



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Monografia em Literatura**

KAROLINE BATISTA NASCIMENTO

**RECEPÇÃO E INTERTEXTUALIDADE: A PROBLEMÁTICA DA
AUTOBIOGRAFIA NA PROSA DE ENRIQUE VILA-MATAS E NA POESIA DE
MANOEL DE BARROS**

MENÇÃO	SS
---------------	-----------

**BRASÍLIA – DF
2018**

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Monografia em Literatura**

KAROLINE BATISTA NASCIMENTO

**RECEPÇÃO E INTERTEXTUALIDADE: A PROBLEMÁTICA DA
AUTOBIOGRAFIA NA PROSA DE ENRIQUE VILA-MATAS E NA POESIA DE
MANOEL DE BARROS**

Monografia apresentada como trabalho final da disciplina *Monografia em Literatura* do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Prof. Augusto Rodrigues da Silva Junior¹
Prof. Erivelto da Rocha Carvalho²

BRASÍLIA – DF
2018

¹ Professor associado I de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Titular da disciplina *Monografia em Literatura*. Foi o orientador deste trabalho.

² Professor adjunto IV da área de Literatura Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de Brasília. Foi o coorientador desta monografia.

RESUMO

Este trabalho se dedica à leitura e estudo das obras *Dietario Voluble*, do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, e *Memórias Inventadas*, do poeta brasileiro Manoel de Barros. Passa por questões como recepção, intertextualidade e o problema autobiográfico na prosa e na poesia, tendo como principais aportes teóricos *El pacto autobiográfico y otros textos* de Philippe Lejeune, *La muerte del autor* (texto que compõe *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*), de Roland Barthes, *La autobiografía como desfiguración*, de Paul de Man, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, de Gérard Genette, *A estética da recepção: colocações gerais* (texto de *A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção*), de Hans Robert Jauss e *Que significa a recepção dos textos ficcionais?*, de Karlheinz Stierle. Ao mesmo tempo que propõe um estudo à luz de teorias que permitem o vislumbre de alguns tópicos da literatura contemporânea, apresenta aspectos de uma leitura mais intuitiva e sensível: transcende os limites do trabalho acadêmico para dispor-se como campo de reflexão e, sobretudo, de exercício sobre o fazer literário.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Recepção. Intertextualidade. Autobiografia.

RESUMEN

Este trabajo se dedica a la lectura y estudio de las obras *Dietario Voluble*, del escritor español Enrique Vila-Matas y *Memórias Inventadas*, del poeta brasileño Manoel de Barros. Atraviesa cuestiones como recepción, intertextualidad y el problema autobiográfico en la prosa y en la poesía. Tiene como principales aportes teóricos *El pacto autobiográfico y otros textos* de Philippe Lejeune, *La muerte del autor* (texto que compone *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*), de Roland Barthes, *La autobiografía como desfiguración*, de Paul de Man, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, de Gérard Genette, *A estética da recepção: colocações gerais* (texto de *A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção*), de Hans Robert Jauss y *Que significa a recepção dos textos ficcionais?*, de Karlheinz Stierle. A la vez que propone un estudio a partir de teorías que permiten vislumbrar algunos tópicos de la literatura contemporánea, presenta aspectos de una lectura más intuitiva y sensible: trasciende los límites de trabajo académico para disponerse como campo de reflexión y, sobre todo, de ejercicio sobre el hacer literario.

Palabras-clave: Literatura contemporánea. Recepción. Intertextualidad. Autobiografía.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. RECEPÇÃO E INTERTEXTUALIDADE EM ENRIQUE VILA-MATAS E MANOEL DE BARROS	7
3. O PROBLEMA AUTOBIOGRÁFICO NA NARRATIVA E NA POESIA.....	17
4. COMENTÁRIO DE <i>MEMÓRIAS INVENTADAS</i> , DE MANOEL DE BARROS.....	27
5. COMENTÁRIO DE <i>DIETARIO VOLUBLE</i> , DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	39
6. CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48

1. INTRODUÇÃO

Tornarei-me uma escritora agora mesmo. E não quero que seja do tipo acadêmico, que discorre sobre a teoria e a tradição literária, ainda que me exija a matéria da universidade. De fato, o professor me apresentou Manoel de Barros e Enrique Vila-Matas como tema para esta monografia. 10 páginas a cada mês: enviadas, conferidas, criticadas e revisadas. Se a desculpa de Vila-Matas para escrever foi uma secreta investigação sobre o desaparecimento de umas caixas de whisky em seu tempo de soldado em Melilha, a minha vai ser justamente a falta de ideias para uma monografia de quarenta e tantas páginas que devo entregar para concluir a matéria da universidade. Eu, que pouco escrevo, agora sou impelida por tal situação. Talvez nenhum dos motivos, nem o meu tampouco o de Vila-Matas, sejam nobres, dignos da alta tradição literária que nos precede: este era um juvenzinho sem um histórico de grandes leituras que tinha muito tempo ocioso - “hasta entonces apenas había leído algo que no fuera poesía” (VILA-MATAS, 2011, p. 12); eu também sou um pouquinho jovem, mas estudante de letras hispânicas (que pecado!) e com pouco tempo de ócio. Conhecer a literatura hispânica, e também a brasileira, poderia ser considerado uma grande vantagem para mim, entretanto, segundo o próprio Vila-Matas, isso poderia ser um problema – seu êxito (o escritor catalão parece querer enfatizá-lo todo o tempo) provém justamente de sua falta de parâmetros e teorias.

Que faço agora? Tenho alguns parâmetros e conheço algumas teorias, e não sei se serei capaz de fazê-las prescindíveis. Mas, se falho, talvez consiga agradar meus professores de literatura: ponho algumas citações, faço referências, formato de acordo com a *ABNT* e então meu problema estará resolvido. Assim: como escrevi no meu ensaio sobre Enrique Vila-Matas no segundo semestre de 2016, “hacer referencia a sí mismo, aludiendo repetidamente a sus propias obras, propone una perspectiva de alejamiento en relación a sí, y no lo contrario. Enrique Vila-Matas ejercita la autorreferencia de una manera muy interesante, pero no nos engañemos con tal artificio: todo es apariencia, y cuanto más revelar parece, en realidad está echando mucho más tinieblas” (NASCIMENTO, 2016, p. 3). Me referia ao prólogo de *En un lugar solitario*, livro de 2011 que contém as cinco primeiras obras do autor catalão.

Mas preciso de um pouco de equilíbrio, por isso a escolha de Manoel de Barros, para que consiga manter relativa estabilidade no caos da minha inexperiência com a escrita, tão influenciada por Vila-Matas. O peso e a profundidade da palavra poética que traz o autor brasileiro servirá, nesta monografia, portanto, para dar-lhe um ar levemente sóbrio. Li muito, estou cheia de teorias, mas sinto que este é o momento – veja como agora já me toca um pouco de otimismo – de mover-me ligeiramente desse lugar de pura recepção para exercitar-me na reflexão escrita. Talvez fuja à gravidade de Barros e esteja longe do insólito trabalho de “escovar palavras”, já que Vila-Matas me contagiou profundamente, mas faço questão de trazer o poeta brasileiro para garantir que não me perca na volubilidade do que escrevo. E ainda que Manoel conceba umas tais memórias inventadas, confio profundamente em sua sinceridade, pois é estável e consistente, e preciso disso, como mencionei, para arriscar-me a escrever.

Do que trata, afinal, este trabalho (além da minha iniciação na escrita)? O objetivo principal é colocar em relação as obras *Memórias Inventadas*, de Manoel de Barros, e *Dietario Voluble*, de Enrique Vila-Matas, desde a perspectiva da problematização da escrita autobiográfica na prosa e na poesia, além de suas relações intertextuais. Farei, então, uma análise mais formal dos textos, com a fundamentação teórica que exige um trabalho acadêmico, apesar de que, em certos momentos, não muito escassos, e como resultado do contágio do estilo do catalão, divague e deambule e pareça carecer de algum propósito. No começo, confesso, estou ainda muito enrijecida de teorias, mas à medida que desenvolvo vou me desprendendo. Hans Robert Jauss, Gérard Genette, Roland Barthes, Karlheinz Stierle e Philippe Lejeune são alguns nomes de peso que aparecem e que podem, em alguma medida, assim como Manoel de Barros, dar seriedade e legitimar muito do que digo.

2. RECEPÇÃO E INTERTEXTUALIDADE EM ENRIQUE VILA-MATAS E MANOEL DE BARROS

A literatura deve ser considerada, atualmente, desde uma perspectiva de relação dinâmica entre autor, obra e leitor, não somente entre as duas primeiras – o que foi feito durante muito tempo dentro da crítica literária. Segundo Hans Robert Jauss:

Desde então, a estética se concentrava no papel de apresentação da arte e a história da arte se compreendia como as histórias das obras e de seus autores. Das funções vitais da (*lebensweltlich*) arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo. Do historicismo até agora, a investigação científica das artes tem-nos incansavelmente instruído sobre a tradição e de suas interpretações, sobre sua gênese objetiva e subjetiva, de modo que hoje se pode reconstruir, com mais facilidade, o lugar de uma obra de arte em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo até sua função ideológica, do que a experiência daqueles que, na atividade produtiva, receptiva e comunicativa, desenvolveram *in actu* a práxis histórica e social, da qual as histórias da literatura e da arte sempre nos transmitem o produto objetivado. (JAUSS, 2002, p. 44)

Nesse sentido, Enrique Vila-Matas e Manoel de Barros, os autores que são abordados neste trabalho, poderiam facilmente ser apresentados como escritores que, apesar de nacionalidades e estilos diferentes, compartilham do trabalho com a palavra literária no mundo contemporâneo. O escritor brasileiro Manoel de Barros, que faleceu em 2014 aos 97 anos, deixou várias obras que o fizeram ser reconhecido no mundo da poesia brasileira. *Livro sobre nada*, de 1996, é apontado como a mais importante de suas obras. Já Enrique Vila-Matas, catalão de Barcelona, segue escrevendo ativamente, tendo publicado seu último romance, *Mac y su contratiempo*, em 2017. Sua obra está marcada pelo trânsito por vários estilos, além do movimento na tênue linha que separa ficção e realidade. Já ganhou vários prêmios em sua vida de escritor, sendo reconhecido como um dos principais expoentes da literatura espanhola atualmente. Aqui se vê uma introdução a brevíssimas biografias e menção a obras a essas vidas relacionadas. Mas como transcender esse campo e introduzir as obras *Dietario Voluble*, de Enrique Vila-Matas e *Memórias inventadas*, de Manoel de Barros na dinâmica relação entre autor, obra e leitor que pressupõe o contexto contemporâneo? E como ir além e dar o lugar de relevância que concerne ao

leitor e não reduzir-se a um trabalho que se centra apenas nos autores e suas obras? Essa parece ser uma tarefa extremamente complexa, levando em conta as subjetividades que estão relacionadas à leitura, já que “a recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ele provocadas” (STIERLE, 2002, p. 121). Quando se lê Vila-Matas, por exemplo, tem-se a sensação de que se está sendo enganado, pois seus textos dificilmente se limitam a um só gênero, além disso, a condição de verdade é manipulada todo o tempo. Manoel de Barros, por outro lado, trabalha a palavra de maneira a extrair e explorar todos os seus sentidos, num clima de suspensão e aparente simplicidade. Quiçá o que acaba de ser mencionado ultrapasse o que Jauss chama de experiência primária e se concentre mais numa tentativa de reconstrução das intenções dos autores³. Essa experiência primária é de um âmbito especialmente sensível e complexo, sendo necessário, portanto, ainda de acordo com o crítico alemão,

Diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de diversos tempos. (JAUSS, 2002, p. 46)

Trazendo a figura do leitor para o cerne da discussão, no intuito de apreender a experiência estética, entra em questão também a figura do autor – pensando na relação dinâmica entre autor, obra e leitor. De fato, a figura do autor teve muita importância durante muito tempo, mas agora fala-se em sua morte. Será, então, que a relação daquela tríade ficaria, de alguma forma, debilitada? Primeiramente é preciso fazer a dissociação entre autor e escritor. Este é o profissional, o que se põe a escrever e recebe dinheiro e reconhecimento dentro de nossa sociedade por isso. Escrever parece estar relacionado com um movimento mais físico que de ideias: é ação; já para o vocábulo autor tampouco existe uma forma verbal que indique a dinâmica de algum processo. Escritor é o que escreve; autor é aquele que? Parece o detentor de algo, provavelmente das ideias. Pode ser que coincidam os dois, ou seja, um autor que é escritor, ou o contrário. De Vila-Matas são mencionáveis, nesse

³ JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. 2ed. Trad. Luiz Costa Lima p. 46

sentido, *Bartebly & compañía*⁴ y *La trampa del Bulevar*⁵, em que aparecem os escritores da negação. Algumas questões podem ser colocadas: os escritores que aparecem em *Bartebly & compañía* eram, ao mesmo tempo, autores? E se se negam, seguem ainda sendo autores e escritores? Um escritor que se nega a escrever parece deixar de sê-lo: a frase “era um escritor”, porque esta é uma posição socialmente reconhecida e renunciável, soa perfeitamente cabível. Pode haver na posse de uma ideia (motivo pelo qual alguém pode ser considerado um autor), a tentação e ímpeto de escrever, sendo esse o caso de Beckett, que não pôde resistir à *trampa del Bulevar*: a frase interpelava inscrição, e assim ele o fez. Vila-Matas diz que a negação é algo próprio das letras contemporâneas, o que se faz imaginável um mundo cheio de autores, mas sem obras. Assim se formam textos invisíveis ou trata-se apenas de um silêncio?

Lendo a Vila-Matas, chega-se a crer que, de fato, vive o autor. Na verdade, se trata dos efeitos das armadilhas do estilo desse escritor: um *yo* que pode ser ele e um escritor que existe para além do relato. Mas, segundo Barthes, “en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin función más que el ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.”; “[...] es el lenguaje, no el autor el que habla”⁶. Vila-Matas de fato busca o exercício do símbolo e tem plena consciência da morte do autor – inclusive menciona um homem com o rosto desfigurado por um acidente, a quem era impossível identificar (se assemelhava a uma obra cubista)⁷.

Manoel de Barros, por sua vez, também busca o exercício do símbolo, mas através da poesia. E ainda que *Memória inventadas* esteja em prosa, como pequenos contos, trata-se de uma linguagem com características fortemente líricas. O livro também trata de um *eu* que também, ao que parece, existe para além do texto. Mas com o seu trabalho de escovar palavras, que era o que queria quando

⁴ VILA-MATAS, E. *Bartleby & compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

⁵ VILA-MATAS, E. *El viento ligero en Parma*. México: Sexto Piso, 2004. p. 127-129

⁶ BARTHES, R. La muerte del autor. In: _____. *El susurro del lenguaje*: más allá de la palabra y de la escritura. 2 ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994. p. 65-66.

⁷ VILA-MATAS, E. El catalán desfigurado. *El País*, 30 mar. 2008. Disponible en

<https://elpais.com/diario/2008/03/30/catalunya/1206842842_850215.html> Acceso en 24 oct. 2017.

criança, a linguagem também é quem fala e o autor acaba desvanecendo, estando a voz que diz encerrada na tessitura do próprio texto:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam ali sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora. (BARROS, 2003, I)

Escova trata de explicitar a forma como o narrador se relaciona com a literatura. Escovar palavras é um ato de amor que, para ele, se manifestou desde muito cedo. Nessa perspectiva se diferencia consideravelmente do narrador de *En un lugar solitario*⁸, que começou a escrever porque tinha muito tempo de sobra sem o que fazer: quando era um jovem soldado em Melilha, houve uma secreta investigação sobre o desaparecimento de algumas caixas de whisky e ele, encarregado de apurar o que aconteceu, acabou por começar o primeiro livro de sua vida (*Mujer en el espejo contemplando el paisaje*). Ao final, acabou por descobrir que o próprio comandante que o havia incumbido de tal missão eram quem roubava as garrafas de whisky.

O narrador de *Memórias inventadas* é tocado, sente algo que se manifesta desde a infância e vai em busca disso no encerro de seu quarto. Ele empenha-se, pois o trabalho de escovar parece árduo e, assim, exige dedicação. Em *En un lugar solitario*, o narrador parece fazer questão de enfatizar que, quando lhe surgiu a literatura, ele já quase havia entrado na vida adulta, e não foi por vocação ou inspiração, e sim por muito tempo que dispunha de ócio. Ao passo que o texto de Manoel de Barros eleva a escrita, o de Enrique Vila-Matas faz justamente o

⁸ VILA-MATAS, E. **En un lugar solitario**. Narrativa 1973-1984. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

contrário, isto é, desloca-a para um espaço prosaico, em que o narrador tampouco tem um histórico relevante de leituras: “hasta entonces apenas había leído algo que no fuera poesía” (VILA-MATAS, 2011, p. 12). Mas desde aquele momento em Melilha, para ele, “indagar y escribir me parecen dos actividades paralelas, a veces casi idénticas”⁹, e talvez por esse motivo seguiu escrevendo. É uma justificativa muito menos admirável, menos ainda quando comparada à do menino que queria escutar “os primeiros sons”, o “primeiro esgar de cada uma” das palavras. Em Vila-Matas, escrever, portanto, parece uma atividade alcançável a todos, já que não é necessário começar cedo nem é preciso ter um repertório de leituras muito extenso.

O narrador-personagem de *El viento ligero en Parma*¹⁰ revela sua inspiração para tornar-se escritor: “quería ser libre, no deseaba ir a una oficina cada mañana” y “porque vi a Mastroianni en *La noche* de Antonioni: en esa película [...] Mastroianni era escritor y tenía una mujer [...] estupenda: las dos cosas que yo más anhelaba ser tener”, e então começou “a adorar la imagen pública de esos seres a los que llamaban escritores”¹¹. Aqui, também, outro personagem de Vila-Matas dessacraliza a escrita pela própria imagem do escritor, o qual aparece como portador de um status social que o permite ter uma mulher cobiçada e liberdade para prescindir de ir a um escritório diariamente. Nesse caso há um deslocamento do próprio ato de escrever para o que isso pode proporcionar socialmente: o jovem se fixou naquilo que poderia obter sendo escritor que tem uma imagem pública cobiçável. Sobre a imagem do escritor, o narrador de *Memórias inventadas* não concebe uma imagem pública com tal status, apenas quer escovar palavras, ser fraseador. Sua família, sim, tem uma imagem totalmente formada do que seja um escritor:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar, nem doutor de fazer casas, nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: uma enxada na mão desse menino pra

⁹ VILA-MATAS, E. **En un lugar solitario**. Narrativa 1973-1984. Barcelona: Random House Mondadori, 2011. p. 12

¹⁰ VILA-MATAS, E. **El viento ligero en Parma**. México: Sexto Piso, 2004.

¹¹ *ibidem*. p. 143-144

ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada. (BARROS, 2003, VII)

Na realidade em que a família vivia, provavelmente não cabia um fraseador. Quiçá ele justamente estivesse estudando longe da família para torna-se um doutor, e essa era a meta e a expectativa que todos tinham a seu respeito. Ser fraseador significaria o rompimento com tal esperança, e a necessidade de colocar mantimento em casa não o permitia. Por isso o irmão sugere uma enxada – trabalho de verdade – para que ele parasse de loucura, porque o trabalho físico traz à realidade e impede tais desvarios. A família, então, não tinha uma imagem positiva do escritor: pode até ter status, mas isso é insuficiente para trazer mantimentos para casa. Será que algo da imagem pública do escritor poderia ter despertado no narrador-personagem de *Fraseador* algo que o fizesse querer seguir essa profissão? Ou será que foi somente a aspiração de trabalhar com as palavras? Pela leitura de *Fraseador* e de *Escova* a última hipótese é a mais provável: ele, diferentemente do narrador-personagem de *El viento ligero en Parma*, não cobiça uma mulher nem tem problemas em estar em ambientes fechados por horas seguidas – exatamente se trancou em seu quarto para escovar palavras.

Os exercícios do símbolo de Enrique Vila-Matas e de Manoel de Barros, ainda que se deem de formas diferentes, se infundem, como dito, no contexto contemporâneo, em que se trata da morte do autor, além concepção do leitor como parte fundamental da dinâmica relação entre autor, obra e leitor. Para explorar “a morte do autor” de forma mais significativa, deve-se trazer para a discussão o conceito de intertextualidade, igualmente importante para a literatura atualmente. O exercício do símbolo, como disse Barthes, produz uma ruptura que faz com que o autor entre em sua própria morte, começando, assim, a escrita; é a linguagem, não o autor quem fala; *eu* não é nada além do que diz *eu*.¹² Dessa forma, pode-se pensar o texto como um “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” (VILA-MATAS, 2004, p. 61), exatamente porque propõe uma ideia de tecido formado por múltiplos textos e que não tem forma nem limites, já que se dispara em muitas direções. Pensando num tapete, é preciso considerar o conceito de intertextualidade, em que

¹² BARTHES, R. La muerte del autor. In: _____. **El susurro del lenguaje**: más allá de la palabra y de la escritura. 2 ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994. p. 65-66.

um texto não existe isoladamente, ou seja, se apoia, implícita ou explicitamente, em outros textos que o precederam.

Gerard Genette aborda o conceito de intertextualidade, que é umas das cinco relações transtextuais¹³ que ele apresenta em *Palimpsestos – la literatura de segundo grado*¹⁴. Define como:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y canónica, *el plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (p. 10)

A segunda relação transtextual apresentada é o paratexto, formado por

Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecuebierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno, (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición extrema no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende¹⁵.

O terceiro tipo de *transcendência textual*¹⁶ é a metatextualidade, definida como “la relación – generalmente denominada ‘comentario’ – que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] Es por excelencia la relación crítica”¹⁷. O quarto tipo é a hipertextualidade: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al cual llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”¹⁸. Já a quinta relação transtextual é a arquitekstualidade, definida como o tipo “más abstracto y el más implícito. Se trata de una relación completamente muda que,

¹³ Transtextualidade é “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” p. 9-10

¹⁴ GENETTE, G. 'Palimpsestos. La literatura en segundo grado'. Madrid, Taurus, 1989.

¹⁵ GENETTE, G. 'Palimpsestos. La literatura en segundo grado'. Madrid, Taurus, 1989. p. 11-12

¹⁶ Genette usa a palavra *transcendência*, mas esclarece, em nota, que não é usada em sentido místico, e sim técnico, o contrário de imanência.

¹⁷ GENETTE, G. 'Palimpsestos. La literatura en segundo grado'. Madrid, Taurus, 1989. p. 13

¹⁸ *ibidem*. p. 14

como máximo, articula una mención paratextual, de pura pertenencia taxonómica”¹⁹. “La architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse “la literariedad de la literatura”), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales – tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular”²⁰.

