheon analisando Bakhtin, “um tipo especial de substituto para o silêncio” (HUTCHEON *apud* Bakhtin, 2000, p. 73), podemos afirmar que a obra vilamatiana encontra na ironia a única solução para a discussão trazida por vários de seus narradores sobre silenciar (**Suicídios ejemplares, Doctor pasavento, Bartleby y compañía**) sobre fracassar em escrever (**Aire de Dylan, Kassel no invita a la logica**) ou sobre diminuir toda a literatura até que literalmente caiba em uma maleta de mão (**Historia abreviada de la literatura portátil**). Vemos se proliferar nas narrativas vilamatianas o dialogismo dos narradores entre não querer mais escrever, não fazer parte da tradição literária já tão profícua e a compulsão criadora que os fazem, assim como em **Aire de Dylan**, fracassar em fracassar na e com a literatura.

Enquanto Dom Quixote imita de modo consciente o que leu nos romances de cavalaria para assumir, desta forma, seu protagonismo dentro do gênero, a literatura, enquanto protagonista das obras vilamatianas aqui estudadas, imita a si e discursa sobre si de modo consciente e obsessivo tornando-se rizomática na infinidade de referências possíveis geradas pelo alargamento referencial causado pelos contatos intertextuais entre obras citadas, referenciadas ou insinuadas no bojo das narrativas. E, ao voltar-se sob si, de modo tão consciente e analítico, ao misturar ficção e ensaio crítico, acaba assumindo um papel fatalista pela voz dos narradores protagonistas que, de modo irônico, fala proficuamente sobre a busca pelo silenciamento. Como vemos no caso do narrador de **Aire de Dylan** (2012):

(...) mas propunha-me em não escrever mais nenhum livro em minha vida e o que talvez fosse o mais difícil: entrar muito em breve, assim que me atrevesse a fazê-lo, em uma espécie de mudez

radical que me levaria a falar só o mais estritamente indispensável.  
<sup>87</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 248, tradução nossa)

Entretanto, não podemos nos esquecer que, assim como defende Linda Hutcheon, a ironia não é só linguagem, mas é também política. E, além de ser política, carrega em si o caráter transideológico capaz de deixar arestas cortantes no texto. Sendo assim, Hutcheon traz três momentos em que a ironia assume esse caráter dúbio: primeiro, por poder ser usado tanto por conservadores como por radicais; segundo, por poder ser tanto político quanto apolítico; por último, “a ironia funciona primariamente de maneira afirmativa ou destrutiva?” (HUTCHEON, 2000, p. 50). A resposta que a teórica traz é que a ironia transita entre os três dualismos aqui trazidos, por isso ser transideológica. Além do mais, para que o sentido seja visível em textos irônicos, é necessária a dupla participação ativa, tanto do autor quanto do leitor, que provavelmente dividem a mesma comunidade discursiva, por isso se entendem pelo dito, mas também pelo não dito.

Logo, voltamos para a questão do leitor nas obras vilamatianas, para entendermos como a questão do silêncio discutido repetidamente nas narrativas de Vila-Matas perpassa pela questão transideológica da ironia. Como dito anteriormente, a obsessão de Vila-Matas é com a discussão da literatura pela literatura, levando a discussão sobre realidade e ficção para a metanarrativa, que questiona em seu cerne o que é realidade e ficção na própria constituição da literatura e na própria constituição do romance, como o conhecemos hoje.

Sendo assim, pensamos qual o papel da discussão do leitor, como parte intrínseca da definição do que é literatura nas obras vilamatianas, e mais especificamente em **Aire de Dylan** (2012). Vemos na obra uma comparação entre leitores de jornais e os leitores das “velhas literaturas de sempre” (2012, p.106). O narrador diz que os fabricantes de notícias escrevem a um leitor já previamente definido, “mas que de algum modo imagina que tem que ser igual a ele, alguém que mostra interesse no grandioso esforço que deve ser feito, muitas vezes um esforço secreto e mais do que oculto, para pôr em ordem a consciência confusa” <sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> pero me proponía ya no escribir en mi vida un solo libro más y lo que quizás resultaría más difícil: entrar muy pronto, en cuanto me atreviera a hacerlo, en una especie de mudez radical que me llevara a hablar sólo lo más estrictamente indispensable.

<sup>88</sup> pero que de algún modo imagina que tiene que ser como él alguien que (...) se muestra interesado por el esfuerzo grandioso que hay que hacer, a menudo un esfuerzo secreto y más que escondido, para poner en orden la confundida conciencia.

(VILA-MATAS, 2012, p. 107, tradução nossa). Vemos então a discussão, assim como Linda Hutcheon, de comunidades discursivas que completam a ordem confusa ou dúbia que a linguagem irônica apresenta por suas proximidades entre leitor e escritor.

E junto a esta reflexão de dependência mútua de leitor com o autor e vice-versa, logo em seguida na narrativa, vem o aprofundamento da questão, que também pauta esse silenciamento buscado por diversos narradores vilamatiano, e que aqui está sendo expresso e debatido através da obra **Aire de Dylan** (2012) na seguinte citação:

Mas também estão conscientes [os leitores] de que os escritores que sobrevivem - continuei a dizer-lhe, penso que um pouco influenciado pela palestra de Daisy Skelton naquela manhã - são apenas aqueles que têm em conta a tragédia de tantos leitores que foram abusados e que, apesar dos abusos, ainda mostram força para prestar atenção em quem, como eles, tenta colocar em ordem a sua consciência emaranhada. Este trabalho secreto com a consciência nunca é visto na televisão, não é midiático, vive nas velhas casas da velha literatura.<sup>89</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 105-106, tradução nossa)

Podemos notar uma ironia autoprotetora do narrador sobre o que afirma da diferença entre o leitor vulgar, midiático e o leitor culto, da velha literatura. Mesmo porque os narradores vilamatianos fazem questão de deixar evidente o lugar deles na tradição literária, que está longe de ser a vulgar. Lembremos sua referência primeira que remontamos até Cervantes. Vemos então, que a citação inicia com o narrador defendendo que só sobrevivem os escritores os quais ainda possuem leitores que se esforcem para participar ativamente enquanto comunidade discursiva, para posteriormente definir que apenas a velha literatura, enquanto contraponto inferiorizante dos leitores midiáticos. Além do mais, por trabalhar com a literatura autoconsciente, através das constantes hibridização entre romance e ensaio, entre ficção e crítica, Vila-Matas constrói para si um lugar cristalizado no cânone, autolegitimando a própria escrita. Pois apesar de fazê-lo através da ironia

---

<sup>89</sup> Pero también son conscientes de que los escritores que sobreviven —seguí diciéndole, creo que algo influenciado por la conferencia de Daisy Skelton de aquella mañana— son sólo aquellos que tienen en cuenta la tragedia de tantos lectores de los que se ha abusado y que, a pesar del abuso, aún muestran fuerzas para prestar atención a quienes, como ellos, traten de poner en orden a la enmarañada consciencia. Ese trabajo secreto con la consciencia no se ve jamás en la televisión, no es mediático, habita en las viejas casas de la vieja literatura de siempre.

em relação ao cânone e sobre si mesmo, fica evidente qual a comunidade discursiva com quem dialoga.

Entretanto, o que pode passar despercebido na citação anterior, e que aqui traremos à evidência, é o trecho em que o narrador afirma que para o autor sobreviver é necessário que seus leitores, já cansados, continuem a buscar fazer parte do jogo, assumindo responsabilidades para a interpretação. Podemos então inferir que os narradores vilamatianos, para além de dizerem que buscam o silêncio, o fazem de modo irônico, pois temem na verdade pararem de ser lidos, temem que sejam esquecidos e apartados da tradição e do cânone em que construíram pela e através de suas literaturas, da qual se sentem herdeiro por excelência. Pois, vale-nos perguntar de modo retórico, qual a literatura tem o privilégio de buscar o silenciamento? Quais as literaturas não foram silenciadas desde o começo? Nota-se então um silêncio irônico, um silêncio às avessas, um silêncio que os farão serem lidos pela autopiedade do silenciamento buscado pelo homem branco hegemônico em cumplicidade com sua comunidade discursiva que pode se sentir silenciado quando os subalternos finalmente puderem falar e serem ouvidos.

