

# Autobiografia e metaliteratura em Enrique Vila-Matas

Pauliane Amaral<sup>37</sup>

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

Recebido em: 30/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

## Resumo

Construindo narrativas que conduzem o leitor em uma vertiginosa rede de citações, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas fez de sua prosa um tributo à literatura. Mostramos nesse artigo como o aspecto autobiográfico na obra do autor espanhol se alimenta de um cânone particular, de uma metaliteratura. Para isso, analisamos o romance autobiográfico *Paris não tem fim* (2003), em que o protagonista é – assim como Vila-Matas – um escritor catalão reconhecido que se prepara para uma conferência enquanto relembra os anos que passou em Paris na década de 1970. A essa história principal serão somadas inúmeras evocações à personalidade do escritor norte-americano Ernest Hemingway e à narrativa de seu romance autobiográfico *Paris é uma festa* (1964). Vila-Matas revisitará o romance de Hemingway para subvertê-lo e confundir a história do autor norte-americano com a história de seu *alter ego*. Assim, a intrincada estrutura de *Paris não tem fim* nos leva a uma série de reflexões sobre o autobiográfico e temas congêneres, como o novo romance histórico, a metaficção historiográfica e a autoficção, nomenclaturas contemporâneas que tentam dar conta das relações entre vida e ficção.

## Palavras-chave

Autoficção. Metaficção autobiográfica. Romance autobiográfico.

---

<sup>37</sup> Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul desde abril de 2014. Mestre em Estudos de Linguagens em 2013 e bacharel em Comunicação Social em 2007 pela mesma universidade. Graduanda em Letras - Português na Faculdade Estácio de Sá (2014-2017).

Enrique Vila-Matas tornou-se conhecido na América Latina em 1985 com a publicação de *História da literatura portátil*, um livro que mescla ficção e ensaio. O enredo acompanha a infactível história da Sociedade Secreta dos *Shandys*, tornando personagens diversas personalidades que compunham a cena cultural da Paris dos anos 1920. As referências não se limitam à cena literária e englobam nomes como o do artista plástico Marcel Duchamp e o do satanista Aleister Crowley. A presença de artistas conhecidos que fizeram a história da arte ocidental, principalmente os escritores, é algo recorrente na literatura de Vila-Matas e o próprio autor aponta a intertextualidade como uma das características de sua prosa:

— Para mim, a intertextualidade é uma máquina de narrar. Se chego a um beco sem saída, vou à biblioteca, abro um livro e, quando encontro uma frase que eu sublinharia, incluo-a na narrativa, mas transformada, de modo que ela já não pertence a seu autor. (VILA-MATAS *in* FREITAS, 2011, s.p.).

Considerando o aspecto intertextual na obra de Vila-Matas, interessa-nos mostrar como a formação de um cânone particular – composto por autores muito ou pouco conhecidos – é indissociável da nuance autobiográfica que toca a obra do autor espanhol, e que faz com que o homem Vila-Matas só possa ser visto enquanto expressão das leituras do autor Vila-Matas. Para isso, demonstramos, a partir da narrativa do romance autobiográfico *Paris não tem fim* (2003), como o escritor espanhol consegue associar de forma tão orgânica um empreendimento metaficcional a uma narrativa autobiográfica.

A intertextualidade recorrente, que nasce da exploração de um cânone particular, faz da literatura de Vila-Matas uma espécie de metaficção autobiográfica, já que não podemos considerá-la o que Linda Hutcheon (1991) chama de metaficção historiográfica, pois não é do intento da prosa do escritor provocar uma autorreflexão sobre os procedimentos historiográficos nem sobre aquilo que outrora foi considerada uma inquestionável “verdade” histórica. Rodriguez (2001), em um artigo que aborda a interseção entre metaficção historiográfica e autobiografia na obra dos escritores espanhóis Lourdes Ortiz, Antonio Gala e Almudena de Artega, mostra como os narradores/protagonistas de romances autobiográficos desses autores também questionam a verdade histórica, especialmente a versão oficial dos acontecimentos que marcaram os 36 anos de governo do general Francisco Franco na Espanha.