Definidos os cinco tipos de transcendência textual estabelecidos por Gerard Genette, é possível agora aproximar Enrique Vila-Matas e Manoel de Barros e seus respectivos textos a essa temática. Em um texto, como “um tapiz que se dispara en muchas direcciones”, se escutam ecos de muitos outros textos, podendo, como dito, ser uma relação mais ou menos explícita. Nos textos de Vila-Matas se encontram inúmeros outros, seja por relação paratextual, intertextual, metatextual, architextual ou hipertextual. Em *Dietario Voluble* quicá se sobressaiam a metatextualidade e a intertextualidade, já que o narrador comenta diversos textos ao longo do livro, e às vezes cita literalmente o texto referido. Franz Kafka e suas obras são evocados com muita frequência, fazendo o narrador diversas reflexões ao longo do livro à luz de pensamentos e passagens das obras desse escrito: “Si estoy a solas en casa y entra una solitaria y banal mosca, me acuerdo inmediatamente de Kafka cuando en un relato decía que su quinto hijo era tan insignificante que uno se sentía literalmente solo en su compañía” (VILA-MATAS, p. 21); “De inmediato pienso en aquel puño del que hablaba Kafka: aquel puño que, por su propia voluntad, se dio la vuelta y evitó el mundo” (p. 29); “[...] la misma enloquecida circulación humana que no se alteró cuando el joven de *La condena* de Kafka se arrojó desde la ventana de la casa paterna” (p. 38); “Vivimos en el mundo de las normas invisibles. Quien haya leído *El proceso* de Kafka, sabrá que la situación es exacta a la de esa novela. Estamos ante una norma etérea” (p. 69). Todas as anteriores passagens de *Dietario Voluble* em que se menciona as obras de Franz Kafka são, ao que parece, resultado de metatextualidade, no sentido de que pode ser tratado como breves comentários – pode ser que não totalmente crítico. Nenhum dos trechos é escrito dentro de aspas no livro de Vila-Matas, fugindo, assim, a uma das características da intertextualidade, além disso, somente os dois últimos trechos fazem referência a obras específica de Kafka (*O processo* e *O veredicto*). As anteriores passagens se limitam a mencionar episódios de relatos de Kafka que somente quem conhece as

¹⁹ ibidem. p. 13

²⁰ ibidem. p. 9

suas obras é capaz de saber se são de fato menções verdadeiras e onde exatamente se encontram.

A intertextualidade, no sentido estrito de citação com aspas, se manifesta, entre muitas outras passagens ao longo do texto, em um comentário – talvez aqui também se deva considerar a metatextualidade – de *Los enfermos erróneos*, de Sònia Hernández:

En uno de los relatos de *Los enfermos erróneos*, el bello y turbador primer libro de Sònia Hernández, alguien dice que había muchas cosas que su madre tenía que callar: “Éramos una familia con muchos secretos. Eso lo decía constantemente mi madre, pero ella lo decía contenta, como si fuésemos afortunados.” En otro de los relatos, un hijo relaciona también los secretos con señales de fortuna: “Yo estaba en el mismo bando que mi padre, formaba parte de sus secretos. (VILA-MATAS, 2008, p. 266)

De fato, é impossível ler Enrique Vila-Matas sem remeter a diversos outros textos, especialmente porque ele trata de trazer para discussão a própria literatura – em *El mal de Montano y París no se acaba nunca*, por exemplo. O escritor, ao contrário do narrador de *En um lugar solitario*, tem um repertório de leituras riquíssimo, o que transparece em *Dietario Voluble*: está o tempo inteiro lendo e escrevendo.

Manoel de Barros, por sua vez, apresenta as relações transtextuais de uma maneira muito mais sutil – comparando-o com Vila-Matas. A mais memorável das referências que faz está em *Parrrede!*:

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
- Corumbá, no parrrede!
Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e
decorar 50 linhas de um livro.
O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima
de Vieira.
- Decorar 50 linhas, o padre repetiu.
O que eu lera por antes naquele colégio eram romances
de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei embevecido.
E li o Sermão inteiro.
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
E fiz de montão.
- Corumbá, no parrrede!
Era a glória.
Eu ia fascinado pra parede.
Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.

Decorei e li o livro alcandorado.
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
Gostar quase até do cheiro das letras.
Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
Ficar no parrede era uma glória.
Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
das paredes.
(BARROS, 2003, IV)

Apesar de citar obras do Padre Antônio Vieira, o narrador limita-se a remetê-las ao contexto de certo período de sua vida. Seguramente há alguma relação transtextual, mas talvez deva-se excluir metaliteratura (por falta de comentário). Em um sentido mais amplo, poderia considerar-se a intertextualidade, pela alusão a tais textos. Isso demonstra que a transcendência textual é um campo marcadamente complexo, sendo necessário mover-se no espaço das nuances para a leitura dos palimpsestos.

3. O PROBLEMA AUTOBIOGRÁFICO NA NARRATIVA E NA POESIA

A autobiografia é um gênero que acho extremamente interessante. Gosto de saber o que uma pessoa tem a dizer sobre sua própria vida; aprecio, também, desvendar esse exercício de *olhar para dentro* que pressupõe esse gênero. Mas será que somente a vida de ilustres personalidades são dignas de, mais que uma biografia, uma autobiografia? E quem são esses insignes indivíduos? Dentro da atual sociedade há uma profusão de filmes e livros que tratam de contar a trajetória de alguma pessoa, mas o que me chama mais a atenção é o que agora se consideram como vidas passíveis de se tornarem biografia e o objetivo que se tem ao lançar um filme ou um publicar um livro desse tipo. Como mencionei em algum momento deste trabalho, sou uma jovem estudante de letras hispânicas. Também pertencço a uma geração que acompanhou a transição de uma época em que a internet era privilégio de pouquíssimos para um momento em que ela se tornou um direito fundamental. Passo muito mais tempo conectada à rede que assistindo televisão, que sempre foi o meio de comunicação mais presente em minha casa. O fato é que a internet está produzindo novos ídolos: sou assídua expectadora de canais no *Youtube* (minha rede social favorita), e noto como os *youtubers* – essa já é uma profissão reconhecida – são tão adorados quanto atores e atrizes de Hollywood, por exemplo. O mercado editorial e o cinematográfico se aproveitam dessa popularidade para publicar livros e lançar filmes cujas funções são atrair uma legião de seguidores das redes sociais para esses outros meios. Alguns dos canais mais populares prescindem de grandes produções e se resumem a uma câmera e ao *vlogueiro*. O que importa é o que ele tem para contar: os vídeos são os diários abertos dessas pessoas, nos quais relatam suas experiências e dão suas opiniões sobre determinados assuntos. Os canais que sigo no *Youtube* são feitos, sobretudo, nesse formato, que eu poderia chamar de pequenos relatos. Gosto das diárias e compactas autobiografias que acompanho, e acho que é justamente esse o motivo do sucesso dos vídeos - ao ponto de me fazer querer ir ao cinema ou comprar um livro que me deem um pouco mais disso. O privado está mais público que nunca; as subjetividades encontraram um espaço privilegiado de expressão. Dentro dos seus canais, os *youtubers* são, supostamente, os autores de suas biografias, mas o que esperar dos livros e filmes sobre suas vidas? Creio que esteja bem longe de serem

considerados autobiográficos, dada a forma como são feitos, isto é, num modelo que, antes de mais nada, busca o êxito mercadológico.

Enquanto expectadora, ainda prefiro os *vlogs*, mas se fosse escolher um meio para me expressar e relatar os mais corriqueiros acontecimentos dos meus dias, escolheria a escrita, pois é essa a minha forma de estar no mundo – trabalho com as letras, as quais são mais que um instrumento e meio de vida. Entretanto, como disse na introdução, se fosse para adentrar no universo da escrita, gostaria de escrever de uma forma menos acadêmica e mais criativa – sinto que o estudo da teoria parece ter me enrijecido de alguma forma. Mas ainda que me esforce para desprender-me, o peso do significado de uma monografia ainda me fazem retroceder um pouco, por isso trago tanta teoria e formalidade, e porque, além de tudo, ainda estarei sendo avaliada por professores que esperam o propõe o gênero *monografia*. Como diz o título desta seção, tratarei de “O problema autobiográfico na narrativa e na poesia” (me esqueci de mencionar que quem sugeriu os temas das seções foi um dos meus professores), por esse motivo iniciei falando do quanto aprecio o gênero autobiográfico e como ele se expressa dentro de uma das novas formas de comunicação da geração a que pertenço. Contudo, é sabido que esta monografia trata de dois livros, *Dietario voluble* e *Memórias Inventadas*, os quais são, circulam, respectivamente, e com algumas ressalvas, na narrativa e na poesia. Seguirei, portanto, com um pouco mais de formalidade.

Autobiografia é, segundo Lejeune (1986, p. 50), um “relato retrospectivo em prosa que una persona real hace sobre su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. Dentro dessa definição, nem *Dietario voluble* tampouco *Memórias Inventadas* seriam considerados autobiografias. O primeiro, pelo título, poderia, inicialmente, enquadrar-se nesse gênero: o dicionário da *Real Academia Española* dá “diario personal” como uma das definições de *diario*, o que pressupõe que no livro haja uma pessoa que escreva sobre sua própria vida. De fato está escrito em prosa, com ênfase em uma vida individual, e pode ser considerada a história de uma personalidade. O que me incomoda na definição de Lejeune é o uso da palavra *real*, porque, tratando-se de literatura, tal conceito parece enrijecer e limitar as possibilidades do texto literário. Aliás, como é que se atesta a realidade de uma pessoa que aparece no texto? Já que o *diario* é *voluble*, é impossível aplicar a concepção de que uma pessoa real

está escrevendo sobre sua própria existência. Além disso, já estou bem prevenida contra os ardis da escrita de Vila-Matas, pois sei que, ainda que exista um *yo* que se pareça muito com ele, compartilhando os mais íntimos segredos e até o mesmo nome, não conseguiria afirmar que se trata de uma autobiografia do escritor catalão Enrique Vila-Matas. Esse é, inclusive, o nome que aparece na capa, o nome de um escritor *real*, que tem existência atestada para além do relato. Ademais dessa problemática do que seria real, também é necessário esclarecer que o conteúdo de *Dietario Voluble* teve origem nos artigos publicados aos domingos no jornal *El País* da Catalunha. O próprio periódico publicou uma matéria quando foi publicado o livro: “Vila-Matas juega con lo real en 'Dietario voluble’”²¹. Apresentou-se o livro da seguinte forma:

Origen periodístico

Dietario voluble (que abarca de diciembre de 2005 a abril de 2008) tiene como base los artículos que publica los domingos Vila-Matas en la edición catalana de este diario. Pero están "cortados, manipulados y con fragmentos inéditos", confiesa, y estructurados a partir de ítems sutilmente enlazados. La otra plataforma es un diario real que arrancó en 1985 -"muy funcional, por si la policía me busca", lanza impertérrito- y que le evoca el que hizo en 1963, con 15 años. "En esa época tenía obsesión por las matemáticas y los números... entonces sí me parecía a Kafka", lamenta.

Parece-me uma apresentação muito interessante, não somente por, supostamente, trazer a figura e o contexto real do livro, mas também pelo título da matéria, que aborda justamente o que sempre devemos ter em conta quando lemos Vila-Matas, isto é, a manipulação do que é considerado real. No primeiro parágrafo, Carles Geli, o autor da matéria, já faz questão de deixar isso bem claro:

Sí, el libro pasa por ser un diario y además lleva por título Dietario voluble (Anagrama), pero atención al adjetivo y, sobre todo, al autor, Enrique Vila-Matas. Así que a olvidarse de saber a ciencia cierta algo más sobre la vida del escritor más huidizo y raro de las letras españolas o de leer un cuaderno de bitácora vital al uso.²²

²¹ GELI, C. Vila-Matas juega con lo real en 'Dietario voluble'. *El País*, 11 set. 2008. Disponível em <https://elpais.com/diario/2008/09/11/cultura/1221084005_850215.html>

²² *ibidem*.