E o medo de perder seus leitores não é por uma competição de leitores ideais do cânone ou que esses leitores capazes de criticamente acompanhar o caráter rizomático e autorreferencial obsessivo das narrativas vilamatianas irão acabar. Mas que o próprio cânone está mudando, a noção mesmo de cânone vem passando por transformações através de discussões literárias atravessadas por discussões étnico-raciais, decoloniais, feministas, entre outros. Literaturas que sempre existiram, mas que diferentemente de Vilnius não nasceram herdeiras da grande tradição, com privilégio de poder almejar o fracasso e mesmo assim não o alcançar no meio literário. Além do que, por conta da ironia autoprotetora de um tipo de cânone consolidado que remonta desde Cervantes, acabou sendo excluída de modo arrogante, ao ponto de serem excluídas. E a exclusão é traço evidente na referência rizomática apresentada nas obras vilamatianas, deixando evidente quais são as obras, escritores, filósofos e artistas que entram como maioria esmagadora e quem ocupa quase que espaço de cotista nas obras.

Tal ironia dada de forma excludente acaba atacando os próprios narradores, pois encerra em si uma jocosidade que era para ser voltada para a literatura midiática, mas que acaba atingindo o próprio narrador vilamatiano. Isolando o

narrador vilamatiano, bem como o próprio Enrique Vila-Matas e a tradição, por sua arrogância em querer hierarquizar diversos tipos de fazeres literários, que poderiam ser capazes de ampliar a discussão da própria literatura como a musa protagonista em nível de obsessão, rompendo ainda mais com as fronteiras do próprio romance e as discussões nelas envoltas. Por fim, ressaltamos que a ironia empregada por Vila-Matas em suas obras, e que por vezes se volta contra sua própria escrita de forma crítica e reflexiva, ganha outra dimensão pela obsessão em que os narradores apresentam sobre a literatura. Seria então, esse olhar irônico e obsessivo sobre as realidades e as ficções que estão no cerne do fazer literário, desde as literaturas clássicas, mas que ganha outro aspecto muito mais crítico, ao inserir a ironia, pois partilha com o leitor a responsabilidade de dividir a obsessão pela literatura, estreitando ainda mais os conceitos da própria literatura através do crivo do real e do ficcional.

### 3.2 Ironia como tradição literária e herança cervantina

Tratando das obras de Enrique Vila-Matas que se voltam para discussões literárias como principal foco temático, tentaremos entender como a ironia, permeada pelo traço do humor, serve para que os narradores das obras de Vila-Matas aqui estudadas criem e discutam um universo literário autoconsciente. Uma literatura criada no mundo ficcional e de modo autociente e autorreferenciada. Dizemos ser autociente por ser meta-narrativa, e ser autorreferenciada por ser rizomática, bem como por ser permeada pela ironia, com sentidos e motivos específicos. Para realizar a análise dos textos vilamatianos perpassado pelo crivo da ironia, elegemos como teórica para a discussão Linda Hutcheon, e justifica-se tal escolha pela pesquisadora trabalhar com a literatura pós-moderna, vislumbrando a ironia como uma forma de criticar a tradição como posicionamento político.

Tal posicionamento de assumir uma crítica irônica à tradição literária vemos tanto no livro **Teoria e política da ironia** (2000), de Hutcheon, como também na obra literária **Aire de Dylan** (2012), de Vila-Matas: “Além disso, não me escapava que o tom autocrítico que empregaria para todo o livro poderia secretamente dirigir

também a mim mesmo. Seria um modo de castigo pela quantidade de covardias da minha vida de escritor”<sup>90</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 266, tradução nossa). Duas páginas à frente da citação anterior, o narrador e personagem sem nome que aparece narrando em primeira pessoa afirma que: “Vou me divertir criticando, através de Lancastre, toda a literatura da minha geração, incluindo eu mesmo”<sup>91</sup> (2012, p. 268, tradução nossa). Logo, vemos que o narrador revela que a obra que está escrevendo, e a qual narra a feitura, é uma crítica para os mestres literários que o precederam, mas também uma autocrítica, já que o próprio narrador, apesar de afirmar ser inferior do que os escritores de sua época, faz ele mesmo parte da tradição literária a qual critica.

Podemos remontar a ironia enquanto tradição literária espanhola desde Miguel Cervantes, o precursor da literatura moderna espanhola, e sua célebre obra **El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha** (2005). De modo semelhante com o que acontece com Vila-Matas e suas obras, que trazem a literatura como temática, Don Quijote traz em sua narrativa uma literatura ciente de si, assim como ciente da própria literatura, do fazer literário e da tradição que o precede, a trazendo para a discussão de forma crítica e também pelo crivo da ironia. Trazemos a pesquisa de Martín Ezequiel Calabrese (2011) que aproxima a literatura de Vila-Matas e de Cervantes por esse viés:

A novela de Cervantes é transcendente, entre outros motivos, pois é consciente da literatura que a antecede, que a rodeia, e que não é simples referência ou modelo a seguir, mas sim a questiona através de vários recursos, entre eles, a paródia e a ironia. De certa forma desnuda a novela picaresca, a novela de cavalaria e a novela pastoril. (...) Vila-Matas opera de um modo similar em suas obras. É consciente de que para seguir escrevendo, depois de tudo o que já foi escrito, é necessário fazer algo com esse *corpus* literário, e o que ele faz é desnudar essa tradição.<sup>92</sup> (CALABRESE, 2011, tradução nossa)

---

<sup>90</sup> “Además, no se me escapaba que el tono autocrítico que emplearía para todo el libro podría secretamente dirigirlo también contra mí mismo. Sería un modo de castigarme por la cantidad de cobardias de mi vida de escritor.”

<sup>91</sup> Iba a divertirme criticando, a través de Lancastre, a toda la literatura de mi propia generación, incluido desde luego yo mismo.”

<sup>92</sup> La novela de Cervantes es transcendente, entre otras cosas, porque es consciente de la literatura que la antecede, que la rodea, y no la toma simplemente como referencia o modelo a seguir, sino que la cuestiona mediante diferentes recursos, entre ellos, la parodia y la ironía. De alguna manera desnuda a la novela picaresca, a la novela caballeresca y a la novela pastoril. (...)Vila-Matas opera de un modo similar en sus obras. Es consciente de que para seguir escribiendo, después de todo lo

O que nos interessa aqui é como Vila-Matas “desnuda” a tradição e desnuda a si mesmo, enquanto parte já estabelecida da tradição literária. O autor utiliza assumidamente, no estilo cervantino, a ironia para adentrar de forma política na literatura enquanto temática em suas obras. Algumas vezes essa ironia vem carregada de humor, mas não como condição para a ironia acontecer. De forma irônica o autor referencia e crítica a tradição literária, bem como a proliferação de obras, sem deixar de ser parte também do alvo da crítica, tendo em vista que ambos escritores são bastante prolíficos. O próprio narrador-personagem-autor de **Aire de Dylan** discute a ironia presente no fato de se pregar a favor do silêncio e contra a enorme quantidade de livros escritos através da escritura de mais uma obra. O que em Vila-Matas fica evidente, já que o autor tem vários livros que debatem a busca pelo silêncio da literatura, vejamos a citação:

Apesar de que quando era jovem, vim a dizer a Débora, tinha programado não ser nada prolífico, a vida tinha me levado por outro caminho e não havia parado de escrever um livro por ano. Me arrependia de todos e esperava não ter que fazer também do último, dessa autobiografia falsa de Lancastre na qual confiava muito. Porque me parecia idônea, como caída do céu ou caída de Hamlet, uma vez que ia me permitir colocar um contraponto e um fecho mordaz a toda minha obra, uma visão irônica da minha desmensurada produtividade literária. Ou não teria que contar a história de como um escritor arrependido de ter sido tão prolífico que tentava deixar de escrever e, de modo fatídico, a vida real e uns maravilhosos preguiçosos me impediam.<sup>93</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.322, tradução nossa)

Observamos que o narrador, muito próximo do próprio Vila-Matas, busca (ou diz buscar) o silenciamento da própria literatura, sem esquecer da tradição e de se comparar com a mesma, ao citar Hamlet. Além de Hamlet, alusão evidente e muitas vezes citada na obra em questão, afirmamos também que Vila-Matas assume sua relação com Cervantes, pois tanto em sua obra ficcional, como em outros textos

---

que ya se ha escrito, es necesario hacer algo con esse corpus de obras literarias, y lo que hace es desnudar esa tradición.