Vila-Matas também tem contas a acertar, mas não com a história oficial de seu país, e sim com a história da literatura, na qual também se insere a história dos escritores e

suas idiossincrasias. Por isso, o epíteto “metaficção autobiográfica” parece adequado para descrever o projeto literário do escritor. Como destacou Rita Bittencourt, Vila-Matas, sistematicamente,

[...] vale-se de estratégias metaliterárias para montar seus enredos, tomando, como pano de fundo, outros expoentes e/ou lugares – textos, estilos, autores, datas – retirados da tradição da literatura e também da literatura não tradicional, que se transformam em bases de referência ou são aproveitados em simples associações de sentidos e recuperam, diferidos, temas, personagens ou épocas específicas (BITTENCOURT, 2014, s.p.).

Aqui cabe um pequeno adendo para ilustrar como a própria ideia contemporânea de romance histórico e de metaficção historiográfica contemplam a subjetividade. O chamado romance histórico é um subgênero romanesco que joga com os limites entre o factual (não mais no âmbito da experiência íntima, mas no do fato histórico) e o ficcional. Alvo de constantes polêmicas teóricas, o romance histórico ou historiográfico – como alguns estudiosos preferem chamá-lo – inspirou o famoso conceito de “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon, assim como a reflexão sobre o “novo romance histórico” apresentada por Seymour Menton<sup>38</sup>. Essas designações (“metaficção historiográfica”; “novo romance histórico”) tentam dar conta de narrativas que propõem a desconstrução da autoridade do discurso histórico e que, na América Latina, são coletâneas da “guinada subjetiva”. Beatriz Sarlo explica que a “guinada subjetiva” nasce de uma demanda por testemunhos pós-segunda guerra, o que levou a um protagonismo do eu e foi simultânea à derrocada “das narrações históricas de grande circulação”, ambicionadas pelos historiadores do século XIX, mas que hoje são consideradas “ora impossíveis, ora indesejáveis e, em geral, conceitualmente errôneas” (SARLO, 2007, p. 13). A “guinada subjetiva” teria sua origem ainda nos anos 1970, quando “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (SARLO, 2007, p. 18), atendendo a uma emergência de colocar em cena – seja no campo da literatura ou da história – aqueles que antes não tinham voz<sup>39</sup>.

Linda Hutcheon argumenta que o que diferencia um romance histórico de uma metaficção historiográfica é a reflexão sobre a impossibilidade ontológica do discurso histórico ser um discurso destituído de subjetividade. Essa reflexão é feita por meio da

---

<sup>38</sup> Para Seymour Menton o “novo romance histórico” ganhou destaque na América Latina a partir de 1979, o ano de publicação de *El arpa y la sombra*, “el año oficial del nacimiento de la NNH (Nueva Novela Histórica) [...] engendrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos” (MENTON, 1993, p. 42).

<sup>39</sup> A demanda por testemunhos continua atual e pode ser exemplificada pelo trabalho de Svetlana Alexijevich, escritora e jornalista vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2015, conhecida pelas narrativas feitas a partir de informações coletadas em pesquisa documental e entrevistas.

paródia, da autorreflexão e de outros mecanismos retóricos. Diana Klinger, em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006) analisa o romance *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, à luz da teoria de Hutcheon, e sobre ele conclui:

Ao colocar em cena os bastidores da apuração [jornalística], sua construção [da narrativa] em forma de tentativa e erro, *Nove Noites* se constrói à maneira de um “falso realismo”, minando a “ilusão de verdade”. No final das contas, o único gênero narrativo ao qual pode se aproximar *Nove Noites* é aquele que Linda Hutcheon chama de “metaficção historiográfica” (KLINGER, 2006, p. 181).