Por esse critério, de pessoa real, o livro de Vila-Matas não é autobiografia, ainda que atenda, não estritamente, os outros parâmetros estabelecidos por Lejeune.

Memórias Inventadas, por sua vez, aparentemente segue a todos os critérios do que seria uma legítima autobiografia, contudo, apresenta-se o problema da poesia. Os textos do livro de Manoel de Barros estão escritos e organizados como minicontos, não exatamente como se espera de poemas tradicionais, entretanto, pelo que se conhece do autor e pelo conteúdo dos poemas desse livro, vê-se que se trata de poesia, ainda que não esteja formalmente explicitado. A memória, elemento dos textos de Barros em *Memórias Inventadas*, também é um componente essencial, diria, da autobiografia, já que se trata de um relato retrospectivo, todavia me parece que o autor tem como uma de suas últimas preocupações contar uma história com personagens, ação e unidade temporal. Como se escovam palavras? Acho que é caso de poesia.

Manoel de Barros talvez não tenha uma escrita que se pretenda ardilosa como de Vila-Matas, mas com ele sinto um pouco mais de segurança ao afirmar que coincidem as figuras do autor, narrador e personagem, o que, de acordo com Lejeune (1986, p. 52), é outro ponto importante da autobiografia – o pacto autobiográfico. O nome da capa do livro é *Manoel de Barros*, um autor real, quer dizer, que existe para além do relato, e cujas referências biográficas que aparecem em *Memórias Inventadas* podem ser confirmadas por pessoas que tenham convivido com o escritor. Quando ele diz alguma coisa, consigo acreditar – ainda que no fundo o *eu* somente exista no momento de expressar-se, como afirma Barthes. Vila-Matas também existe como uma pessoa da vida real; em *Dietário Voluble* o nome que aparece na capa é o seu, e muitas das experiências relatadas nos seus escritos podem ser confirmadas por pessoas de sua convivência, por exemplo. Coincidem autor, narrador e personagem em ambos os casos, porém, com o escritor catalão muitos critérios da autobiografia são subvertidos conscientemente. Ele manipula intencionalmente, por isso é um *dietário voluble*, o qual aparenta sinceridade e veracidade até nos detalhes mais formais, mas que na verdade não tem nenhum comprometimento com o que se tem por verdade (considerando o real). As memórias de Barros, mesmo que inventadas, ainda me passam mais “credibilidade”.

Sinto que o termo *autobiografía* parece limitador para ambos os livros, especialmente se é levada em consideração a rígida definição de Lejeune. A classificação e a definição de critérios são justamente o contrário do que propõe o livro (e toda a escrita) de Vila-Matas. No site da editora Anagrama, pela qual foi publicado *Dietario Voluble*, lê-se sobre o livro:

Este libro abarca los tres últimos años (2005-2008) del cuaderno de notas personal de Enrique Vila-Matas. Combina los comentarios sobre libros leídos con la experiencia y la memoria personal, va proponiendo la desaparición de ciertas fronteras narrativas, donde las diferencias entre ficción y ensayo son cada vez menos relevantes y, a la vez, va abriendo camino para la autobiografía amplia, siempre a la búsqueda de que lo real sea el espacio idóneo para acomodar lo imaginario. Compuesto en parte por notas que pasaron del cuaderno del escritor a la edición dominical de *El País* de Cataluña, pero también por fragmentos inéditos, y por notas que han sido escritas para completar esta edición, *Dietario voluble* es, ante todo, un tapiz que se dispara en muchas direcciones.²³

Chama-me a atenção que se diga *autobiografía amplia*, como uma alternativa à tradicional concepção desse gênero; também gostaria de frisar isso, de que “lo real sea el espacio idóneo para acomodar lo imaginario”, que é exatamente a questão do jogo de manipulações que propõe Vila-Matas. Consideraria *Memórias Inventadas* também uma autobiografía ampla, apesar de não ser narrativa, mas pelo fato de ser, quiçá, um tapete que se dispara em muitas direções – especialmente no que diz respeito à sua forma.

Gostaria de retomar o conceito de pacto autobiográfico de Lejeune, principalmente pela palavra “pacto”, que significa, segundo o dicionário da Real Academia Española, o “concierto o tratado entre dos o más partes que se comprometen a cumplir lo estipulado”. Um pacto representa, portanto, um acordo que se pretende cumprir, já que foi combinado entre duas ou mais partes; as partes em questão são, suponho, autor e leitor. Do ponto de vista da recepção, esse acordo me parece que traz o leitor ao centro da questão, dando-lhe relevância dentro do complexo problema da definição de autobiografía. Contudo, como já visto, é uma relação intrincada, pois quem escreve pode prescindir de tal pacto e manipular o

²³ Argumento de ‘*Dietario voluble*’ da editora Anagrama. Disponível em <https://www.anagrama.es/libro/narrativas-hispanicas/dietario-voluble/9788433971753/NH_437> Acesso em 7 mai. 2018.

conceito de verdade e correspondência, nos quais se fundam a autobiografia – segundo Lejeune.

Paul De Man, em "La autobiografía como desfiguración"²⁴, me parece dar um panorama mais acertado do gênero. Começa o texto criticando justamente o problema de teorias que não fazem mais que limitar o que seria autobiografia: "La teoría de la autobiografía está plagada por una serie recurrente de interrogantes y acercamientos que no son simplemente falsos, en el sentido de resultar forzados o aberrantes, sino que son limitadores, por asumir presupuestos acerca del discurso autobiográfico que son de hecho muy problemáticos" (DE MAN, 1991, p. 1) O autor admite a complexidade do gênero e também reconhece a dificuldade de delimitação; em seguida aborda o que seria o problema da definição de Lejeune para autobiografia, isto é, "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace sobre su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" (LEJEUNE, 1986, p. 50). De Man afirma:

Empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico parece ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles; y tal vez al detalle más revelador sea que, mientras las discusiones genéricas pueden tener un gran valor heurístico en casos como el de la tragedia o el de la novela, resultan tan terriblemente estériles en el caso de la autobiografía. (DE MAN, 1991, p. 1)

Como cada exemplo específico pode ser uma exceção à norma, vejo-me de mãos atadas ao analisar *Dietario Voluble* e *Memórias Inventadas*: seria interessante ter alguns parâmetros e delimitações para que o estudo das obras fosse mais maleável; mas quando se tenta usar algumas referências, as obras parecem escapar sutilmente, não seguindo totalmente as regras e fugindo à classificação, além disso, soam realmente simplificadas as possibilidades de leitura das obras. Acho legítima a tentativa de categorização de Lejeune, mas penso que somente consigo abordar adequadamente os livros de Barros e de Vila-Matas, estudados nesta monografia, quando me centro nas exceções de regras que apenas miro, mas não aplico senão o que não a expressa. Paul De Man menciona a improficuidade da discussão genérica quando se trata de autobiografia, já que, como dito, cada obra

²⁴ DE MAN, P. **La autobiografía como desfiguración**. Suplemento Anthropos, n. 29, 1991.

particular rompe, de alguma forma, as regras. Poderia ser estudada, também, do ponto de distância vista da ficção (mais profícuo), mas mesmo assim, de acordo com De Man, seguiria a dificuldade:

Otro intento recurrente de circunscribir la autobiografía, ciertamente más fructífero que las clasificaciones genéricas, aunque tampoco resuelva nada, trata de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio [...]²⁵

Por isso acho que Vila-Matas se dedica a autobiografias, ou seja, pela complexidade de delimitação e, por conseguinte, pela possibilidade de exploração de outros gêneros. Não considero que Manoel de Barros tenha as mesmas intenções do espanhol ao escrever, entretanto pode ser que tenha visto na possibilidade de trabalhar com memórias, já que “el interés de la autobiografía [...] no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo [...], sino en quede muestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (DE MAN, 1991, p. 3-4).

Como é sabido, estou aproveitando este trabalho para começar a escrever textos mais literários. Sou estudante de letras e estudo muita teoria, de maneira que o que escrevo está essencialmente organizado de acordo com alguns princípios dos quais não consigo fugir. Se quisesse escapar às regras e inovar como escritora, talvez escrevesse ensaios, porque quero me distanciar um pouco do que seria a escrita sobre a teoria. Poderia, mais que demonstrá-la em terceiros, colocá-la em prática? Estou pronta para desviar o olhar para dentro? Se bem que a literatura em geral, creio, ainda que não seja intencionalmente autobiográfica, é um exercício de caminhar em direção a si mesmo. É realmente uma atividade cheia de perigos e sinto que é um caminho sem volta. Não sei o que encontraria e se me assustariam

²⁵ DE MAN, P. **La autobiografía como desfiguración**. Suplemento Anthropos, n. 29, 1991.

minhas múltiplas facetas; acho que não estou preparada para descobrir alguns espelhos – e, por falar nisso, trago Borges:

Borges y yo

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página²⁶.

É um miniconto que leio com alguma frequência – sou do tipo obcecada: leio, releio e penso incessantemente no texto, como se este fosse o motivo de minha existência durante uns dias. Esse de Borges, em especial, intriga-me pela questão do duplo, do espelho, da multiplicidade. Pode ser uma autobiografia ampla, como propôs Carles Geli (que comentou o *Dietario Voluble*, de Vila-Matas, para o jornal *El País*); talvez seja um pequeno ensaio e não um miniconto. O fato é que seria limitador classificá-lo. Eu escrevi um ensaio faz alguns meses em que afirmava (com muita petulância) querer ser escritora também, e agora devo confessar que estava, à época que escrevi, profundamente influenciada pelo texto de Borges. Senti-me provocada porque o argentino parece uma pessoa cindida, como se fosse mais de um; além disso, consegue enxergar esse outro e admite que este lhe traga tudo, e que do *yo* talvez não sobre nada. Agora, de repente, tenho medo de me dar conta de que há muito tempo não sou mais *eu* quem escreve, e sim outra de mim (pode ser que saiba que isso aconteceu há muito; custa-me admiti-lo).

²⁶ BORGES, J.L. **Borges y yo**. Disponível em <<https://ciudadseva.com/texto/borges-y-yo/>> Acesso em 7 mai. 2018.