<sup>93</sup> A pesar de que cuando era joven, vine a decirle a Débora, había programado no ser nada prolífico, la vida me había llevado por otros derroteros y no había parado de escribir un libro por año. Me arrepentía de todos y esperaba no tener que hacerlo también del último, de esa autobiografía falsa de Lancastre en la que confiaba mucho porque me parecía idónea para mí, como caída del cielo o caída de Hamlet, ya que iba a permitirme aportar un contrapunto y un cierre mordaz a toda mi obra, una visión irónica sobre mi desmesurada productividad literaria. ¿O no iba a tener que contar la historia de cómo un escritor arrependido de haber sido tan prolífico trataba de dejar de escribir y de un modo fatídico la vida real y unos maravillosos haraganes se lo impedían?

traz constantemente referência direta ao clássico espanhol. Vemos um dos narradores de **Aire de Dylan** (2012) aproximar a realidade e a ficção em Cervantes, ou melhor, em seu personagem Quixote, com a realidade contemporânea, em dois momentos distintos na obra e ao mesmo tempo muito semelhantes, tendo em vista que há a repetição de partes inteiras, como veremos:

Se Cervantes opôs as ficções de cavalaria a pobre realidade provinciana de seu país, eu ficava tranquilo me vendo como alguém que queria um dia filmar o grande espetáculo mundial do fracasso, visto como uma brutal e gigantesca extensão da realidade provinciana que pouco mudou em meu país desde os tempos de Dom Quixote.<sup>94</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 32, tradução nossa)

No primeiro trecho, logo no início do livro, o narrador se compara diretamente a Cervantes, aproximando suas produções ficcionais com críticas contra a realidade provinciana, que de acordo com o narrador, pouco mudou entre o tempo dele e de Quixote. A comparação acerca mais ainda na segunda vez em que esse mesmo trecho aparece no romance vilamatiano. O interessante é que a ligação se estreita não por algo a mais que o narrador diga, mas pelo contrário, pelo que ele não diz, pela parte em que não repete, ou seja, quando tira o foco que antes estava em Cervantes, aproximando-se enquanto personagem de Dom Quixote, como veremos a seguir:

Nada de falar, por exemplo, que nesse longa-metragem desejava filmar o grande espetáculo mundial do fracasso, visto como uma brutal e gigantesca extensão da realidade provinciana que pouco mudou em meu país desde os tempos de Dom Quixote. Nada de falar essas coisas que soavam tão rebuscadas na América, além do que soava a linguagem de terrorista.<sup>95</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 131, tradução nossa)

A citação anterior traz diversas informações a serem analisadas, tanto em relação com a ironia, quanto a relação entre as personagens vilamatianas e cervantinas. Podemos ver tal relação tendo em vista que o narrador personagem

---

<sup>94</sup> Si Cervantes opuso a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país, yo me relajaba viéndome a mí mismo como un ser que quería un día filmar completo el gran espectáculo mundial del fracaso, visto en eso como brutal y gigantesca extensión de la realidad provinciana que apenas había cambiado en mi país desde los tiempos del Quijote.

<sup>95</sup> Nada de decirle, por ejemplo, que en ese largometraje deseaba filmar el gran espectáculo mundial del fracaso, visto como brutal y gigantesca extensión de la realidad provinciana que apenas había cambiado en mi país desde los tiempos del Quijote. Nada de decirle estas cosas que sonaban tan rebuscadas y en América, además, sonaba a lenguaje de terrorista.

sem nome, quando cita os tempos antigos, que “pouco mudou” em comparação com a contemporaneidade, não fala do tempo de Cervantes, mas sim do tempo de seu personagem, o Quixote. Vemos então mais uma vez a relação estabelecida entre realidade e ficção na obra vilamatiana, quando o narrador afirma que: “brutal e gigantesca extensão da *realidade* provinciana que pouco mudou em meu país desde os tempos de *Dom Quixote*”<sup>96</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 131, tradução nossa). A realidade provinciana do narrador é tão ficcional quanto ele próprio e o Quixote de Cervantes. Dessa forma, vemos o olhar irônico com a dualidade realidade e ficção dentro da obra, pois o narrador lembra ao leitor que apesar da proximidade entre ele e o próprio Vila-Matas, inclusive marcado pelo fato de o primeiro não ter nome na obra, não o torna menos ficcional, assim como seu precursor.

A aproximação entre Dom Quixote e Vilnius se dá muito para além do dito nos trechos supracitados, que só pela repetição, já demonstra sua importância para a construção da narrativa. Além disso, sabe-se que Dom Quixote “(...) se envolveu tanto em sua leitura, (...) e assim, de pouco dormir e de muito ler, seu cérebro secou, de modo que perdeu o juízo”<sup>97</sup> (CERVANTES, 2005, p. 71, tradução nossa). E o “perder o juízo” na literatura cervantina em questão é a incapacidade que a personagem apresenta em separar a sua realidade da ficção dos romances de cavalaria que leu de modo obsessivo. No início da narrativa, Quixote busca se aproximar dos personagens lidos e ir em busca de aventuras iguais aos livros, como vemos no trecho a seguir:

(...)o levou a ter o pensamento mais estranho que jamais ocorreu a um louco no mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para aumentar sua honra quanto para o serviço de sua república, tornar-se um cavaleiro andante e ir por todo o mundo com suas armas e cavalo para buscar aventuras e exercitar-se em tudo o que havia lido que os cavaleiros andantes praticavam, desfazendo todo gênero de agravos e colocando-se em situações e perigos onde, ao fazê-los, ganharia nome eterno e fama. O pobre imaginava-se já coroadado pelo valor do seu braço, pelo menos do império de Trapisonda; E assim, com esses pensamentos tão agradáveis, levado pelo estranho prazer que neles sentia,

---

<sup>96</sup> (...) brutal y gigantesca extensión de la realidad provinciana que apenas había cambiado en mi país desde los tiempos del Quijote.

<sup>97</sup> (...) se enfrascó tanto en su lectura, (...) y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.”

apressou-se a pôr em prática o que desejava. (CERVANTES, 2005, p. 72-73, tradução nossa<sup>98</sup>)

Vemos então a semelhança com a narrativa de **Aire de Dylan** (2012), no qual a realidade e a ficção se misturam para os personagens narradores, entretanto, enquanto Quixote foi em busca de repetir as façanhas lidas até não conseguir mais diferenciar a realidade e o ficcional, os narradores de **Aire de Dylan** nos deixam em um impasse literário ao voltar a obra sobre si no final, revelando que a obra da qual estão narrando a feitura, é na verdade o próprio **Aire de Dylan**. Logo, o impasse que fica é os narradores personagens vivem o que escrevem ou escreveram o que viveram? Tal imbróglio se dá pelo fato de a obra ser uma autobiografia falsa escrita por outras pessoas, como dito anteriormente. Mas que também serviria como “Teatro de ratonera”, no estilo de Hamlet, no qual faria com que o culpado ou da morte de Lancastre ou da morte do manuscrito de sua autobiografia fosse revelado. Sendo assim, de acordo com o narrador, Vilnius e Débora:

Haviam pensado entre eles, embora no fim não tenham de fato escrito, um texto de umas dez páginas, um suposto começo para essas memórias abreviadas de Lancastre, um texto que serviria de arma sutil para botar em curso o rumor do assassinato [de Lancastre] entre os sócios interruptores.<sup>99</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.179, tradução nossa)

Vemos então, a realidade e a ficção também se envolverem intrinsecamente dentro da obra estudada, de modo muito próximo ao cervantino. Já em relação ao impasse de escrever o que viveu ou escrever para se viver, não há uma resposta dada na narrativa vilamatiana, mesmo porque o jogo em si é mais interessante do que uma possível resposta. Além do mais, torna-se evidente que esse labirinto narrativo vilamatiano criado através e pela linguagem, só é possível pela tradição cervantina que carrega. Assim como vemos no livro de Vila-Matas **Chat Baker**

---

<sup>98</sup> (...) vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. Imaginabas el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio priesa a poner en efecto lo que deseaba.