Um dos pilares do conceito proposto por Hutcheon é de que tanto o texto historiográfico quanto a ficção são elaborados a partir de uma ideia de verossimilhança, que a linguagem desses dois gêneros é uma construção assentada em uma série de convenções e formas narrativas predeterminadas<sup>40</sup>. O argumento da teórica norte-americana espelha o de pensadores da historiografia como Paul Weyne, Miguel de Certeau e Hayden White que, entre outros, estudaram comparativamente os mecanismos retóricos da historiografia e do discurso literário, chamando a atenção para a similaridade nas estratégias de representação empregadas por esses dois campos das humanidades e as consequências epistemológicas e ontológicas dessas considerações no campo da História.

Assumindo que o questionamento do discurso histórico já aparecia em Shakespeare e Cervantes, Hutcheon constrói sua argumentação principal tentando demonstrar que há uma forma “pós-moderna” de se reapresentar essa reflexão: em vez de negar o realismo, a metaficção historiográfica o subverteria “[...] apenas por meio da ironia, e não da rejeição. A problematização substitui a demolição” (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Creemos que seja difícil esquecer as referências às novelas de cavalaria na obra prima de Cervantes e a ironia que permeia as desventuras de seu cavaleiro Dom Quixote. Deixando de lado as controvérsias que envolvem o conceito de pós-moderno, apenas ressaltamos que sua subsistência teórica resulta mais de um posicionamento ético do que de um movimento estético, que exigiria a criação de uma linguagem nova que abarcasse as particularidades de nosso tempo. Dito isso, parece que todas as tentativas de inovação na linguagem do romance e da ficção assinaladas como “pós-modernas” são prolongamentos de uma agenda lançada pelas vanguardas europeias ainda no início do século XX.

A literatura, ao contrário do discurso histórico, procura ir além do factual. Afora os temas universais em torno dos quais gravita, a escrita literária não se limita à representar apenas

---

<sup>40</sup>Ver HUTCHEON, 1991, p. 141.

tempo e espaço, explorando, sobretudo, aspectos psicológicos das personagens. Dessa forma, cria-se um complexo sistema de representação através da combinação de símbolos e ideias que dá origem, por exemplo, ao que chamamos de clássicos. Ítalo Calvino diz que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11). Um exemplo dessa complexidade é o escrivão Bartleby, a incógnita personagem de Melville que ao mesmo tempo incorpora e representa o espaço em que se encontra. A impossibilidade de uma interpretação dialética dessa personagem é o que faz com que ela seja revisitada por outros escritores, como Enrique Vila-Matas, que toma Bartleby como a força motriz para suas reflexões acerca do tema do desaparecimento do escritor e da cessação da escrita.

O novo romance histórico, por sua vez, dedica-se a visitar figuras históricas. Representante desse nicho na literatura brasileira, a escritora Ana Miranda consagrou dois livros à recriação de episódios da vida do escritor Gregório de Matos: *Boca do Inferno* (1989) e *Musa praguejadora: A vida de Gregório de Matos* (2014). *A última quimera* (1995), outro livro da autora, é um romance histórico voltado à figura de Augusto dos Anjos.

Os livros metaficcional de Vila-Matas ou os históricos de Ana Miranda ilustram a gama de possibilidades narrativas decorrentes da retomada de figuras conhecidas. Depois de avaliar as possibilidades de aproximação entre experiência de vida e criação literária, permanece a lição de Milan Kundera, para quem “[n]ão importa que a fidelidade à realidade histórica seja coisa secundária em relação ao valor do romance. O romancista não é nem historiador nem profeta: ele é explorador da existência” (KUNDERA, 2016, p. 52). Ítalo Calvino também compartilha dessa visão e lembra que “[o] romance histórico pode ser um ótimo sistema para falar dos próprios tempos e de si” (CALVINO, 2015, p. 35).

Tratando da literatura de Vila-Matas no rol da autoficção, Antonio Xerxes diz que o escritor demonstra como, “em mãos habilidosas [...] a autoficção ganha em potência, tornando-se uma espécie de declaração filosófica sobre as fronteiras entre real e ficção” (XERXENESKY in BERNARDO, 2012, p. 43). Metaliterária, autoficcional ou mesmo metaficcional autobiográfica, a obra de Vila-Matas não cessa de gerar inquietações.