Como respirei “Borges y yo” durante um tempo, ao ponto de querer o que está dito no texto, farei uma versão minha do texto – não exatamente como quis Pierre Ménard, o autor do Quixote: ajustarei alguns detalhes pontuais, como a língua, por exemplo:

A mim me ocorrem as coisas. Eu percorro as ruas de Brasília, e dentro do ônibus da universidade olho o Congresso Nacional à direita e o sol se pondo à minha esquerda: caminho curto – tantas vezes percorridos que tenho uma sensação de *déjà vu*. Sempre rumo ao ocaso. Tenho notícias minhas de novo quando vou assinar a chamada da primeira aula: um nome que não me corresponde. Gosto das letras, de escutar música bem alto, da prosa cortante de Clarice Lispector, choro com poesia, estudo línguas estrangeiras porque adoro a sensação de incorporar outra alma; gosto de quando falta luz: fico imaginando o silêncio dos primeiros momentos da humanidade, por isso olho as estrelas – que imagino serem as mesmas daquele tempo. Então fico esperando que me revelem algo de meus mais remotos antepassados; a outra compartilha dessas preferências e particularidades, mas de uma forma bem tímida, às vezes imperceptível. Diria que é uma relação bem hostil, pois não consigo conciliar as duas. Ocasionalmente ela tenta apropriar-se de algo meu, mas sempre soa como um vídeo com áudio dessincronizado: uma atriz cuja fala se adianta, e que somente se sabe que as falas lhe pertencem pela sutil leitura de seus lábios; eu vivo, eu me deixo viver, e luto para impedi-la de tramar contra mim, já que significaria o ajuste entre movimento e fala – minha voz ainda quero exclusivamente sob meu domínio. Custa-me confessar que algumas vezes conseguiu adiantar-se e harmonizar, fazendo dessas páginas meu fatal destino: sou finalmente desapropriada. Entrego tudo nas mãos daquele que é sem rosto, que recebe tudo, que encerra em si o que já me transborda, aliás, também o que me compõe. Já que terei que ceder, então outorgo-lhe tudo; sou incapaz de resistir. Se me recuso a renunciar, me reduzo à minha efemeridade e talvez nenhum fugaz instante de mim exista na outra. Deixo-a performar, então. Pouco a pouco vou dando-lhe tudo o que sou – sou obrigada, inclusive, a permitir que use os meus mais recônditos segredos, até mesmo meu estarecimento diante das noites sem energia elétrica: luz de uma singular vela entre minhas mãos; luz dos astros de outras vidas; o silêncio das escuras vidas de meus antepassados. Acho que já me tocou a mania de magnificar e falsear, própria dos atores – performar agora é minha nova forma de

oração, porque, aliás, nunca tive uma; neste exato momento me dou conta do que isso significa. Ficarei na outra, não mais em mim: já me soa difícil estar circunscrita à minha existência – preciso de uma primeira pessoa plural, ainda que minha voz performática se sobressaia. Estou na direção do alheamento. Explico-me: meus autorretratos foram pintados na primeira metade do século XX num lugarejo do México, país em que nunca estive. No meu quadro favorito seguro a mão de minha réplica. Estamos conectadas, ademais, por uma tênue veia que une nossos corações expostos. O fundo é cinza, como a névoa dos sonhos de minhas outras vidas. Nunca solte minha mão, peço. Darei-lhe tudo o que sou, tudo o que tenho. Jamais lhe esconderei nada, juro. Percamo-nos juntas. Deixe que o sangue que circule em você venha até mim por essa sutil veia que nos une. Permita que se faça o caminho inverso. Ninguém nunca saberá quem agora escreve estas páginas.

Caso de plágio? Diria inspiração em forma de intertextualidade. Fui muito longe: preciso agora de um tempo e de uma sensível mudança – na verdade uma volta para onde estava, senão este texto deixa de ser, antes de mais nada, uma monografia que tenciona ser objetivamente escrita e avaliada. Próximas seções: análise e comentário de *Memórias Inventadas* e *Dietario Voluble*. Sigamos, então.

4. COMENTÁRIO DE *MEMÓRIAS INVENTADAS*, DE MANOEL DE BARROS

Em *Memória Inventadas* encontramos 15 pequenos textos que tratam da infância de Manoel de Barros, a qual foi vivida em um lugar afastado das grandes cidades e tecnologias. É muito marcante no livro a presença de elementos da natureza, ademais de uma forte reflexão sobre a escrita e como ela se manifestou em sua infância. O menino, desde essa época, já era muito observador e se atraía pelas coisas desdenháveis e as convidava, e segue fazendo, para sua poesia. As iluminuras que ilustram o livro foram feitas por Martha Barros, a filha do escritor. São bem coloridas e representam, sobretudo, os pequenos animais citados ao longo dos textos. A impressão que se tem é que foram feitas pelo próprio Manoel enquanto criança, quando ainda não dominava a escrita como meio de expressão.

Decidi começar pela epígrafe do livro: “Tudo o que não invento é falso” (BARROS, 2003). Parece-me que Manoel de Barros, mais uma vez, eleva o poder da palavra como justificativa da própria vida. Para realizar-se mais plenamente e ter mais significância, suas lembranças da infância, portanto, tem que passar pela literatura. O escritor tem em suas mãos o poder de manipular a existência e dar vida a qualquer coisa através do que escreve. Em alguma medida poderia frustrar o menino *de Campos de Castilla*, de Antonio Machado²⁷:

Era un niño que soñaba
un caballo de cartón.
Abrió los ojos el niño
y el caballito no vio.
Con un caballito blanco
el niño volvió a soñar;
y por la crin lo cogía...
¡Ahora no te escaparás!
Apenas lo hubo cogido,
el niño se despertó.
Tenía el puño cerrado.
¡El caballito voló!
Quedóse el niño muy serio
pensando que no es verdad
un caballito soñado.
Y ya no volvió a soñar.
Pero el niño se hizo mozo

²⁷ MACHADO, A. Parábolas, I. In: **Campos de Castilla**. Editorial Literanda, 2012. Disponível em <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnx1bnBhc2VvY29uYW50b25pb21hY2hhZG98Z3g6NmFjZTI2ZTA0NWY2Y2ExOQ>> Acesso em 28 jun. 2018.

y el mozo tuvo un amor,
y a su amada le decía:
¿Tú eres de verdad o no?
Cuando el mozo se hizo viejo
pensaba: Todo es soñar,
y el caballito soñado
y el caballo de verdad.
Y cuando le vino la muerte,
el viejo a su corazón
preguntaba: ¿Tú eres sueño?
¡Quién sabe si despierto!
(MACHADO, 2012)

Além de abordar o tema da infância, como Barros, Machado põe em questão a dualidade realidade-sonho. O *niño* fica desapontado porque fracassa em sua tentativa de trazer o cavalo de seus sonhos para a realidade, então decide não mais sonhar, pois entende que sua experiência onírica é a manifestação do que não é verdade, o que não tem espaço na vida de olhos abertos. Mas quando tem um grande amor se convence de que tudo é sonho, rompendo a dualidade inicial, ainda que vacile quando lhe toca a morte, tentando despertar como um meio de fugir de seu fim. Esse personagem é manipulado e confundido ao longo de todo o texto (e de sua vida), sendo incapaz de distinguir realidade de sonho, ou até mesmo de permanecer convicto a respeito de suas conclusões – as interrogações demonstram o quão hesitante que ele está. Manoel de Barros, pelo contrário, resolutivo do que é falso, toma partido da criação e a sustenta como verdade última.

Passando para o prefácio, vemos uma dissimilação do autor, que se divide para fitar-se a si mesmo num outro tempo:

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto; Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia

transusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.
(BARROS, 2003)

Manoel de Barros conecta presente e passado, tanto por falar de sua infância como por trazê-la em forma de peraltagem (representada pela escrita) na vida adulta. Aqui já temos contato com o que vai ser um dos assuntos que permeiam todo o livro: a natureza aparece como elemento temático desenvolvido de uma forma essencialmente nostálgica, pois está intimamente ligada à sua infância. Aborda a ideia de comunhão, como se a criança fosse capaz de articular-se melhor com os elementos naturais, por esse motivo o menino se relaciona com o sol, o rio, as árvores e, além disso, parece enxergá-los de uma maneira especial - o olhar do poeta. Essa visão enviesada também se manifesta no texto *Ver* (Barros, 2003), em que o menino observador enxerga as coisas de outro ângulo, particularmente seu:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra?
Ou seria possuída? Eu era pervertido naquele espetáculo. E se fosse um voyeur no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (Pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas no fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão. Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que viviam ao gosto do chão que me davam fascínio. Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da Terra.
(BARROS, 2003, V)

Ele observa o contato entre a lesma e a pedra, a comunhão entre elementos da natureza que parecem pertencer um ao outro. Estar em contato com o chão se manifesta como um especial evento para Manoel de Barros, que se vale de tal vocábulo repetidas vezes ao longo do livro, pois, ademais de representar um componente da natureza, que lhe é tão importante, determina o limite dos mais recônditos segredos que guarda a Terra – o “t” maiúsculo não somente faz referência ao planeta, como nos impõe uma ideia da intangível amplitude de mistérios que ele encerra, sendo isso, quiçá, o que mais lhe atraía enquanto escritor. Acho especialmente intrigante o fato de ele olhar para baixo, e não para cima, como

para o céu ou todo o universo: logo a Terra, que pode ser medida, percorrida e mais facilmente apreendida do que todo o cosmos. Na verdade, creio que a prefere porque com ela já teve um mínimo de contato, já pôde colocar seus pés no chão e sentir algo, alguma vibração do fascinante segredo que lhe seduz.

O baixo que lhe atrai também se expressa pelas “coisas desprezíveis” e pelos “seres desprezados”, que aparecem em *Obrar* (BARROS, 2003):

Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.
 Mas ela não ralhou nem.
 Ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico.
 E que as obras trazem força e beleza às flores.
 Por isso, para ajudar, andei a fazer obra nos canteiros da horta.
 Eu só queria dar força às beterrabas e aos tomates.
 A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é
 uma
 coisa desprezível.
 Eu tinha vontade de rir porque a vó contrariava os
 ensinamentos do pai.
 Minha avó, ela era transgressora.
 No propósito ela me disse que até as mariposas gostavam
 de roçar nas obras verdes.
 Entendi que obras verdes seriam aquelas feitas no dia.
 Daí que também a vó ensinou a não desprezar as coisas
 desprezíveis.
 (BARROS, 2003, II)

Tratando-se de um poeta, inicialmente pode-se pensar que a palavra obrar aqui seja trazida em seu sentido mais usualmente apreensível quando, na verdade, apresenta o interesse do escritor pelas coisas mais imundas: ele as vê como essenciais para o crescimento da vida, seja em forma de flores ou de vegetais. A mesma ideia aparece em *O apanhador de desperdícios* (BARROS, 2003), em que o autor parece salientar sua missão de enxergar e trazer para a poesia as mais ordinárias coisas. Nesse caso, fala das águas, insetos, tartarugas, passarinhos, moscas e retorna ao contato com chão e também ao canto, mas não se esquece de falar dos restos e das “coisas desimportantes”:

Uso as palavras para compor os meus silêncios
 Não gosto das palavras
 Cansadas de informar.
 Dou mais respeito
 as que vivem de barriga para o chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas.
 Dou respeito às coisas desimportantes.

Prezo insetos mais do que aviões.
 Prezo a velocidade
 das tartarugas mais do que dos mísseis.
 Tenho em mim um atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado
 para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos
 como as boas moscas.
 Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
 Porque eu não sou da informática:
 Sou da invencionática.
 Só uso as palavras para compor meus silêncios.
 (BARROS, 2003, IX)

O apanhador de desperdícios aparenta ter certo rechaço em relação às coisas urbanas e tecnológicas. Compara-as com elementos da natureza e conclui que sua felicidade reside nos animais, nas águas e no quintal de sua infância, pois eles lhe proporcionam um contato mais autêntico com o mundo e com a vida. Possivelmente chame-as “restos” porque são o que os outros desprezam e porque representam insignificantes porções naturais encontradas em meio a tanta interferência humana.

