

A AUTOFIÇÃO EM *O MAL DE MONTANO*, DE ENRIQUE VILA MATAS

Rosana Arruda de Souza (UFMT)¹

Resumo Neste trabalho, pretendo utilizar o conceito de autoficção como ferramenta de leitura da narrativa *O mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas. Parto do princípio de que a autoficção coloca dois elementos numa área fronteira, um é o autor – que se curva à autoridade de seu nome, podendo se alicerçar neste último ou colocar-se como um fantasma que se acomoda por meio de outros dados referenciais –, o outro é a própria narrativa, que transita entre vários gêneros literários. Por fim, observei na autoficção uma estratégia utilizada para a individuação do sujeito, ainda que não tenhamos, em *O mal de Montano*, a identidade dos nomes entre autor e narrador.

Palavras-chave: O mal de Montano; autoficção; identidade

Introdução

O Mal de Montano retrata uma série de viagens realizadas pelo narrador Rosário Girondo; a primeira delas é de Barcelona a Nantes, onde vai visitar o filho Montano, com a intenção de ajudá-lo a tratar de uma doença, da qual, aliás, ele próprio estava acometido e achava que trocar com o filho informações sobre a doença era uma maneira de amenizá-la:

falei-lhe porque me pareceu que podia ter efeitos terapêuticos comunicar-lhe que seu pai sentia-se asfixiado pela literatura [...] Parece-me que lhe falar do meu mal poderia reduzir, talvez, o seu, ao mesmo tempo em que, com tal confissão, eu me libertava um pouco do meu (VILA-MATAS, 2002, p. 26).

Assim, um dos sintomas da doença de pai e filho era sentir-se asfixiado pela literatura, pois se tratava de espécie de doença literária, cujos demais sintomas eram: a incapacidade de escrita, de modo que a pessoa se torna um ágrafo trágico (VILA-MATAS, 2002); a criação de duplos – o escritor começa a se achar duplo de outros escritores e a escrita daquele passa a ser repetição da escrita destes; a mania de fazer citações – tudo remete a pessoa a trechos e personagens de obras literárias. Para Montano, a doença teve início quando, após publicar um romance sobre o caso dos escritores que renunciam a escrever, foi apanhado nas redes de sua própria ficção, convertendo-se em escritor totalmente bloqueado, ágrafo trágico.

¹ Doutoranda em Estudos de Linguagem (UFMT), Bolsista CAPES/BRASIL Contato: rosanaarrudasouza@hotmail.com

Montano culpa o pai pela morte da mãe, Maria, que morrerá por suicídio, atirando-se do sexto andar. Não é esclarecido o porquê de Montano culpar o pai, mas este sente que tal declaração indica que a doença do filho se agravou, por isso decide retornar à Barcelona; lá evitava pensar em qualquer coisa referente à literatura; seus dias se tornaram vazios, incompreensíveis e acabou pensando na morte, que, para ele, era precisamente do que mais trata a literatura. Com isso, sua esposa Rosa, madrasta de Montano, aconselha-o a fazer outra viagem, dessa vez ao Chile, ao que o marido atende prontamente. No Chile, Rosário entretém-se com Margot Valerí, uma aviadora conhecida há muitos anos, por ele e Rosa; e como Felipe Tongoy, amigo apresentado por Margot.

No capítulo II, eis um autodesnudamento²: Rosário confessa ser mentira grande parte do que contara até então, inclusive o filho, Montano:

[...] Há muito de autobiográfico em *O mal de Montano*, mas também muita invenção. Não é verdade, por exemplo – quase não é necessário dizê-lo –, que Rosa seja diretora de cinema. Rosa – como muitos de meus leitores já sabem – é agente literária e, sobretudo, é minha eterna namorada, vivemos juntos há quinze anos, não nos casamos nem no civil, não tivemos filhos, tampouco os tivemos com terceiros. De modo que Montano não existe (VILA-MATAS, 2002, p. 106).

Rosário ainda afirma que quem existe mesmo é Tongoy, que é de fato um ator que vive em Paris e é um bocado famoso na França e na Itália, não tanto na Espanha [...] A aviadora Margot Valerí, por sua vez, é alguém que não existe, foi inventada por ele e qualquer semelhança com um ser real é mera coincidência (VILA-MATAS, 2002).

Daí em diante, é como se embarcássemos num jogo no qual nos perguntamos: o que mais seria mentira do narrador? E eis as respostas: seu nome não é Rosário Girondo, este é o que ele chama de matrônimo, pois é o mesmo nome de sua mãe. Sua mãe, por sua vez, também era escritora de diários e expunha neles o mesmo desejo de suicídio expressado pela mãe de Montano, seu filho inventado, o que nos faz pensar que este seria espécie de alter ego seu, do mesmo modo que outros personagens, incluindo

² O autodesnudamento “assinala que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve se considerado como tal” (WOLFGANG ISER, 1999, p. 72), em outras palavras, é quando a ficção se denuncia, devendo ser entendida como tal.

nomes da realidade factual citados na narrativa, como Robert Walser: “comprei os jornais e, andado pela calçada ensolarada de minha rua [...] disse-me que me chamava Walser, mas também Gironde. Eu era duas pessoas como Kaspar Hauser pelas ruas de Nuremberg” (VILA-MATAS, 2002, p. 287). Por fim, Rosário não é um crítico literário, como se apresenta no início, mas um escritor e, chegamos ao fim da narrativa sem ter a revelação de seu verdadeiro nome.