Abaixo, apresentamos algumas das características mais recorrentes em narrativas que misturam elementos ficcionais e autobiográficos, segundo quadro proposto por André Bernardo (2012):

1. Autor, narrador e protagonista têm o mesmo nome (coincidência onomástica);
2. O tempo verbal do presente é predominante na narrativa, o que confere a ela um caráter de *work in progress*, como se o leitor participasse da escrita do romance;

3. Postura de perplexidade e de questionamento do leitor;
4. Narrativa fragmentária, descentrada e não linear (O escritor francês Serge Doubrovsky sentiu-se impelido a criar o neologismo *autoficção*<sup>41</sup> porque, em sua concepção, a autobiografia tenta contar uma história em sua completude, dando conta da história de um homem desde suas origens. A *autoficção*, por sua vez, não possui essa obrigatoriedade, podemos explorar apenas alguns aspectos biográficos no texto).

Contemplando ao menos três dessas características (já que o narrador é inominado), nossa hipótese é de que *Paris não tem fim* se constitui como um romance autobiográfico que coloca em jogo a linearidade cronotópica de uma experiência de vida, indo e voltando no tempo e no espaço, dando vazão ao movimento vertiginoso da memória. Philippe Lejeune, tratando do romance autobiográfico, diz que mesmo quando não há uma correspondência entre os nomes de autor, narrador e personagem (correspondência que instaura o que Lejeune chama de “pacto autobiográfico”)

[...] o leitor pode ter razões de pensar que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor: seja por comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela própria leitura da narrativa que não parece ser de ficção (como quando alguém diz: “Eu tinha um grande amigo a quem aconteceu...”, e começa a contar a história desse amigo com uma convicção inteiramente pessoal). (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Em *Paris não tem fim*, deslocando-se no tempo e no espaço, o narrador autodiegético nos conduz, anacronicamente, à Barcelona de sua infância, aos anos de aprendizado em Paris durante a década de 1970 até o tempo presente da enunciação, quando já é um reconhecido escritor que aceita um convite para palestrar sobre o tema da ironia em Barcelona. Entremeado a esse relato primário, o narrador também nos leva à Paris dos anos 1920, na qual viveram Hemingway, Fitzgerald, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce e outros escritores que povoam o cânone literário ocidental.

A moldura autobiográfica do relato surge ainda no início do romance, quando, em um retorno à Paris, já nos anos 2000, o narrador diz estar

dedicado a tomar notas destinadas a uma revisão irônica dos anos de minha juventude que passei nessa cidade e nos quais, diferentemente de Hemingway, que lá ‘foi muito pobre e muito feliz’, fui muito pobre e muito infeliz (VILA-MATAS, 2007, p. 8).

Assim, o narrador inicia uma visita ao passado de Vila-Matas que, como autor-criador, reconstrói livremente cenas dos anos em que passou em Paris e a escrita de seu

---

<sup>41</sup> Doubrovsky utilizou o termo pela primeira vez no prefácio de seu romance *Fils*. DOUBROVSKY, Serge. **Fils**: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

primeiro livro, *A Assassina Ilustrada* (1977)<sup>42</sup>, quando era inquilino da escritora Marguerite Duras, tendo como principal modelo *Paris é uma festa* (1964), de Ernest Hemingway. O ponto em comum entre os romances autobiográficos de Vila-Matas e Hemingway é a revisão que os narradores autodiegéticos, que podemos chamar de *alter egos*, fazem de seu passado, do tempo em que viveram em Paris, ainda no início de suas carreiras como escritores. Ao resgatar não só a sua história pessoal, mas também fazer referência à obra de Hemingway, Vila-Matas dá vida àquilo que Umberto Eco (2003, p. 199-218) define como “ironia intertextual”, ou seja, citações diretas de outros textos famosos ou referência a eles mais ou menos transparentes.