O que também pode-se salientar em *O apanhador de desperdícios* é sua repulsa à ideia de “informação” que possa ter sua poesia, pois a acepção do termo “informar” talvez esteja, em sua perspectiva, muito associada à dinâmica do mundo atual, que é totalmente avesso à sua materialização de felicidade - por isso ao final afirma que não é da informática, sim da “invencionática”. Este neologismo encerra a concepção da sua própria poesia, a qual se propõe a brincar com as palavras buscando ultrapassar a construção de sentido apenas pela mensagem transmitida através dos significados mais imediatos e comuns de cada termo. Em *Cabeludinho* (BARROS, 2003) traz o verbo “disiliminar” e a expressão “voltar de ateu” para expressar sua peculiar relação com as palavras:

Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos:
 Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio de Janeiro e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de palhaço. Minha avó entendia de regências verbais. Ela falava de sério. Mas todo-mundo riu. Porque aquela preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste. E fez. E mais: eu acho que buscar a beleza nas palavras é uma solenidade de amor. E pode ser instrumento de rir. De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de

poesia à nossa quadra. Aprendi nessas férias a brincar de palavras mais do que trabalhar com elas. Comecei a não gostar da palavra engavetada. Aquela que não pode mudar de lugar. Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam. Por depois ouvi um vaqueiro a cantar de saudade: Ai morena, não me escreve/ que eu não sei a ler. Aquele a preposto ao verbo ler, ao meu ouvir, ampliava a solidão do vaqueiro.
(BARROS, 2003, VIII)

“Disiliminar” passa pela questão da criatividade do neologismo – que fascina Manoel de Barros. O uso da preposição “de”, colocada propositalmente por sua avó, confere à expressão “voltou de ateu” uma aceção de fácil reversibilidade, análoga a tirar um tipo de fantasia, por exemplo - incabível nessa situação. Já a preposição “a” é dificilmente apreensível, considerando que, teoricamente, não transmite nenhuma informação relevante. Mas sua importância está justamente nisso, ou seja, no uso mais intuitivo, com o sentido mais sensivelmente apreendido que gramaticalmente correto, por exemplo. Em todos os casos há um jogo com as palavras que se concretiza a partir da adição de partículas (“dis-“, “de“, “a”) que lhes expandem o sentido: o uso deslocado permite que sejamos surpreendidos e que transcendamos o âmbito da pura informação. O mais importante: esse jogo não está restrito a poetas. Qualquer um pode, intencionalmente ou despercebidamente, manipular as palavras para criar novos sentidos ou para expressar significados nunca antes externados por falta de maleabilidade do sistema formal em seu estado mais autêntico.

Desde a infância o escritor já via as palavras de uma maneira muito particular. Em *Brincadeiras* (BARROS, 2003) ele novamente brinca com alguns termos de sua realidade imediata, isto é, os elementos da natureza que tanto aprecia:

No quintal a gente gostava de brincar com as palavras
mais do que de bicicleta.
Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:
O céu tem três letras
O sol tem três letras
O inseto é maior.
O que parecia um despropósito
Para nós não era um despropósito.
Porque o inseto tem seis letras e sol só tem três
Logo o inseto é maior
O que parecia um despropósito
Para nós não era despropósito.
Porque o inseto tem seis letras e o sol só tem três
Logo o inseto é maior (Aqui entrava a lógica?)
Meu irmão que era estudado falou quê lógica quê nada

Isso é um sofisma. A gente boiou no sofisma.
 Ele disse que sofisma é risco n'água. Entendemos tudo.
 Depois Cipriano falou:
 Mais alto do que eu só Deus e os passarinhos.
 A dúvida era saber se Deus também avoava
 Ou se Ele está em toda parte como a mãe ensinava.
 Cipriano era um indiozinho guató que aparecia no
 quintal, nosso amigo. Ele obedecia a desordem.
 Nisso parecia meu avô.
 Ele estava diferente e até jovial.
 Contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas.
 A gente ficou admirado daquela troca.
 Mas não chegamos a ver as andorinhas.
 Outro dia a gente destampamos a cabeça de Cipriano.
 Lá dentro só tinha árvore árvore árvore
 Nenhuma idéia sequer.
 Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas.
 Isso era.
 (BARROS, 2003, X)

A brincadeira, nesse caso, pressupõe uma desconexão entre o signo linguístico e seu referente, o qual perde relevância na medida em que a realidade do mundo tangível e imediato se confronta uma realidade particular que encerram as palavras. Nessa categoria, portanto, o inseto pode ser maior que o céu e o sol, por exemplo. O próprio índio Cipriano dentro de si somente tem um eco de árvore, pois não aporta nenhuma informação ou ideia que o conecte usualmente com o mundo real. As árvores encontradas na sua cabeça demonstram sua relação orgânica com a natureza, já que prescinde do intermédio da palavra – considerada esta em sua própria esfera.

Passando para *Desobjeto* (BARROS, 2003), vejo novamente evidenciado o amor pela natureza e a relação nostálgica que Barros alimenta sobre o quintal de sua antiga casa. O chão aparece, uma vez mais, como elemento de destaque. Com ele comunga um pente, o qual, por tal união, vai perdendo as características que o identificam como tal:

O menino que era esquerdo viu no quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.
 O fato é que o pente estava sem costelas. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha um cacoete pra poeta, justamente ele enxergava o pente, naquele estado terminal. E o

menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.
(BARROS, 2003, III)

O objeto, por estar fisicamente desconstruído e, por conseguinte, descaracterizado, perdeu sua qualidade de pente: é incapaz de realizar as funções que o distinguiam e o colocavam nessa categoria de objeto. O chão é responsável por desfigurá-lo e por reintegrá-lo à natureza até que se torne indistinguível quando o processo tenha se concluído – por enquanto ainda é confundido com outros instrumentos, como um leque, por exemplo. Quando completamente reintegrado estará no mesmo patamar que os elementos que nunca saíram do chão, tais como uma pedra, um sapo e um caramujo.

O lavador de pedra (BARROS, 2003), por sua vez, nos apresenta um *desnome* no lugar de um *desobjeto*. Sinto que novamente há uma tentativa de despersonalização, ainda que pareça certa ironia ao considerar que Lavador de Pedra seja o nome pelo qual o avô passa a ser reconhecido dentro de uma comunidade. Parece-me que, nesse caso, o *desnome* faz referência a um nome despropositado, mesmo que seja uma tentação para mim pensar na possibilidade de um nome que se dilua e se reintegre à sua origem, mesmo que eu não saiba exatamente qual - talvez o referente absorvesse para si o signo linguístico e impedisse qualquer manifestação que o pudesse aludir, o que caracterizaria uma restituição ao ponto inicial.

A gente morava no patrimônio de Pedra Lisa. Pedra Lisa era um arruado de 13 casas e o rio por detrás. Pelo arruado passavam comitivas de boiadeiros e muitos andarilhos. Meu avô botou uma Venda no arruado. Vendia toucinho, freios, arroz, rapadura e tais. Os mantimentos que os boiadeiros compravam de passagem. Atrás da Venda estava o rio. E uma pedra que aflorava no meio do rio. Meu avô, de tardezinha, ia lavar a pedra onde as garças pousavam e cacaravam. Na pedra não crescia musgo. Porque o cuspe das garças tem um ácido que mata no nascedouro qualquer espécie de planta. Meu avô ganhou o desnome de Lavador de Pedra. Porque toda tarde ele ia lavar aquela pedra. A venda ficou no tempo abandonada. Que nem uma cama ficasse abandonada. É que os boiadeiros agora faziam atalhos por outras estradas. A venda por isso ficou no abandono de morrer. Pelo arruado só passavam agora os andarilhos. E os andarilhos paravam sempre para uma prosa como meu avô. E para dividir a vianda que a mãe mandava para ele. Agora o avô morava na porta da venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivessem comido

canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez: Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. Dom de ser poesia é muito bom!

(BARROS, 2003, VI)

Latas (BARROS, 2003) também apresenta outro caso de “desobjeto”, ainda que o foco do texto resida na transição do artificial ao natural. O solo, de novo incumbido de desconstituí-las, as recebe e faz com que “se desmanchem em natureza”:

Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu. Segundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as latas podem namorar com as borboletas. Isso é muito comum. Diferentes de nós as latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na terra. Chegam quase até de serem pousadas de caracóis. Elas sabem, as latas, que precisam chegar ao estágio de uma parede suja. Só assim serão procuradas pelos caracóis. Sabem muito bem, estas latas, que precisam da intimidade com o lodo obscuro das moscas. Ainda elas precisam de pensar em ter raízes. para que possam obter estames e pistilos. A fim de que um dia elas possam se oferecer às abelhas. Elas precisam de ser um ensaio de árvore a fim de comungar a natureza. O destino das latas pode também ser pedra. Elas não de ser cobertas de limo e musgo. As latas precisam ganhar o prêmio de dar flores. Elas têm de participar dos passarinhos. Eu sempre desejei que as minhas latas tivessem aptidão para passarinhos. Como os rios têm, como as árvores têm. Elas ficam muito orgulhosas quando passam de estágio de chutadas nas ruas para o estágio de poesia. Acho esse orgulho das latas muito justificável e até ouvável.

(BARROS, 2003, XIII)

Surpreendi-me ao final, quando Manoel de Barros diz que as latas chutadas nas ruas podem parar no estágio da poesia. É como se as árvores ou os pássaros, por exemplo, tivessem inerentemente o dom para a poesia, enquanto os bens artificiais, como as latas, necessitassem passar por um processo de restituição à natureza para que pudessem, por fim, serem dignas de entrar ao patamar da palavra poética. Em *Sobre sucatas* (BARROS, 2003), entretanto, rechaça completamente os produtos industriais que, como as latas, poderiam reintegrar-se à terra.

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram bozinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas as origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei

de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação da cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata.

Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave Espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade
(BARROS, 2003, XV)

As bicicletas, os aviões e os automóveis são somente objetos desprezíveis de ferro-velho, os quais não merecem nem uma chance de diluir-se no chão e reestabelecer-se na terra. A implacável atitude de Manoel de Barros talvez se justifique pelo fato de lhe ter pesado a mudança para a cidade. O menino que nunca havia tido nenhum brinquedo fabricado se deparou com toda uma cidade já estabelecida à sua revelia. Não se parece nem um pouco com seu lugar de origem, em que se encontravam muitos bichos, sobretudo. Mas soa um pouco contraditório que ele imaginasse esses artigos industrializados, como um automóvel de lata e uma bola de meia, nas suas brincadeiras de criança. Porventura lhe seja mais importante poder imaginar e inventar coisas a partir de outras do que tê-las de fato, e foi exatamente nesse sentido que a cidade lhe frustrou.