<sup>99</sup> Tenían pensado entre los dos, aunque al final no lo habían escrito, un texto de unos diez fólíos, un supuesto comienzo de esas memorias abreviadas de Lancastre, un texto que sirviera de sutil arma para poner en marcha el rumor de asesinato entre los socios interruptores.

**piensa en su arte** (2011), no conto “Porque ella no lo pidió”, escrito em 2007, vemos a personagem que, de acordo com o narrador, pediu para viver o que o narrador escrevesse, como uma performance e um jogo entre realidade e ficção. Mas que para o final da história é reafirmado, já que o título já havia revelado, que na verdade a personagem não realizou tal pedido ao narrador, uma dupla reviravolta entre ficção e realidade. Vemos no conto que o próprio narrador resume da seguinte forma:

Ou seja, se o tema de Dom Quixote é o do sonhador que ousa tornar-se o seu sonho, a minha história será a do escritor que ousa viver o que escreveu, neste caso o que inventou sobre a sua relação com Sofia Calle, sua 'artista narrativa' favorita.<sup>100</sup> (VILA-MATAS, 2011, p. 228, tradução nossa)

Voltemos ainda sobre a citação anterior de Cervantes quando o narrador faz julgamento moral da conduta de Quixote da seguinte forma, “pensamento mais estranho que jamais ocorreu a um louco no mundo” (CERVANTES, 2005, p. 72, tradução nossa). O que para o narrador foi em sua época um pensamento estranho que nenhum louco imaginaria, tornou-se então a própria fundação do romance como o conhecemos, ou seja, a tensão entre a realidade e a ficção. Além disso, vemos Vila-Matas como herdeiro dessa loucura, por continuar a mesma discussão que é, nas palavras do narrador personagem de **Aire de Dylan**: “extensão da realidade provinciana que pouco mudou em meu país desde os tempos de Dom Quixote” (VILA-MATAS, 2012, p. 131, tradução nossa).

Similarmente com o discutido pelo professor e pesquisador Pedro Chagas, vemos também, de modo ficcionalizante, o posicionamento do narrador do conto “Porque ella no lo pidió” trazer para a narrativa a mesma questão. Veremos tal posicionamento no trecho do conto presente na coletânea **Chat Baker piensa en su arte** (2011):

As dúvidas aumentaram. A vida deveria ter um lugar tão de destaque? Disse a mim mesmo que na realidade esta tensão entre literatura e vida tem sido desde o primeiro momento, desde Cervantes, o tipo de debate que o romance desenvolveu. Na

---

<sup>100</sup> Dicho de otra forma, si el tema del Quijote es del soñador que se atreve a convertirse en su sueño, mi historia será la del escritor que se atreve a vivir lo que ha escrito, en este caso lo que ha inventado acerca de sus relaciones con Sophie Calle, su “artista narrativa” preferida.

realidade, o que chamamos de romance é este debate.<sup>101</sup> (VILA-MATAS, 2011, p. 230, tradução nossa)

Com o trecho anterior vemos dois posicionamentos que acabam por embasar não só a discussão do narrador, mas todas as obras literárias vilamatianas aqui discutidas, e principalmente **Aire de Dylan** (2012). A primeira é a definição do que é o romance para o narrador, ou seja, a relação da realidade e a ficção, a tensão constante entre ambos. E o segundo ponto diz respeito a quem é a referência primeira para o narrador em relação à construção e a estruturação do romance, Cervantes.

Sobre a tensão entre literatura e vida, vale voltar mais uma vez ao conto “Porque ella no lo pidió”, quando, posteriormente, o narrador traz de novo Cervantes para dentro da obra, ao afirmar o que muitos escritores e teóricos já defenderam anteriormente. Ou seja, que Miguel de Cervantes é o pai do romance moderno, como o conhecemos hodiernamente. Ressaltamos que tal afirmação vem acompanhada de uma ampla discussão que remonta à própria definição complexa e profícua do que é o romance, que pode ser “vago e flexível, mas não relativista” (CHAGAS, 2023, p. 3) e ainda “anacrônico, mas não arbitrário” (CHAGAS, 2023, p.4). Também entendemos que tal afirmação pode soar anacrônica, tendo em vista que o conceito de romance moderno foi construído posteriormente ao livro em questão. Pensando nisso, partimos da seguinte definição, pautada pelo pesquisador Pedro Chagas (2023), que aproxima Cervantes e o Dom Quixote com a origem do romance da seguinte forma:

Por fim, a história do romance deve admitir que seus iniciadores não planejassem seu estabelecimento futuro. Cervantes não antecipava o gênero descrito e valorizado no século seguinte; suas inovações não tinham o telos sugestionado pela visada retrospectiva. Toda inovação pode fracassar ou, no outro extremo, pode fomentar inovações subsequentes, inaugurando uma tradição autorreferencial: Dom Quixote se enquadraria nessa última categoria ao se tornar fundamento de clivagens qualitativas no corpus literário, durante o ciclo autorreflexivo na escrita, crítica e teorização que moldaria a trajetória do romance a partir do século XVIII –pelo menos nas porções da elite letrada que o tratariam como paradigma dos valores invocados para dignificar o gênero

---

<sup>101</sup> Las dudas aumentaron. ¿Debía tener la vida un lugar tan preferente? Me dije que en realidad esa tensión entre literatura y vida ha sido desde el primer momento, desde Cervantes, el tipo de debate que ha desarrollado la novela. En realidad, lo que llamamos novela es ese debate.

como “alta literatura”, redefinindo, para tanto, a narração da sua história e as condições do seu elogio crítico. (CHAGAS, 2023, p.5)

Sobre a estruturação do romance no estilo cervantino, ou mais especificamente “quixotiano”, voltemos a Pedro Chagas quando discursa sobre a importância, tanto do autor quanto de sua obra, para a construção da tradição literária moderna:

Ele inaugurou “rotas”, “mapas”, “regularidades” que orientaram trajetórias, resultados, capacidades e saberes dos escritores que, sob a sua atração, tornaram-se membros de uma categoria heterogênea (pois romances “quixotianos” podem ser diferentes uns dos outros, cada um deles “quixotiano” à sua maneira). (CHAGAS, 2023, p.5)

É através dessas “rotas e mapas” (CHAGAS, 2023, p.5) “do sonhador que ousa tornar-se o seu sonho” (VILA-MATAS, 2011, p. 228, tradução nossa) pela qual Vila-Matas torna-se herdeiro de Cervantes. Ou seja, por meio do alargamento das fronteiras entre o real e o ficcional como cerne mesmo da constituição do romance, feito de modo autorreferencial, que os narradores de Vila-Matas compartilham da “realidade provinciana que pouco mudou em meu país desde os tempos de Dom Quixote” (VILA-MATAS, 2012, p. 32, tradução nossa). E essa realidade diz muito sobre a realidade ficcional em si, sobre o fazer literário, que também faz parte da tradição literária vinda na orientação da trajetória “quixotiana”, como afirmado pelo pesquisador Pedro Chagas.

Para entender melhor a importância de Cervantes para a constituição do romance moderno - e nesta pesquisa mais especificamente para a constituição das obras vilamatianas aqui estudadas, principalmente **Aire de Dylan** (2012) – trazemos o prefácio da primeira parte de **El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha** (2005) no qual Cervantes inicia com tom de crítica e humor, imprimindo um sentido irônico que prevalecerá no decorrer do prólogo, com “Desocupado leitor”<sup>102</sup> (CERVANTES, 2005, p. 49, tradução nossa) e segue discutindo sobre um possível desconforto, construído através de sátira e ainda através da ironia, por ter feito uma obra que não se assemelhava com o que estava sendo produzido em sua época.