Enquanto o narrador do romance de Hemingway se limita a citar pessoas com quem o escritor americano travou contato durante sua estadia em Paris, o narrador de Vila-Matas expande sua rede de referências, mencionando nomes conhecidos da cena cultural da Paris dos anos 1970 e também aqueles que construíram o imaginário da cena artística da cidade ao longo do tempo.

Alguns fatos narrados em *Paris não tem fim* são notadamente conhecidos, como o suicídio de Jeanne Hebuterne, a companheira do pintor Modigliani, que, então grávida, atirou-se de uma sacada. Outros fazem referência a episódios narrados no livro autobiográfico de Hemingway, como o trecho em que o narrador escreve:

Fui a Paris neste agosto e, ao passar com minha mulher pela esquina da Rue Jacob com Saint-Prevés, veio à minha memória o célebre episódio em que Hemingway, nos lavabos do restaurante Michaud, aprova o tamanho de pau de Scott Fitzgerald (VILA-MATAS, 2007, p. 13).

Aqui o narrador do romance de Vila-Matas refere-se ao capítulo “Uma questão de medidas” de *Paris é uma festa*, que trata da insegurança de Fitzgerald quanto à sua masculinidade. No início do capítulo do romance de Hemingway o narrador deixa claro o lugar em que o episódio ocorreu: “[...] Scott convidou-me um dia para almoçar com ele no *Michaud*, restaurante que ficava na esquina da *rue Jacob* com *des Saints Péres*. Disse que desejava fazer-me uma pergunta importantíssima [...]” (HEMINGWAY, 1978, p. 183).

Referências ao livro de Hemingway serão uma constante no romance de Vila-Matas, ilustrando a possibilidade de entrecruzamento não só entre trajetórias de vida (autobiografias), mas também de percursos literários (metaliteratura). Inventando, narrando ou reinventando episódios que envolvem nomes conhecidos do universo literário, o escritor

---

<sup>42</sup> Vila-Matas, Enrique. *La asesina ilustrada*. Vol. 80. Tusquets Editor, 1977.

catalão entremeia a história da literatura ocidental – contada a partir sua perspectiva, de seu cânone particular – à história de sua formação como escritor.

Ao contrário de outro projeto metaficcional conhecido da literatura do século XX, o do escritor argentino Jorge Luis Borges, o diálogo intertextual proposto por Vila-Matas distancia-se de um exercício de erudição do tipo quebra-cabeça, no qual o texto perde boa parte de sua significação se o leitor não tiver conhecimento de um código externo, se ele não captar a piscadela culta que o autor ideal lança nas malhas do texto<sup>43</sup>. A piscadela culta proposta pelo escritor espanhol não contempla a ideia de genialidade, entendida, sobretudo, a partir do estigma do gênio criador, daquele que consegue apresentar um projeto artístico original. Vila-Matas não esconde suas fontes do leitor, cita-as abertamente. Essa característica já foi apontada pelo escritor e filósofo Lars Iyer, para quem “o anseio de criar obras-primas é uma espécie de necrofilia”. Para Iyer, “Vila-Matas afirma ser necessário, para qualquer um que escreva um texto ficcional, mostrar sua própria mão, permitir que uma imagem de si mesmo apareça” (IYER, 2012, s.p.). Essa imagem cantada por Iyer contrapõe-se ao hino estruturalista que cantava a “morte do autor”. Se Roland Barthes<sup>44</sup> precisou se valer de uma metáfora tão extrema para devolver ao texto sua autonomia como objeto estético, Vila-Matas e outros escritores contemporâneos reavaliam a radicalidade de tal visão, exumando a figura do autor. A ideia de “morte do autor” chegou a ser satirizada por Vila-Matas no conto “A arte de desaparecer”, da coletânea *Suicídios exemplares* (1985), que traz a história de um homem que escreve secretamente e tem pavor de ter sua obra publicada.