O Monumento a Duque de Caxias (creio que essa seja a estátua à qual se refere Manoel de Barros), é imponentemente alta e se sobressai na paisagem de predominante concreto da cidade de São Paulo. Mas quaisquer que sejam suas qualidades, nunca seriam capazes superar o que deveras fascina o escritor brasileiro. Segue com a mesma ideia de contraposição entre cidade e lugar de origem, ainda que com diferentes nuances em *Achadouros* (BARROS, 2003):

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há de ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos

contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas.
(BARROS, 2003, XIV)

Não lhe importa o tamanho do monumento de São Paulo, porque as coisas, para ele, têm proporções que variam de acordo com o grau de intimidade estabelecido com o objeto, e não com sua dimensão física e visualmente constatável. Nessa categoria se localizam as lembranças de infância que, à falta de um vocábulo que melhor as exprimam, chama de “achadouros”. Aqueles que passam apressadamente pela meninice e que sabem seu valor podem enterrá-la no fundo de suas memórias, resgatando-as através da literatura, por exemplo – como o faz Manoel de Barros. É interessante pensar que, com os artifícios que permite a escrita, podemos transfigurar, inventar e virar do avesso tudo o que aconteceu, já que a escrita literária se permite verdades mais maleáveis, conceitos voláteis e infinitas leituras ressignificações. Por esse motivo considero *Caso de amor* (BARROS, 2003) o mais forte dos quinze textos presentes no livro, pois nos lança justamente nesse lugar que é o do escritor, que está compelido a entrar no tortuoso caminho das palavras:

Uma estrada é deserta por dois motivos: por abandono ou por desprezo. Esta que eu ando nela agora é por abandono. Chega que os espinheiros a estão abafando pelas margens. Esta estrada melhora muito de eu ir sozinho nela. Eu ando por aqui desde pequeno. E sinto que ela bota sentido em mim. Eu acho que ela manja que fui para escola e estou voltando agora para revê-la. Ela não tem indiferença pelo meu passado. Eu sinto mesmo que ela me reconhece agora, tantos anos depois. Eu sinto mesmo que ela melhora de eu ir sozinho sobre meu corpo. Da minha parte eu achei ela bem acabadinha. Sobre suas pedras agora raramente um cavalo passeia. E quando vem um, ela o segura com carinho. Eu sinto mesmo hoje que a estrada é carente de pessoas e de bichos. Emas passavam sempre por ela esvoaçantes. Bando de caititus a atravessarem para ver o rio do outro lado. Eu estou imaginando que a estrada pensa que eu também sou como ela: uma coisa bem esquecida. Pode ser. Nem cachorro passa mais por nós. Mas eu ensino para ela como se deve comportar na solidão. Eu falo: deixe deixe meu amor, tudo vai acabar. Numa boa: a gente vai desaparecendo

igual quando Carlitos vai desaparecendo no final de uma estrada... Deixe, deixe, meu amor.
(BARROS, 2003, XII)

Creio que essa seja uma das mais solitárias trilhas que alguém possa escolher – se é que há escolha (ainda que o termo “abandono”, usado pelo autor, pressuponha intencionalidade). A multiplicação e o jogo de espelhos são inevitáveis. O caminho o percorre, além de ser percorrido por ele: a estrada pensa o escritor e diz quem ele é. Como numa cena de filme vejo-os desvanecer, deixando-me para trás. Fecho o livro. Pequenos *flashes* das iluminuras vêm à minha cabeça, assim como o chão de Manoel de Barros, suas lesmas, sapos, árvores e passarinhos. Enfim. Agora suas memórias são nossas e jamais saberei dizer quais não me pertencem. Como último texto trago *A rã* (BARROS, 2003), pois estou à beira da literatura, que veio antes de mim. Passeio às suas margens e receio colocar mais que as pontas dos dedos, que é exatamente o que vim fazendo até aqui. Recolho-me ao meu lugar, de quem veio depois e deve respeitar a tal primazia – mesmo que às vezes tenha ímpetos de que estejam à beira de mim, nem que seja eu mesma.

O homem estava sentado sobre uma lata na beira de uma garça. O rio Amazonas passava ao lado. Mas eu queria insistir no caso da rã. Não seja este um ensaio sobre orgulho de rã. Porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas. Falava, em tom de sério, que o rio passava nas margens dela. Ora, o que se sabe, pelo bom senso, é que são as rãs que vivem nas margens dos rios. Mas aquela rã contou que estava estabelecida ali desde o começo do mundo. Bem antes do rio fazer leite e passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar primeiro. Que ela era por todos os motivos primordial. E quem se faz primordial tem o condão das primazias. Portanto era o rio Amazonas que passava por ela. Então, a partir desse raciocínio, ela a rã, tinha mais importância. Sendo que a importância de uma coisa ou de um ser não é tirada pelo tamanho ou volume do ser mas pela permanência do ser no lugar. Pela primazia. Po esse viés do primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante que o homem. Por esse viés, com certeza, a rã não é uma criatura orgulhosa. Dou federação a ela. Assim como dou federação à garça quem teve um homem sentado na beira dela. As garças têm primazia.
(BARROS, 2003, XI)

5. COMENTÁRIO DE *DIETARIO VOLUBLE*, DE ENRIQUE VILA-MATAS

Dietario voluble, de Enrique Vila-Matas, fez-me refletir sobre várias questões referentes à literatura, pois todo o livro é uma grande meditação sobre a escrita. Como se trata de um diário em que, supostamente, um indivíduo escreve sobre os acontecimentos que lhe são mais relevantes cotidianamente, chego à conclusão que o autor respira literatura e que esta lhe dá sentido à vida. Como parece impossível livrar-se dela, corrobora com Ricardo Menéndez Samón, o qual, em uma entrevista, se dedica a tirar qualquer encanto que se associe à literatura, relegando-a à categoria das patologias:

¿Por qué tan intolerante? Porque me niego, como diría Michon, a convertir el milagro en profesión, el talento en carrera literaria. La literatura no es un oficio, es una enfermedad; uno no escribe para ganar dinero o para caer bien a la gente, sino porque intenta curarse, porque está infectado, porque lo ha ganado la tristeza. (VILA-MATAS, 2008, p. 230)

A literatura, segundo Samón, é melhor apreendida como doença, já que infecta por meios desconhecidos e faz com que o escritor se isente da categoria de profissional - este ofício não é passível de escolha. A literatura é um mal do qual se pode padecer toda a vida sem que se encontre um remédio definitivo, pois a cura para tal enfermidade nos encurrala em um grande paradoxo: escrever é o principal dos sintomas, mas mesmo assim, o único caminho que se enxerga para cura. Como um escritor não almeja dinheiro nem reconhecimento, tem compromisso apenas consigo e com o que escreve. A moléstia, nos casos mais graves, lhe faz preferir a literatura à vida: “Busco el recogimiento, porque suele ser más interesante la literatura que la vida. No sé si es paradójico, pero me gusta muchísimo la vida porque, digan lo que digan, se parece a una gran novela” (VILA-MATAS, 2008, p. 259). Nessa passagem Vila-Matas nos propõe uma inversão bem interessante. A literatura não é um reflexo da vida, e sim o oposto. Nota-se que ele é incapaz de apreciar a existência sem que esta esteja atravessada pelo literário.

Desde que decidiu publicar seu diário pessoal, sua própria vida agora é literatura. Mas por que somente o que escreveu entre 2005 e 2008, levando em conta que, como afirma, “en realidad este dietario llevo escribiéndolo desde 1963, cuando tenía catorce años”? (VILA-MATAS, 2008, p. 259). Parece-me um ato de

coragem publicar algo tão íntimo. Entretanto, no caso de Vila-Matas, qualquer ato de aparente ingenuidade, sinto, na verdade é friamente calculado por um escritor que tem plena convicção de onde quer chegar. Ao terminar o livro, a impressão que temos é de que somos capazes de escrever como Vila-Matas: toda a obra nos mostra caminhos e nos orienta, através das próprias reflexões do escritor, sobre seu estilo e como alcançá-lo. A primeira dica importante que seleccionei foi:

Y es que ningún escritor es bueno hasta que aprende a corregir. Pero atención: tampoco corregir es tan fácil como a primera vista puede pensarse. Recuerdo que el pintor Delacroix solía decir que hay dos cosas que la experiencia debe aprender: la primera es que hay que corregir mucho; la segunda es que no hay que corregir demasiado. (VILA-MATAS, 2008, p. 52)

Quando é possível saber onde se deve parar de corrigir? Acho especialmente difícil não corrigir em demasia quando vamos escrever e nem sabemos sobre o que exatamente queremos falar, sendo essa precisamente é a segunda dica:

Uno no empieza por tener de lo que escribir y entonces escribe sobre ello. Es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir. En ocasiones lo que quiere decir es que el silencio que viene del techo es un silencio diferente, no un silencio ahogado, no el silencio de lo vacío, sino el silencio de lo que está lleno, por no decir repleto. (VILA-MATAS, 2008, p. 52)

Soa-me ligeiramente desesperador o fato de atirar-se à escrita sem saber o que queremos, tampouco o que podemos encontrar. Para me afligir ainda mais, o autor faz questão de ilustrar sua tese com um exemplo do inefável – como expressar o silêncio? Nos encaminhamos para o mesmo vazio de “Lo que pasa cuando no pasa nada” (VILA-MATAS, 2008, p. 17), que seria, de acordo com Vila-Matas, o título perfeito para um livro que alguém ainda vai escrever. A meditação sobre o nada poderia ser uma estratégia que lançasse luz sobre o que geralmente passa despercebido. Lembro que meu professor de literatura, em uma das aulas, mencionou uma obra em que o autor diz que vai contar certa história, mas nunca chega a contá-la: o livro inteiro é uma expectativa que não se cumpre. Suspeito que Vila-Matas em alguma medida tenha se inspirado em tal obra, pois seus relatos

fogem a um grande desfecho, centrando-se singularmente no transcorrer da escrita – sabe-se já que a sua questão é o estilo.

É impossível ler uma linha sequer do escritor espanhol sem se deparar com ecos de outros escritores e seus textos. Eu diria que essa é uma de suas últimas obsessões, e aparece, ao meu ver, como uma terceira dica para aqueles que desejam escrever como ele. Separei alguns trechos do livro que se dedicam a essa matéria:

“El lujo de las citas, de las líneas ajenas que incluimos en nuestros propios textos, el atractivo de una declaración tan enigmática como la de Nerval. Algunos de mis paisanos odian las citas: ven mal cierta erudición y dan la consigna estúpida de que “al escribir no hay que deberle nada a nadie”. Amante de las citas, voy caminando por París bajo la lluvia, por el cementerio laico de Père-Lachaise, dejándome llevar por el inconsciente fluir de los días de siempre. Voy hacia la tumba de Nerval, aquí enterrado. Y avanzo enmascarado. Aspiro a que alguien descubra que he perseguido siempre mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces”. (VILA-MATAS, 2008, p. 225)

Ao dizer “paisano”, faz uma forte crítica aos seus compatriotas das letras, os quais parecem apresentar certo rechaço em no que diz respeito às citações. Ele, além de leitor e escritor, também é um crítico literário em alguma medida, principalmente quando consideramos a recorrente discussão dos vários elementos que se relacionam com a literatura em seus textos: fala sobre escritores, livros, críticos, leitores, editores. Como faz o caminho inverso ao da literatura espanhola em geral, deixa transparecer em seus textos as vozes de diversos outros, o que possibilita a construção de várias facetas. Aí reside sua singularidade. Segue com sua crítica ao dizer que está

Plenamente de acuerdo con Savater cuando dice que los maniáticos anticitas están abocados a los destinos menos deseables para un escritor: el casticismo y la ocurrencia, es decir, las dos peores variantes del *tópico*. Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que le vienen a uno a la pluma cuando se empeña en esa vulgaridad suprema de “no deberle nada a nadie”. Y es que en, el fondo, quien no cita no hace más que *repetir* pero sin saberlo ni elegirlo. “Los que citamos”, dice Savater, “asumimos en cambio sin ambages nuestro destino de príncipes que todo lo hemos aprendido en los libros (y ahí va otra cita disimulada, ja, ja, larvatus prodeo...)”. (VILA-MATAS, 2008, p. 227)