---

<sup>102</sup> Desocupado lector.

No prólogo de **El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha** (2005) encontramos dois personagens, o narrador, pai ou padrasto de Quixote, e seu amigo em diálogo, que aparece “(...) desenvolvido como um diálogo doutrinário renascentista”<sup>103</sup> (SÁNCHEZ, 2020, p. 14, tradução nossa) e que “(...) surge como uma sátira benevolente dos procedimentos usuais da época nos prólogos e nas introduções, e no próprio corpo dos livros”<sup>104</sup> (SÁNCHEZ, 2020, p. 14, tradução nossa). Como exemplo, vemos no prólogo o amigo aconselhar o autor de Quixote que ao reclamar que faltava na sua obra citações e referências de autoridades, sejam literárias, sejam políticas, que as invente, pois:

E mais, não haverá ninguém que tente averiguar se você os seguiu ou não, e não adianta isso. Tanto mais que, se bem percebi, este seu livro não precisa de nenhuma dessas coisas que você diz que falta, porque é tudo uma criação contra os livros de cavalaria, dos quais Aristóteles nunca se lembrou, nem disse nada São Basílio, nem Cícero comentou. (...) Só tem que aproveitar da imitação em tudo o que for escrevendo; que, quanto mais perfeito for, melhor será o que é escrito. E, uma vez que este seu escrito não busca mais nada além do que desfazer a autoridade e o lugar que os livros de cavalaria têm no mundo e nas massas, não tem porque ficar mendigando por sentenças filosóficas (...).<sup>105</sup> (CERVANTES, 2005, p. 55-56, tradução nossa)

Logo, vemos um prólogo diferente do costumeiro em sua época, pois aproxima a narrativa ficcional (ao trazer personagens e uma linha narrativa com diálogo direto para dentro do prólogo), mas que também se assemelha muito com os ensaios literários como os conhecemos hoje em dia. A mescla de gêneros e subgêneros, como afirmado no capítulo anterior, é um estilo usual em parte dos romances e das coletâneas de contos lidos e aqui citados de Enrique Vila-Matas. Além do mais, é uma tradição literária da literatura moderna espanhola e que agora remontamos até o prólogo da primeira parte de **El ingenioso Hidalgo Don Quijote**

---

<sup>103</sup> (...) desarrollada a manera de diálogo doctrinal renascentista.

<sup>104</sup> (...) se plantea la sátira benévola de los procedimientos usuales de la época en los prólogos e introducciones, y en el cuerpo mismo de los libros.

<sup>105</sup> Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguiste o no los seguiste, no yéndole nada en ello. Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón. (...) Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y, pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos (...).

**de la Mancha** (2005). Outro ponto que nos faz afirmar ser a obra cervantina a espécie de um pai (ou padraço, como o próprio Cervantes afirma no prólogo), o precursor do romance moderno, mas principalmente do romance moderno espanhol.

Podemos dizer que Vila-Matas é herdeiro da tradição cervantina por excelência, pois além de trabalhar com o híbrido entre ensaio e o ficcional, assume que o faz através das próprias discussões de seus personagens. De forma ainda muito semelhante ao “quixotiano”, o faz por meio do diálogo e da crítica, levantando ambos os lados da discussão, o que vale ressaltar, trazendo para suas narrativas (não só o romance, mas os contos também) o caráter autorreflexivo. Vejamos em **Aire de Dylan** (2012), na discussão entre Vilnius e um antigo colega de seu pai, Lancastre, ambos debatendo em tons de crítica sobre a escrita literário deste último, mas que se aproxima intrinsecamente com a própria constituição do romance moderno nos moldes quixotianos:

Se bem que sempre que nos víamos eu reprovava o gosto dele por esses livros híbridos entre relato e ensaio. Não e não, o dizia, pare de juntar filosofia e narrativa pois não tem nada a ver. Veja, quando escrevia seu pai parecia nos dizer de alguma maneira isto: ‘Experimente pensar o que te convindo a pensar e veja no que dá’. (...) Na verdade é que me incomodava seu intelectualismo, e é isso.  
<sup>106</sup> (VILA-MATAS, 2012, p.69-70, tradução nossa)

Apesar de Vilnius criticar, discordar e zombar de várias das práticas literárias de seu pai, não consegue aceitar esta crítica lançada por alguém, que de acordo como personagem (que também é narrador nesta parte do capítulo), tinha pensamentos tão antiquados que não parecia ser um contemporâneo seu, mas sim saído da Idade Média (2012, p.70). Vemos então a semelhança entre Cervantes e Vila-Matas se estreitando, pois assim como Cervantes criticou todo o estilo de romance de cavalaria através da paródia, utilizando da ironia de fazê-lo por meio de um romance de cavalaria, Vila-Matas faz algo parecido ao criticar de dentro mesmo da tradição a qual critica. Com isso, **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha** (2005) estava inaugurando uma tradição literária, mesmo que não

---

<sup>106</sup> Aunque siempre que nos veíamos le reprochaba que buscara en sus libros esos híbridos entre relato y ensayo. No y no, le decía, no trates de juntar la filosofía con el relato porque no tienen nada que ver. Mira, al escribir tu padre parecía estar diciéndonos de alguna manera esto: ‘Prueba a pensar lo que te invito a pensar y verás qué pasa.’ (...)La verdad es que me molestaba su intelectualismo, y eso es todo.

diretamente, criando “rotas e mapas” que foram seguidos e ampliados não só por Vila-Matas, mas por diversos escritores desde o romantismo alemão até a contemporaneidade.

Vale ressaltar que com o romantismo surge o romance como o conhecemos hodiernamente, e que foi posteriormente consolidado pela literatura contemporânea. Tendo em vista que no romantismo, o romance, herdeiro do enaltecimento dos fidalgos como forma de expressão artística, rebela-se e, de acordo com Ernesto Sabato (1964):

(...)contra a mentalidade utilitarista da razão, do dinheiro e da máquina; é a rejeição de uma sociedade vulgar e sórdida; uma espécie de misticismo profano que defende os direitos da emoção, da fé, da fantasia. Assim, desde as suas origens, o romance é a expressão por excelência do espírito romântico; e não é exagero procurar nele os fundamentos e a expressão mais vital desta revolta do homem contemporâneo.<sup>107</sup> (SABATO, 1964, p.58, tradução nossa)

Esse romance originado do romantismo alemão e que surge então desse movimento de rebelar-se, de estar sempre em conflito, assim como o homem contemporâneo, ganha uma dimensão de autoconflito tanto consigo quanto com este homem a qual representava. E é neste conflito obsessivo no qual Vila-Matas tece suas obras, conflitando sobre a obra e o autor ao ponto de prever e almejar, de modo irônico, já que faz parte dela, a crise de uma Literatura que era dita maior, ao ponto de levá-la ao colapso, mesmo que apenas de modo ficcional como temática em suas obras, e aqui mais especificamente em **Aire de Dylan**. Aceitar o colapso e buscá-lo como objetivo, torna-se a única solução possível para permanecer como literatura fértil, complexa e transcendental.

De volta ainda a Cervantes, podemos ler então a relação de pai e filho entre Vilnius e Lancastre como uma metáfora para a relação dos narradores vilamatianos enquanto filho, herdeiro dessa tradição literária inaugurada por Cervantes. Assim como Vilnius herda a memória do pai, os narradores de **Aire de Dylan** (2012), de modo obcecado pelo literário, herdaram as memórias, as rotas e os mapas

---

<sup>107</sup> contra la mentalidad utilitaria de la razón, el dinero y la máquina; es el rechazo de una sociedad vulgar y sórdida; una especie de misticismo profano que defiende los derechos de la emoción, la fe, la fantasía. Así, desde sus mismos Orígenes, la novela es la expresión por antonomasia del espíritu romántico; y no es exagerado buscar en ella los fundamentos y la expresión más vital de este levantamiento del hombre contemporáneo.

primeiramente de Cervantes, mas também de outras narrativas anteriores que seguem essas tradições “quixotianas” aqui debatidas, sejam verificáveis no mundo real ou mesmo as ficcionais. Vale ressaltar que não é uma herança passiva, mas muito crítica e irônica, tendo em vista que muito o que Vilnius critica na literatura de seu pai, acaba por repetir ao produzir a autobiografia falsa de Juan Lancastre junto com os infraleves.