Se cânone é composto por obras e as obras são feitas por escritores, devemos nos perguntar em que medida a figura do escritor contribui para a formação do cânone. Para entender melhor a participação do autor na construção do cânone, podemos pensá-lo a partir da divisão entre “cânone interno” e “cânone externo”. O primeiro seria aquele a que o autor recorre para criar a sua obra, suas fontes. Sem revisitar a tradição um escritor não consegue desenhar seu talento individual. T. S. Eliot, em seu famoso artigo “Tradição e talento individual”, explica que a tradição não pode ser herdada, mas deve ser conquistada através de um grande esforço:

Ela envolve, em primeiro lugar, um sentido histórico. [...] E o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença. [...] Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos (ELIOT, 1989, p. 38-39).

<sup>43</sup> A ideia de piscadela culta é desenvolvida por Umberto Eco no texto que trata da “Ironia intertextual e níveis de leitura” (ECO, 2003, p. 199-218).

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In:\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.



Já o cânone externo estaria relacionado a uma construção social, aos mecanismos que fazem com que determinadas obras consideradas “‘grandes’, ‘geniais’, perenes, comunicando valores humanos essenciais, [e] por isso dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração” (DUARTE, s.d., s.p.). Michel Foucault, em “O que é um autor” (1969), pensou a figura do autor a partir desses mecanismos sociais quando elaborou o conceito de função-autor, que permite entender que “[...] o autor exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos” (FOUCAULT, 2000. p. 44-45).

A vida do escritor, considerada, pelo menos a partir do século XX, como secundária perante a obra, hoje é resgatada pela academia e pelos leitores sem aquele biografismo ingênuo dos que acreditam que a vida do escritor pode explicar sua obra, como bem ilustra François Dosse em “O desafio biográfico” (2005).

Tomando a expressão de Lars Iyer, podemos dizer que a mão de Vila-Matas aparece não só nas menções a figuras conhecidas do mundo literário, mas se entende a elementos da cultura *pop*, como na referência a atrizes de cinema. Esteticamente, a marca dessa mão pode ser vista na ironia leve com a qual o autor recobre sua escrita. É a ironia que o narrador de *Paris não tem fim* define como ironia “benévola, compassiva, como a que encontramos, por exemplo, no melhor de Cervantes” (VILA-MATAS, 2007, p. 10). Podemos ver algo dessa ironia benévola no caráter picaresco e mutável de seus heróis, com suas ânsias *nonsenses*: o protagonista de *Paris não tem fim* acredita ser uma espécie de reencarnação de Hemingway, o narrador de *Doutor Pasavento* (2009) sonha com a possibilidade de desaparecer e para isso segue os passos de Robert Walser, um escritor conhecido por buscar incessantemente o desaparecimento, até ser encontrado morto no meio da neve nos arredores do hospital psiquiátrico onde vivia. Em outro momento, o protagonista de *Doutor Pasavento* toma emprestada a identidade de Thomas Pynchon outro escritor famoso por sua reclusão. Para o narrador de *Paris não tem fim* “inonizar é ausentar-se” (VILA-MATAS, 2007, p. 233).

A fusão entre ironia benévola e intertextualidade desconstrói a própria noção de identidade do herói como unidade apreensível. Os protagonistas de *Paris não tem fim* e *Doutor Pasavento* constroem sua identidade a partir da tentativa de tomar a identidade de outros escritores.

Em *Paris não tem fim*, além das reminiscências à Paris dos anos 1920, a narrativa de Vila-Matas traz ao leitor um pouco da atmosfera da cena cultural da capital francesa nos

anos 1970, principalmente entre as figuras que gravitavam em torno da revista *avant-garde Tel Quel*, publicada entre 1960 e 1982. Ironizando as receitas dadas pelos manuais de estilo e correntes literárias, o protagonista aborda a questão do diálogo na literatura, perguntando-se se seria lícito “utilizar travessões para os diálogos e assim encher as páginas com rapidez” (VILA-MATAS, 2007, p. 209), e conta que um dia leu na revista *Tel Quel* “que incluir diálogos nos romances era o mais antiquado e reacionário que existia, dava na mesma se eram diálogos com travessões ou aspas, era retrógrado” (VILA-MATAS, 2007, p. 209). Diante de tal objeção, o narrador demonstra seu transtorno:

Meu desconcerto foi tão notável que tirei do bolso traseiro de minha calça a enrugada apostila com as instruções de [Marguerite] Duras que sempre estava comigo. Onde se podia ler *diálogos*, anotei ao lado “reacionários”. Depois, não querendo desorientar-me totalmente, fui em busca de alguma certeza e evoquei Hemingway, mestre da arte de dialogar nos relatos (VILA-MATAS, 2007, p. 209).

Esse trecho é exemplar quanto à ironia benévola encontrada na prosa de Vila-Matas, quando o narrador satiriza a obediência cega dos jovens escritores a determinadas fórmulas e a radicalidade de algumas correntes estéticas, mostrando que é imprescindível que se estabeleça um consenso entre tradição e talento individual.

Em Vila-Matas, o diálogo com a tradição passa pela recriação de suas próprias leituras, de suas vivências literárias. Debruçar-se sobre uma história pessoal para recriá-la ficcionalmente, sem compromisso de fidedignidade, também é a gênese daquilo que a crítica autobiográfica contemporânea denomina “autoficção”. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo escritor e crítico literário francês Serge Doubrovsky para definir seu romance *Fils* (1977), em que o narrador-personagem leva o nome do autor. Se o que caracteriza a autoficção é a indecisão entre o vivido e o inventado, como conjectura o escritor Miguel Sanches Neto em entrevista a André Bernardo (2012), caberá ao leitor fazer funcionar o “pacto autoficcional”. No caso de Vila-Matas, o pacto autoficcional passa pelo reconhecimento, pelo leitor, das piscadelas cultas que o autor endereça ao leitor não-ingênuo. Logicamente, a ironia intertextual que emerge de um romance de Eco é diferente da encontrada em um romance de Vila-Matas, pois a primeira é muito mais cifrada, sem que se cite nomes de autores ou de obras diretamente.

A indefinição entre o que é factual e o que é imaginado em um romance de Vila-Matas também permite lê-lo como uma autoficção. Isso se compreendermos que, ao fundir uma história pessoal com referências a outros livros, citações de autores e eventos conhecidos, o escritor Vila-Matas cria uma espécie de “mitomania literária”, em que o autor se insere na tradição literária ocidental ao se colocar ao lado daqueles que fazem parte dessa tradição.

Vicent Colonna, em seu livro *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2014)<sup>45</sup>, considera que o uso do neologismo *autoficção* deve restringir-se ao caso de autores que inventam uma personalidade e uma existência literária. O mesmo teórico vê a autoficção como uma espécie de “mitomania literária” (COLONNA *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92).

A literatura autobiográfica na contemporaneidade, seja classificada sob o selo da autoficção, da ficção autobiográfica ou de outra designação, preocupa-se em criar uma *ficção da identidade*, como bem ressalta Régine Robin:

Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo o processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a *ficção da identidade*; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção (ROBIN<sup>46</sup> *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 93, grifo nosso).

Essa *ficção da identidade* parece dialogar com a compreensão de identidade enquanto devir. Tal percepção é vista no pensamento de Pierre Bourdieu, quando o sociólogo questiona a linearidade com que é encarado o conjunto dos acontecimentos que formam uma experiência individual:

[p]roduzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma *ilusão retórica*, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 2006, p. 185, grifo nosso).

O absurdo em que vivem as personagens de Vila-Matas, envoltas em situações-limites, torna-se plausível dentro de um projeto literário que conduz o leitor através de uma vertiginosa rede de citações, criando uma prosa que presta tributo à literatura e à formação do autor enquanto leitor.