Posteriormente, nos deparamos com um traço autobiográfico: a data e local de nascimento de Rosário Gironde coincidem com a do autor Enrique Vila-Matas. Porém, haveria um drible no pacto autobiográfico, desviando o olhar do leitor, da autobiografia à autoficção, isso porque não aparece a premissa para o pacto que é a identidade do nome entre autor, narrador e protagonista. Ao mesmo tempo, isso não impede o processo de individuação na narrativa; há um indivíduo específico ali sendo delineado e que, se não é o autor porque não tem o nome dele, é alguém que se confunde com ele por meio de outros elementos: além da data e local de nascimento, aparece também o fato de o narrador ser um escritor e está a escrever um romance que tem o mesmo nome que aparece na capa daquele lido pelo leitor da realidade factual, ou seja, “o mal de Montano”, dando uma ideia de obra dentro da obra. Além disso, há várias outras situações que analisaremos ao longo do trabalho, demonstrando que sobressaltam na obra os ardis utilizados para construção do indivíduo, em vez da manutenção do paradigma de tentar coincidir/comprovar dados do narrador-protagonista com os do autor da realidade factual.

Nesse sentido, o que pretendo discutir nesse trabalho é como a autoficção, comumente ligada à autobiografia, descambaria num embuste autobiográfico, pois seria a escrita em que se finge falar de um eu, narrador/autor, quando se está falando dela própria.

Na linha da autoficção, encaixar-se-iam as autobiografias modernas e pós-modernas. Como afirma Serge Doubrovsky (2014), das autobiografias clássicas às posteriores, houve um corte epistemológico e mesmo ontológico, que veio intervir na relação do sujeito consigo mesmo, como por exemplo, a descoberta freudiana do inconsciente que assinala o fato de que o eu não é senhor de si. Assim sendo, o não domínio de si e, por consequência, o não domínio da memória, impossibilitaria o desnudamento da vida pretendido numa autobiografia. No máximo, o que temos são

fragmentos e tal é a artimanha de (des)organização desses fragmentos, que o eu acaba por desaparecer, e a escrita – a maneira com a qual o eu foi contado – chama mais a atenção do que o próprio eu. Essa mesma linha de raciocínio cai sobre o propósito do narrador que afirma várias vezes que seu desejo é desaparecer por meio da escrita, assim, ele escreve de si, não para evidenciar-se, mas para sumir sob a escrita. Isso, também, justificaria a doença literária, defendida pelo narrador-protagonista, pois escrever de si seria adoentar-se e morrer (desaparecer) aos poucos.

Do pacto autobiográfico à autoficção

Lejeune (2008) propõe a seguinte definição para a autobiografia: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Dentro desta definição, percebemos a coligação dos fatores: forma da narrativa (narrativa em prosa), assunto (história individual) e, por fim, o autor que deve ser o narrador e vice-versa, visto que estamos diante da pessoa real que conta a sua própria história. Para completar, a história obedece ao fator tempo, pois se entende que é possível narrar apenas o passado.

Entretanto, paira a questão do que alicerçaria a percepção, por parte do leitor, de ser autor e narrador a mesma pessoa, visto que a leitura seria feita sempre perseguindo o momento de enunciação e esta é incapturável, pois a narrativa se curva diante dos fatores tempo e espaço: “[...] seriam realmente a mesma pessoa aquele bebê nascido no hospital tal, em uma época da qual não tenho nenhuma lembrança”, exemplifica Lejeune (2008, p. 20). A enunciação tomada por verdade, assim, exigiria o encaixe do eu no mesmo tempo e espaço aos quais se referem o enunciado.

Outro exemplo a problematizar a identificação imediata entre o eu e o autor é a da voz ao telefone. Segundo Lejeune (2008), se alguém pergunta “quem está aí” e obtém como resposta “eu”, aqui este último possibilita a identificação. Porém, basta uma voz diferida no tempo (gravação) para o fio identitário deixar de existir.

Nos demais textos escritos, a pessoa que enuncia o eu se denuncia por meio da “assinatura abaixo”, do carimbo do correio, da grafia e particularidades ortográficas. Mas no texto literário são necessárias outras pistas que não essas. A solução encontrada por Lejeune aparece no nome próprio. “É no nome próprio que a pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa como demonstra a ordem de

aquisição da linguagem da criança” (LEJEUNE, 2008, p. 22): a criança inicia o processo de linguagem se chamando na terceira pessoa.