Vemos então, Vila-Matas traçar um mapa, uma rota ou ainda um tipo de testamento reverso ao nos mostrar, através de suas narrativas e narradores, de quem é herdeiro literário. É o seu modo de inserir as suas obras dentro do cânone que valoriza, mas que também critica. Sabemos que, em **Aire de Dylan** (2012), Enrique Vila-Matas traz Vilnius e os infraleves como narradores e idealizadores do romance que se volta sobre si, logo o posicionamento sobre a literatura que primeiro se destaca é pautado pelos narradores assumidamente pós-modernos, criticando a literatura de Lancastre, que é repreendida ora por ser pós-moderna em demasia, ora por ser considerada vanguardistas demais, ou seja, moderna demais. Entretanto, o humor e o absurdo que permeia tanto os discursos, quanto as ações da narrativa trazem um tom vexatório sobre os infraleves. No trecho a seguir vemos tal humor como traço de uma ironia lúdica, - “ironia afetuosa de provocação benevolente, ela pode ser associada também com o humor e espíritosidade” (HUTCHEON, 2000, p.78) - que começa de modo provocativo, mas que acaba ganhando um tom problemático e banalizante, quase irresponsável, pois utiliza-se do estigma da doença mental para tecer críticas ao *modus operandi* dos infraleves:

Não, por Deus! Reflexão séria! Somos artistas jovens, não devemos ser maltratados, implorou Débora.  
Vilnius ouviu Débora falar pela primeira vez sobre artistas jovens e gostou muito. Não era isso que, de fato, os dois eram? Para ser sincero, eram também artistas da indolência, sem esquecer que eram também jovens com ligeiros e sempre temporários problemas mentais, problemas que estavam presentes, tanto nele como nela, em forma de explosões.<sup>108</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 200, tradução nossa)

---

<sup>108</sup> —¡No, por Dios! ¡Reflexión seria! Somos artistas jóvenes, no hay que maltratarnos —imploró Débora.

Vilnius oyó por primera vez a Débora hablar de artistas jóvenes y le gustó mucho. ¿No era lo que, en efecto, ellos dos eran? En honor a la verdad, eran también artistas de la desgana, sin olvidar que eran, además, jóvenes con ligeros y siempre pasajeros problemas mentales, problemas que se hacían presentes, tanto en él como en ella, en forma de ráfagas.

Esse duplo caráter da ironia, é o que Linda Hutcheon (2000) chama de negócio arriscado, por ser o seu lado político transideológico e que às vezes deixa escapar arestas cortantes. Por fim, fica evidente que a ironia é o caminho arriscado para se caminhar na literatura e qual Enrique Vila-Matas se lança. Ainda mais em relação às obras que discutem a literatura como tema e personagem principal, e que para além disso, imprime uma escrita autobiográfica e autociente, em uma relação entre realidade e ficção, quando pensamos que esta relação se dá pelo hibridismo trabalhado constantemente por Vila-Matas com o romance ou conto e o ensaio.

Percebemos então que essa obsessão profícua vilamatiana pela literatura encontra amparo na ironia, tanto para criticar a teoria e o cânone literário, quanto para se inserir nesse cânone. Tal relação pode parecer absurda, mas em Vila-Matas, e aqui mais diretamente em **Aire de Dylan**, é diferente do que afirma Sabato (1964, p.7) ao dizer que a literatura e a ficção foram reduzidas pelo absurdo, pois na realidade se faz o oposto, visto que a ficção foi ampliada pelo absurdo (herança de Beckett e Joyce, e tantos outros artistas exaltados em obras vilamatianas, principalmente em **Historia abreviada de la literatura portátil**). A maior prova é que Vila-Matas usa esse absurdo como forma de ainda lidar com a literatura branca, hegemônica europeia a qual inegavelmente faz parte e que parece se encontrar em decadência por estar sempre presa unicamente a si mesma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese apresentou o escritor Enrique Vila-Matas e sua obra, através da análise de seis livros, sendo duas coletâneas de contos: **Suicidios ejemplares** (1991) e **Chet Baker piensa en su arte: Relatos selectos** (2011); e quatro romances: **Historia abreviada de la literatura portátil** (1985), **Bartleby y compañía** (2000), **Aire de Dylan** (2012) e, por fim, **Kassel no invita a la lógica** (2014a). Apesar de trazer um corpus extenso, a tese se voltou para o livro **Aire de Dylan** (2012) como objeto de pesquisa. Acreditamos que a relação entre as obras vilamatianas se dá de forma rizomática, e que a ligação entre elas vem por meio da obsessão pela literatura, geradora de uma automitografia de Enrique Vila-Matas (enquanto autor-personagem) capaz de fazer surgir um universo vilamatiano. Além do mais, por se dar de forma rizomática, não há apenas uma entrada ou uma saída para entender a obsessão literária vilamatiana trabalhada através da ironia, muito menos uma obra central.

Sendo assim, elegemos **Aire de Dylan** como a obra que foi a chave para dar acesso ao universo ficcional vilamatiano e por ter sido a porta de entrada da pesquisadora para começar a vislumbrar a obsessão literária como um projeto literário de Vila-Matas. O conjunto das obras de Enrique Vila-Matas cobra do leitor uma participação ativa em sua leitura, mas também uma passividade em se deixar levar pelo texto, em se deixar levar pela literatura enquanto matéria artística viva e enquanto temática crítica e literária. Para que o leitor, assim como o autor-personagem criado através da automitografia, transforme e abrace a literatura enquanto experiência de vida. Permitindo ao leitor não só apenas ler a literatura, mas a experimentar junto com os narradores personagens tão engajados a ela.

Esta tese passou por diversas reestruturações na escrita, tendo em vista que o acesso ao universo literário vilamatiano requer leituras atentas do leitor para não cair e nem se prender no modo obsessivo com o qual o autor trabalha a própria literatura. Além do mais, a pesquisa sobre literatura, que se apresenta aqui tanto como tema quanto como forma, e que é compartilhada com Vila-Matas (ele mesmo pesquisador e leitor profícuo dos grandes nomes da literatura universal), nos levou a uma leitura das obras de Vila-Matas pelas obras de Vila-Matas, permitindo a

autonomia do texto literário, mas sem esquecer dos não ditos, dos contextos, parte integrante da literatura. De modo semelhante, vemos o narrador personagem e protagonista de **Aire de Dylan** (2012) discutir sobre o fazer pesquisa, e como ela segue caminhos inesperados, mas muito produtivos:

Está claro que investigar sobre a autoria dessa frase levou a grandes coisas. Não foi?

-Pode ser até que seja a chave que te permita descobrir novos segredos. Pelo menos poderá servir como motor para investigar o mundo...

(...) pesquisar nem sempre leva a encontrar o que foi buscado, mas às vezes a encontrar algo que estava ao lado do que buscava, geralmente tão interessante quanto.<sup>109</sup> (VILA-MATAS, 2012, p. 99, tradução nossa)

A investigação sobre **Aire de Dylan** (2012) nos levou muito além do que pretendíamos com o projeto de pesquisa inicial, convergiu para entender o escritor como criador de um mundo imaginário ficcional no qual seus livros, o próprio autor e o leitor fazem parte através de um jogo literário. Este mundo vilamatiano traz em seu cerne a literatura e o fazer literário, de forma obsessiva, e ao transformar a própria literatura em material literário, institui relação entre ficção e realidade através da narrativa autoficcional e autoconsciente. Ao estabelecer a ligação entre ficção e realidade, por meio do texto ficcional, Vila-Matas amplia as fronteiras dos mesmos, criando não apenas uma ficção e uma realidade, mas ficções e realidades múltiplas. Além do mais, este dialogismo, tão debatido no interior de suas ficções, também é geradora de uma automitografia do escritor Enrique Vila-Matas. Sobre isto, lemos, em **Chet Baker piensa en su arte: Relatos Selectos** (2011), o narrador refletir sobre tal processo que se aproxima de forma inegável com a constituição de Vila-Matas e suas obras:

Já que nada de memorável havia acontecido comigo na vida, antes eu era um homem com quase nenhuma biografia. Até que decidi me inventar uma. Refugiei-me no universo de vários escritores e forjei, com memórias de pessoas que via relacionadas com seus livros ou com suas imaginações, uma memória pessoal e uma nova identidade. Eu considerava as memórias dos outros como minhas,

---

<sup>109</sup> Está claro que investigar sobre la autoría de esa frase lleva a grandes cosas. ¿No cree?