Aceitando que o que está em jogo em um romance autobiográfico é menos o jogo de desvendar o que é “baseado em fatos reais” e o que é inventado, e mais a reflexão sobre o que o leitor ganha com uma leitura que adota a perspectiva autobiográfica, um romance como *Paris não tem fim*, em que a ficção autobiográfica em moldes tradicionais, como é o caso do romance de Hemingway, é desconstruída, provoca a discussão sobre a figura do autor, outrora entendido como gênio criador e agora assumido como um necrófilo. A maneira que o autor-criador Vila-Matas encontra para provocar esse questionamento é através da exploração irônica da tradição literária, do diálogo com outros textos literários, criando uma metaliteratura que se alimenta de um cânone particular. Ao colocar em paralelo sua trajetória de vida com a história de vida de um autor tão conhecido como Hemingway, Vila-Matas

<sup>45</sup> COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

<sup>46</sup> ROBIN, Régine. **Le Golem de l'écriture**: de l'autofiction au cybersoi: essai. Montreal: XYZ editeur, 1997.

explora não só o limite do autobiográfico, mas também o da influência literária. Se pudéssemos sintetizar a mensagem que o escritor espanhol nos deixa com esse romance, seria algo como: toda literatura não passa de uma visão sobre o que é literatura, visão construída a partir de um cânone particular, que é o ponto de partida de qualquer projeto literário.

### Referências:

BERNARDO, Andre. A ficção da realidade? Ou a realidade da ficção?. In: **Revista Metáfora**. Ano 2, n. 14, 2012, p. 41-45.

BITTENCOURT, Rita Lenira. Enrique Vila-Matas [verbete]. In: MASINA, Léa, et al. (Org.). **Por que ler os contemporâneos?** Autores que escrevem o século XXI. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

CALVINO, ÍTALO. Repostas a nove perguntas sobre o romance (1959). In: \_\_\_\_\_. **Mundo escrito e mundo não escrito**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

DUARTE, João Pereira. Cânone [Verbetes]. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6079/canone/>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura: ensaios**. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação&Crítica*, n. 4, abril 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FREITAS, Guilherme. Vila-Matas, de escritor a personagem. **O Globo**. 13/05/2011. Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfreitasg1.html>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Trad. Ênio Silveira. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IYER, Lars. **Nu na banheira, encarando o abismo.** Trad. de Thiago Lins. Revista Serrote, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2012/11/nu-na-banheira-encarando-o-abismo-por-lars-iyer/>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet.** Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. de de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

RODRIGUEZ, Mercedes Mazquiarán de. In: Their Own Voices: Autobiography as Historiographic Metafiction in Three Recent Spanish Novels. **South Central Review**, v. 18, n. 1/2, 2001, p. 94-113.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Companhia das letras, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. **Paris não tem fim.** Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify: 2007.

VILA-MATAS, Enrique. **Doutor Pasavento.** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify: 2009.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil.** Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify: 2011.

## AUTOBIOGRAPHY AND METALITERATURE IN ENRIQUE VILA-MATAS

### Abstract

By creating narratives that takes the reader through a dizzying network of references, the Spanish writer Enrique Vila-Matas transformed his prose in a tribute to literature. In this paper we aim at showing how a particular canon feeds the Vila-Matas' autobiographical work, as a kind of metaliterature. For this purpose we will analyze the autobiographical novel *Never Any End to Paris* (2003), where the main character is – like Vila-Matas – a renowned Catalan writer who prepares for a conference, while remembering the years that he lived in Paris in the 1970s. In this book, there is a number references made to the American writer Ernest Hemingway and his own autobiographical novel *A Moveable Feast* (1964). Vila-Matas revisits Hemingway's novel to subvert it and confuse the story of the American author with that of his own alter ego. By doing so, the narrative of *Never Any End to Paris* leads us to a brief consideration on autobiographies and related themes, like New Historical Novels, Historiographic Metafiction and Autofiction, contemporary terminologies centered on the relationships between life and fiction.

### Keywords

Autobiographical Novel. Autofiction. Historiographic Metafiction.