A citação reflete a poderosa relação dinâmica entre obra, leitor e autor. Somente é capaz de citar aquele que tem um amplo repertório de leitura, o que poderia corroborar com a tese de que grandes escritores são, antes de tudo, vorazes leitores. O conceito de originalidade, portanto, passa por uma subversão: um mosaico de vários outros textos dá origem a algo completamente novo. Se uma pequena peça é removida, acrescentada ou realocada, imediatamente nos deparamos com um produto inédito, ainda que esteja composto por fragmentos já conhecidos: “Fernando Savater dice que las personas que no comprenden el encanto de las citas suelen ser las mismas que no entienden lo justo, equitativo y necesario de la originalidad. Porque donde se puede y se debe ser verdaderamente original es al citar” (VILA-MATAS, 2008, p. 227). Se vamos um pouco mais longe, essa relação vai se tornando cada vez mais complexa. Consideremos a seguinte passagem: “No sé por qué me gusta leer a ciertos autores cuando comentan los libros de los otros.”(VILA-MATAS, 2008, p. 105). Se Vila-Matas lê um autor que comenta outro, está lendo este indiretamente. Mas se pensarmos que o autor comentado traz para seus textos inúmeros outros escritores (intencionalmente ou inconscientemente), vamos expandido uma rede de conexões infinita:

Leyendo escribiendo, de Julien Gracq, es sin duda uno de mis libros favoritos. La escritura se origina en la lectura, se escribe porque otros antes que nosotros han escrito y se lee porque otros antes que nosotros han leído. *Leyendo escribiendo* es el libro de un lector que escribe. (VILA-MATAS, 2008, p. 259)

Como o texto é uma trama de vozes que se entrecruzam, o escritor acaba ocultando-se até de si mesmo. “Ser escritor es convertirse en otro. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo” (Justo Navarro, *Homenaje a Paul Auster*) (VILA-MATAS, 2008, p. 139). Considero essa uma posição admirável, ainda que ambiciosa, pelo despojamento que propõe – à literatura tudo é dado, ao extremo ponto do alheamento. Se vale de uma metáfora que faz referência à fotografia para tentar ilustrar o processo que torna invisível o escritor:

Viendo las fotografías hindúes, tengo la impresión que – tal como le sucede a mi admirada Consuelo Bautista en sus imágenes sobre el mundo de la inmigración en cayucos hacia Europa -, Dalmau aspira siempre como fotógrafo a borrarse, a volverse invisible detrás de la cámara. Cuando capta algo, apenas quiere estar ahí, y más bien se diría que quiere desaparecer y que no haya interferencias, para que así sólo exista la imagen. Pero no hay duda de que en ocasiones eclipsarse es una exigencia que nunca verá cumplida del todo, porque siempre habrá pasajes o seres fotografiados y, como es obvio, éstos exigirán, por tímida que sea, una presencia al otro lado de la cámara. En cualquier caso, pienso que a Dalmau tanto afán de invisibilidad no tiene por qué resultarle conflictivo; es más, intuyo que de esa tímida tensión surge precisamente su maestría fotográfica. (VILA-MATAS, 2008, p. 209-210)

Consigo vislumbrar novamente a questão da morte do autor; o texto realizando-se como uma realidade própria e particular. Mas o texto e a imagem, como diz Vila-Matas, às vezes demandam a presença de um escritor ou de um fotógrafo, o que ele classifica como uma situação conflitiva. Creio que esse seja justamente um de seus mais marcantes embates ao escrever, especialmente porque as coincidências entre o que escreve e sua vida são inúmeras. Um dos trechos do livro nos apresenta precisamente esse tópico:

Una vez inicié una novela con estas palabras: “Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz.” Me dejé guiar por la influencia del humor de Lichtenberg, el hombre de las ideas propias. Y buscaba con ese inicio evitar la pregunta periodística que me hacían siempre cuando publicaba algo: ¿Es autobiográfico su libro? Pensé que era demostrable que ni era jorobado ni habían muerto mis familiares más cercanos y que eso ahuyentaría por fin la maldita pregunta. Pero fue inútil, porque siguieron preguntándome lo mismo. Yo les decía: “Pero, bueno, ¿soy acaso jorobado? ¿Me han visto alguna vez escribiendo de espaldas a una pizarra?” (VILA-MATAS, 2008, p. 205)

Ademais da ironia com que se refere a Lichtenberg (o homem das ideias próprias), chama atenção o aparente incômodo que lhe dão as perguntas que são feitas sobre seus livros, as quais recaem, quase sempre, sobre campo da autobiografia. De fato o personagem do romance de Vila-Matas é corcunda e perdeu seus familiares mais próximos, o que não corresponde à vida do escritor. A insistência do jornalista talvez venha do conhecimento das outras obras do escritor espanhol, as quais tem por principal característica a extrema coincidência com sua

biografia. Acho que ele o faz de propósito, buscando suscitar algumas discussões interessantes sobre a literatura contemporânea, pois, como pondera,

La literatura no tenía ninguna relación con la realidad, y que para confirmarlo bastaba el ejemplo de la casa de Calafell y sus visitas programadas. [...] Pero la literatura siempre ha tenido su autonomía plena y su propio sentido, sus relaciones, su coherencia íntima y un código interno infinitamente serio. (VILA-MATAS, 2008, p. 217-218)

A quarta dica para quem quer tonar-se um escritor como Vila-Matas, e a que considero mais complexa, parte do pressuposto de uma fragmentação do escritor - já iniciada com o processo de tessitura do texto com várias outras vozes da literatura:

No niego que hace tiempo que me tienta la idea de situarme en la estela duchampiana, pero creo que, de dar ese paso, necesitaría de un escritor que fuera testigo de todo, que me siguiera y lo narrara, es decir, tendría que contratar a un escritor que contara cómo abandoné la escritura, cómo me dediqué a convertir mi vida en una obra de arte, cómo dejé de escribir y no lo pasé nada mal. Dos posibilidades ante esto: 1) pongo un anuncio y busco a un escritor que esté dispuesto a contar lo que hice después de haber abandonado la escritura; 2) lo escribo yo mismo: me invento a un escritor contratado que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un diario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura. (VILA-MATAS, 2008, p. 12)

Marcel Duchamp, assim como Kafka, parece ser uma grande referência artística para Vila-Matas. Sua grande admiração pelo artista francês, segundo o próprio escritor, se dá pelo fato de ele ter se retirado da pintura, convertendo sua vida em uma obra de arte e liberando-se de todas as suas ataduras estúpidas (VILA-MATAS, 2008, p. 12). Essa cisão proposital do escritor tenciona uma ruptura com os moldes convencionais da arte, pois ainda que Vila-Matas insista em dizer que renunciou à escrita, apenas decidiu violar alguns de seus supostos preceitos. A marcante ironia do trecho anterior talvez seja uma demonstração de suas pequenas e singulares tramas transgressoras. Diz que inventará um escritor contratado que possa simular que ele nunca abandonou a escrita: revela seus próprios artifícios de escritor, tentando (propositalmente) distanciar-se de uma atitude que já realiza no instante mesmo que escreve. Também manifesta o desejo de tornar sua vida uma

obra de arte, gerando um considerável abalo nas estruturas do gênero autobiográfico – outra pequena violação de preceitos literários canônicos.

6. CONCLUSÃO

Mesmo tendo percorrido todo esse caminho, devo confessar que ainda não me considero uma escritora. Creio ser necessário um pouco mais de prática fundamentada na livre experimentação. É preciso salientar que a escolha de um trabalho acadêmico para minha iniciação na escrita foi consideravelmente arriscada, pois pressupunha um plano pré-definido e orientado objetivamente para um produto final que atendesse a certas normas institucionais. Comecei ligeiramente receosa e enrijecida, por isso a impessoalidade e distanciamento da primeira parte, quando discorro sobre recepção e intertextualidade. Não obstante, aprendi nessa seção algumas coisas pertinentes, tais como a importância do leitor, o qual se relaciona dinamicamente com os autores e suas obras, e a intertextualidade, que pressupõe a apreensão do texto como manifestação de inúmeras vozes numa tessitura complexa e multifacetada. Através de *Memórias Inventadas*, de Manoel de Barros, e de *Dietario Voluble*, de Enrique Vila-Matas, foi possível explicitar algumas dessas relações, fazendo-se uma discussão dos referidos conceitos.

Na segunda parte da monografia, depois de uma troca e-mails com meus professores, decidi torná-la levemente mais pessoal. Passei a escrever em primeira pessoa e me arrisquei um pouco mais criativamente, fazendo, inclusive, uma versão de *Borges y yo*. Também discuti a problemática da autobiografia na poesia e na narrativa, buscando explorar, particularmente, a noção de texto autobiográfico proposta por Philippe Lejeune. Pude notar como Vila-Matas pretende subverter algumas das mais canônicas prescrições literárias como forma de ampliar as possibilidades de criação. Já Manoel de Barros, ainda que rompa com certos preceitos, o faz de maneira mais discreta e, quiçá, menos intencional que o escritor espanhol.

Nas duas últimas seções, me dediquei a comentar um pouco mais detalhadamente *Memórias Inventadas* e *Dietario Voluble*. Senti-me desprendida para fazer comentários que demonstrassem minhas mais autênticas impressões. Em Manoel de Barros, contemplei sua genuína ligação e afetividade com as coisas que lhe remetem à infância, especialmente os elementos da natureza, os quais estima em detrimento da tecnologia e dos artefatos urbanos. Em Vila-Matas apreciei seu

estilo e todos os artifícios de que se vale para fomentar uma escrita engenhosa, criativa e transgressora.

Finalmente cheguei. E ainda que não me considere de todo uma escritora, consigo vagamente divisar-me em alguns pontos da literatura contemporânea, admitindo o sobrepujamento do meu lado mais crítico que criador. Apesar da inquietação que sinto ao pensar que estarei sendo avaliada depois de colocar-me num lugar de tamanha vulnerabilidade, creio haver dado um passo importante, pois para escrever, concludo, é preciso ser impetuoso e buscar suficiente desembaraço para lidar com o que se vá descobrindo de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Argumento de 'Dietario Voluble' da editora Anagrama. Disponível em <https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/dietario-voluble/9788433971753/NH_437> Acesso em 7 mai. 2018.

BARROS, M. **Memórias inventadas**: a infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, R. La muerte del autor. In: _____. **El susurro del lenguaje**: más allá de la palabra y de la escritura. 2 ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.

BORGES, J.L. **Borges y yo**. Disponível em <<https://ciudadseva.com/texto/borges-y-yo/>> Acesso em 7 mai. 2018.

DE MAN, P. **La autobiografía como desfiguración**. Suplemento Anthropos, n. 29, 1991.

LEJEUNE, P. **El pacto autobiográfico y otros textos**. Madrid: Megazul-Endymion, 1986.

GELI, C. Vila-Matas juega con lo real en 'Dietario voluble'. **El País**, 11 set. 2008. Disponível em <https://elpais.com/diario/2008/09/11/cultura/1221084005_850215.html> Acesso em 7 mai. 2018.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. 2ed. Trad. Luiz Costa Lima.

MACHADO, A. Parábolas, I. In: **Campos de Castilla**. Editorial Literanda, 2012. Disponível em <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnx1bnBhc2VvY29uYW50b25pb21hY2hhZG98Z3g6NmFjZTI2ZTA0NWY2Y2ExOQ>> Acesso em 28 jun. 2018.

NASCIMENTO, K. **También quiero ser escritor**. Universidade de Brasília. 2017. Trabalho de final de semestre da disciplina Literatura Estrangeira em Língua Vernácula do 2º semestre de 2017. 6 p.

STIERLE, K. **Que significa a recepção dos textos ficcionais?**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Trad. Luiz Costa Lima.

VILA-MATAS, E. **Bartleby & compañía**. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. **Dietario Voluble**. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. El catalán desfigurado. **El País**, 30 mar. 2008. Disponible en <https://elpais.com/diario/2008/03/30/catalunya/1206842842_850215.html> Acceso en 24 oct. 2017.

_____. **El viento ligero en Parma**. México: Sexto Piso, 2004.

_____. **En un lugar solitario**. Narrativa 1973-1984. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.