—Puede hasta que sea la llave que te permita descubrir más secretos. Igual te sirve incluso como motor para investigar el mundo...

(...) investigar no llevaba siempre a encontrar lo buscado, pero sí a encontrar lo que está al lado de lo buscado, normalmente siempre también interesante.

e é assim que hoje posso me orgulhar de ter tido vida. Afinal, não é isso que todo mundo faz? Minha vida nada mais é do que uma biografia como a de todo mundo, construída com base em memórias inventadas.<sup>110</sup> (VILA-MATAS, 2011, p.174, tradução nossa)

O trecho suprarreferido é de um conto escrito em 1994 e através dele vemos como a visão de um universo ficcional já estava presente na obra de Vila-Matas. Além do mais, o autor evidencia pontos levantados nesta tese, como a importância da referencialidade (que é dada de modo rizomático) para a construção da obra vilamatiana, mas também para sua formação enquanto autor-personagem criador de sua própria automitografia. Como vemos no trecho: “Refugiei-me no universo de vários escritores e forjei, com memórias de pessoas que via relacionadas com seus livros ou com suas imaginações, uma memória pessoal e uma nova identidade” (2012, p.174, tradução nossa).

Ademais, a citação nos mostra que sua literatura, bem como sua automitografia, dá-se pela obsessão com a literatura, uma vez que a vida, a realidade em Vila-Matas está sempre relacionada, em diálogo direto, com a própria literatura enquanto matéria. Pois em Vila-Matas não só a vida se torna material para a literatura, mas a literatura torna-se matéria na vida, permitindo a quem entrar no jogo obsessivo vilamatiano também viver a literatura, experienciá-la. Ou seja, é através desse jogo paródico e irônico com a literatura, causadores da diluição da realidade e da ficção em suas obras, que Enrique Vila-Matas constrói sua automitografia, sendo também onde fica inegável sua obsessão pela literatura.

Entendemos que essa literatura que Vila-Matas utiliza como matéria de sua vida e de suas narrativas é a literatura canônica e europeia, na qual ele mesmo está inserido. E que, ao trazê-la como motor ou coração de suas ficções, não o faz de modo maniqueísta ou como manual de literatura. Mas o faz através da crítica e dos elementos que constitui a literatura. Inclusive o faz através da autocrítica, tendo em vista que seus livros são autocientes e flertam com a escrita científica e ensaística. Sendo o próprio Vila-Matas parte integrante dessa tradição literária, não

---

<sup>110</sup> Como nada memorable me había sucedido en la vida, yo antes era un hombre sin apenas biografía. Hasta que opte por inventarme una. Me refugié en el universo de varios escritores y forjé, con recuerdos de personas que veía relacionadas con sus libros o imaginaciones, una memoria personal y una nueva identidad. Consideraré como propios los recuerdos de otros, y así es como hoy en día puedo presumir de haber tenido vida. Después de todo, ¿no es lo que hace todo el mundo? Mi vida no es más que una biografía como la de todos, construída a base de recuerdos inventados.

escapa ele também de ter sua obra e seu personagem ironizado em seu próprio universo literário.

Além do mais, a autocrítica é o elemento fundamental da ironia moderna, pois inclui no jogo irônico o próprio autor. Sendo assim, entendemos aqui a ironia como uma figura literária capaz de aproximar, mas também de criar distâncias necessárias entre quem fala e as coisas das quais se fala. Distanciamento importante para se ampliar a visão sobre o que se está sendo discutido, pois essa distância revela posicionamentos que a linguagem não mostra de maneira direta. Ademais, a ironia demonstra um grau de autoridade sobre as coisas, sobre o dito e o não dito, e a ironia revela um lugar de poder e de controle. Na ironia trabalhada em Vila-Matas vemos algo oposto, ao invés de demonstrar autoridade se revela o contrário, o fracasso, a literatura em crise e um cânone cristalizado em classicismos hegemônicos que não se sustentam mais apenas pelo direito à herança literária.

Ainda, não é porque a obra de Enrique Vila-Matas rompe com a representação do real, trabalhando com o paródico da realidade e do ficcional, inclusive como conceitos para a própria literatura como temática em suas obras, que seu trabalho não adentre e se aprofunde como autobiografia. Pois Vila-Matas utiliza suas experiências como mote para sua escrita, tanto quanto suas escritas são mote para sua realidade. Cria-se então um movimento bivalente entre realidade e ficção, em uma troca igualitária de influências e trocas, para formar a automitografia do autor no total de seus textos enquanto um universo literário. Logo esses personagens pelos quais transitam as ficções vilamatianas são parte do todo da formação do autor-leitor-personagem. Tal qual o contrário é verdadeiro, e esse autor-leitor-personagem empresta suas narrativas para que a obra aconteça. É um movimento simbiótico para que exista o universo vilamatiano, para que seja constituído. Ou seja, para que exista um universo ficcional vilamatiano, é necessário que exista essa troca.

Por discutir a própria literatura, pensando um leitor ideal que tenha uma leitura academicista, concluímos que as discussões literárias sobre a literatura de Vila-Matas podem se enveredar por várias frentes e discussões de teorias, de história e de críticas literárias. Aqui nesta tese, para buscarmos uma leitura possível desse amplo que constitui o universo ficcional vilamatiano, partimos inicialmente do entendimento da necessidade do posicionamento crítico do leitor, que no Brasil

ainda são poucos, se comparado com a quantidade de obra que Enrique Vila-Matas publicou em espanhol. Por isso apresentamos a vida e as obras do escritor, selecionando os livros que mais se aproximam com a escrita obsessiva sobre a própria literatura para entendermos como se constitui a tradição literária e que tradição literária é esta que Vila-Matas apresenta. Utilizamos o conceito de rizoma para melhor entender o emaranhado de citações e referências com qual as ficções ensaísticas, autocientes e autocríticas dialoga. Com isso fomos capazes de entender que o jogo com a literatura que Vila-Matas realiza propõe mesmo uma leitura pela confusão, e isso se dá na proliferação de mesclas de gêneros literários e de conexões entre as obras do próprio autor, as obras que Vila-Matas parodia, as obras que ele cria como personagem e as que realmente cita.

Por fim, esse modo de escrita que se dá através da confusão e do emaranhado por jogar obsessivamente com a literatura de modo irônico é o que define o universo ficcional vilamatiano. O escritor primeiro atordoia seu leitor com todo tipo de informação sobre a literatura, sobre o universo literário, para depois lembrar constantemente, através das obras mesmo, que apesar de muito próxima com a discussão literária, seus livros são ficcionais. Discute a literatura sim, mas de modo ficcional. O que lança um caráter irônico a todas essas produções, permitindo que o autor consiga um lugar de poder e distanciamento frente à crítica literária, através do discurso irônico e paródico, através da dicotomia real e ficcional e através da hibridização dos gêneros. Podendo assim criticar e prever um futuro de silenciamentos para um cânone que só discute entre si, sobre si.

Em suma, os textos literários de Vila-Matas constantemente levam o leitor a refletir sobre os papéis do autor, tanto na obra na qual o autor é personagem quanto para a literatura em geral, ou ainda como a literatura funciona de forma paródica para o próprio autor. Assim, buscamos entender como a realidade e a ficção se construiu e se desconstruiu, se aproximou e se distanciou, através da automitografia de Vila-Matas enquanto parte constituinte do universo literário vilamatiano que trabalha ironicamente e de forma obsessiva com a literatura. E aqui apresentamos um modo de leitura possível para o amplo de temáticas que as obras de Vila-Matas se enveredam ao trabalhar a literatura como sua grande obsessão, como um universo inteiro, como coração e motor de suas narrativas.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019. Disponível em: [https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/enfrentamento-ao-racismo/obras\\_digitalizadas/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_-\\_2019\\_-\\_o\\_perigo\\_de\\_uma\\_historia\\_unica.pdf](https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/enfrentamento-ao-racismo/obras_digitalizadas/chimamanda_ngozi_adichie_-_2019_-_o_perigo_de_uma_historia_unica.pdf). Acesso em: 10 jan.2024.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. **Cuadernos del CILHA**, v. 7, n. 7-8, p. 115-127, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOILEAU, Nicolas Desprésaux. **A arte poética**. São Paulo: Editora perspectiva, 1979.

BONET, María Isabel Roig-Francolí; CARRASCO, Elena Huete. La Documentación de los Críticos Cinematográficos. **Cuadernos de Documentación Multimedia**, v. 6-7, 1998, p. 405-409.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In.: **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emeicé, 1974, p. 305-317.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

CALABRESE, Martín Ezequiel. La ironía y la parodia del buen Cervantes en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 2011, La Plata, **Anais** [...]. Disponível em: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2834/ev.2834.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2834/ev.2834.pdf)>. Acesso em: 08 nov. 2023.

CALVO, Vera Gutiérrez; PRECEDO, José. Outro país, outro mundo: A Espanha viveu uma mudança radical desde o fim da ditadura Da economia ao modelo familiar, a cultura e a diversão, quase tudo é diferente. **El país**, Madri, 19 jun. 2014.

Disponível em:  
[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/06/18/internacional/1403119171\\_873889.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/06/18/internacional/1403119171_873889.html).  
 Acesso em: 20 dez. 2023.

CAPOTE, Truman. **Música para Camaleões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CERVANTES, Miguel. **El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha**. Barcelona: Lunweg Editores, 2005.

CERVANTES, Miguel. La ilustre fregona. In.: **Novelas ejemplares**. Madrid, 1613. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/novelas.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2024.

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. Dom Quixote e o romance: valoração crítica e história do gênero. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v.28, 2023, p.01-23. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/92692/54341>. Acesso em: 05 nov.2023.

COMPAGNON, Antoine. **Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CONSELHO DIRETIVO DO PARTIDO CARLISTA. **[História] O partido carlista (1973)**, Folheto aprovado pelo Conselho de Administração do Partido Carlista em 28 de janeiro de 1973. Disponível em: <https://partidocarlista.com/historia-el-partido-carlista-1973/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In.: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 11-37.

**DOCUMENTA.** About Documenta gGmbH. Disponível em: [https://www.documenta.de/en/about#16\\_documenta\\_ggmbh](https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh). Acesso em: 16 nov. 2022.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, v. 31, p. 377-390, 2015.

**EXTRAÑA FORMA DE VIDA.** Retrato literario (Enrique Vila-Matas). Direção: Emilio Manzano. Roteiro: Emilio Manzano; Juan Pablo Caja. Produção: Pickwick Films. Coprodução: TVE, TVC RTVE. Espanha, 2016. Disponível em: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-extrana-forma-vida-retrato-literario-enrique-vila-matas/3645074/>>. Acesso em: 18 out. 2022.

FALCÓN, Alejandrina. Exiliados argentinos en la industria editorial española: representaciones, focos laborales y redes de solidaridad (1974-1983). **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 19, p. 104–128, 2016. Disponível em: <https://anphlac.emnuvens.com.br/anphlac/article/view/2366>. Acesso em: 26 dez. 2023.

GENETTE, Gerard. **Introdução ao arquitecto**. Lisboa: Ed. Veja, 1987.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4071685/mod\\_resource/content/1/Era%20dos%20Extremos%20%281914-1991%29%20-%20Eric%20J.%20Hobsbawm.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4071685/mod_resource/content/1/Era%20dos%20Extremos%20%281914-1991%29%20-%20Eric%20J.%20Hobsbawm.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2022.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

LEJEUNE, Philippie. El pacto autobiográfico. **Suplementos Anthropos**, n. 9, dez. 1991, p. 47-81.

MÉNDEZ, Natalia Álvarez. Impronta estructural y significativa del hibridismo genérico en el entramado narrativo contemporáneo. **Estudios humanísticos. Filología**, n. 24, p. 11-28, 2002.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A poética do recorte: estudo da literatura brasileira contemporânea**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

MICHAELIS. **Dicionário Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

MIRANDA, Ángel M. Díaz. La herida, el secreto y el fantasma: la irrupción del la voz poética del padre en la poesía de Leopoldo María Panero. **Hispanic Poetry Review**, v. 11, n. 1, 2015.

MONMANY, Mercedes. **Enrique Vila-Matas & Co.** Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmonmany1.html>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

RAMŠAK, Branka Kalenić. Otros caminos para la narrativa española actual: Vila-Matas y compañía. In.: II Jornadas de Estudios Románicos Nuevas teorías, modelos y su aplicación en lingüística, literatura, traductología y didáctica en los últimos 20 años. Sección de Hispanística, 2011, Bratislava. **Anais [...]**, Bratislava: AnaPress, 2011, p. 151-162.

ROSSI, Daniel. **Filosofia nos trópicos: literatura e filosofia em Trópico de Câncer.** Campo Grande (MS): UFMS, 2011. (Dissertação de mestrado).

RUIZ-VARGAS, José María. Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista. **Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea**, n. 6, 2006. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d012.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SABATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas.** Buenos Aires, Aguilar Editor, 1964.

SÁNCHEZ, Alberto. El prólogo del primer Quijote. **Magister**, [S. l.], v. 2, p. 13–24, 2020. Disponível em: <<https://reunido.uniovi.es/index.php/MSG/article/view/14710>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

VELEDA, Valentina Terescova. A Espanha sob o regime franquista. In.: ABRÃO, Janete (Org.). **Espanha: política e cultura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <<https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/bitstream/handle/123456789/1454/Espanha%20pol%C3%ADtica%20e%20cultura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 24 jan. 2022.

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

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

VILA-MATAS, Enrique. **Suicidios Ejemplares**. Barcelona: Anagramas Compacto, 2006.

VILA-MATAS, Enrique. Enrique Vila-Matas disidente de si mismo. [Entrevista cedida a] Ana Solanes. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, nº 688, out. 2007. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--35/>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

VILA-MATAS, Enrique. **Chet Baker piensa em su arte: Relatos selectos**. Barcelona: Penguin Random House – Debols!llo, 2011.

VILA-MATAS, Enrique. **Aire de Dylan**. Barcelona: Seix Barral – Colección Booket, 2012.

VILA-MATAS, Enrique. **Kassel no invita a la lógica**. Barcelona, Seix Barral, 2014a.

VILA-MATAS, Enrique. Enrique Vila-Matas: Kassel fue una oportunidad para averiguar qué significaba ser vanguardista. [Entrevista cedida a] Laetitia Rovecchio Antón. **Pliego suelto: revista de literatura y alrededores**, Barcelona, 03 jul. 2014b. Acesso em: <<http://www.pliegosuelto.com/>>. Acesso em: 20 nov.2022.

VILA-MATAS, Enrique. Ser escritor é fascinante mas inspira muita compaixão. [Entrevista cedida a] Ana Sousa Dias. **Diário de notícias de Portugal**, Lisboa, 11 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/ser-escriptor-e-fascinante-mas-inspira-muita-compaixao-8975697.html>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VILA-MATAS, Enrique. **En un lugar solitário: narrativa 1973-1984**. 2ª reimpressão. Barcelona: Penguin Random House – Debols!llo, 2021.

XERXENESKY, Antonio Carlos Silveira. **A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

XERXENESKY, Antonio Carlos Silveira. **Notas refletidas em um labirinto de espelhos**. 2021. Disponível em: <

<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Notas-refletidas-em-um-labirinto-de-espelhos>>. Acesso em: 19 jan. 2022.