Basicamente, o procedimento que embasa uma autobiografia seria observar texto e capa do livro: o nome de quem aparece no texto como narrador-protagonista, deve aparecer na capa. Existem, esclarece o estudioso, os casos de embuste literário, “quem me impediria de escrever a autobiografia de um personagem imaginário e de publicá-lo usando seu nome?” (LEJEUNE, 2008, p. 28), mas para ele, isso se trataria de uma raridade no universo literário, porque poucos seriam capazes de renunciar ao próprio nome.

Já no romance, o que pode ser estabelecido, paralelamente ao pacto autobiográfico, é o pacto romanesco, prática patente da não-identidade e atestado de ficcionalidade (LEJEUNE, 2008).

Entre as várias possibilidades de estabelecer ou o pacto romanesco, ou o pacto autobiográfico, duas ficam indeterminadas, o que Lejeune chamou de casas cegas; ele não conseguiu determinar os casos de um herói de romance declarado que tenha o mesmo nome do autor, e nem o herói de uma autobiografia declarada em que o protagonista tenha o nome diferente do autor, assim, verificou-se uma zona de ambiguidade de narrativas que tanto beiram para o romance, quanto para a autobiografia. O problema inspirou Serge Doubrovsky (2014) a encontrar no termo autoficção uma saída fronteiriça para dar melhor inteligibilidade às casas cegas, apresentando um romance seu, *Fils*, como uma autoficção.

O termo já havia sido utilizado outras vezes, mas escrito de maneira composta, autoficção. Ainda depois do livro do autor, a autoficção continuou a ser usada com ressalvas, era citada entre aspas, como se fosse um neologismo. Com o passar do tempo, foi ganhando autonomia, no sentido de não estar sob tanta cautela quanto antes.

Atualmente, observamos a autoficção adotada para designar inúmeras práticas da escrita de si, como presenciamos em vários eventos acadêmicos, por exemplo. Há também os escritores que designam suas obras por autoficção e usam o termo aqui e acolá, sem necessariamente bem defini-lo, empregando-o ora enquanto sinônimo da autobiografia, ora enquanto algo complementar, e ainda como um gênero maior que englobaria os demais de linha memorialística.

Conforme Philippe Lejeune, a autoficção serviria para delinear:

uma série de gêneros ‘fronteiriços’ ou de casos-limites: a autobiografia que finge ser uma biografia (a narrativa em terceira pessoa), a biografia que finge ser uma autobiografia (as memórias imaginárias), todos os mistos de romance e autobiografia (zona ampla e confusa que a palavra-valise ‘autoficção’, inventada por Doubrovsky para preencher uma casa vazia de um de meus quadros, acabou por abranger), a enunciação irônica e o discurso indireto, todos os casos em que o mesmo ‘eu’ engloba várias instâncias (história oral, entrevista, textos escritos em colaboração etc.) [...] ([2001]2008, p. 81).

Por outro lado, Lejeune também questiona justamente a ampliação de sentidos oferecidos à autoficção: seria um gênero só a abranger toda espécie de narrativa memorialística? Isso abre as portas para questões verificadas atualmente: parece simplificadora e iluminadora a asserção de tudo que é filtrado pela linguagem é ficção, porém, a autoficção não se deixaria apanhar no clichê “do tudo é ficção”. Ela ficaria no meio-caminho, seria as narrativas em que não se pode estabelecer o pacto autobiográfico, devido à ausência da identidade do nome, mas possui outros dados referenciais possíveis de serem verificados na realidade factual e que promovem a individuação; ao mesmo tempo, acolheria as narrativas onde, sim, há a identidade do nome, mas o pacto não é possível, visto que a narrativa se empreende como romance declarado.

Diante disso, as artimanhas utilizadas para se conseguir manter o eu na zona fronteira pululam nessas narrativas. “A autoficção deixou de se opor à autobiografia, para se tornar senão um sinônimo, pelo menos uma variante ou um ardil” (LECARME apud NORONHA, 2014, p. 11), uma estratégia para conduzir a individuação do sujeito. Assim, conforme Doubrovsky “a matéria é[pode ser] estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” (apud NORONHA, 2014, p. 13).

Daí insistirmos na suposição de a autoficção ter uma complexidade maior, transcendental ao autobiográfico. A autoficção envolveria as estratégias mobilizadas na narrativa para a apresentação do elemento autobiográfico. Por conta disso, a escrita de si é capciosa, e o “si” tanto pode ser o lócus do “eu” quanto da própria escrita. “A autoficção, para mim, não mente, não disfarça, mas enuncia e denuncia na forma que escolheu para si” (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, p. 13). Então, a autoficção vai se denunciando ao longo do texto, quando deixa à mostra o material e técnicas empreendidas para produzi-lo. Nesse sentido, ela iria de encontro ao aspecto de beleza clássica, em que não se poderia

deixar à mostra “os andaimes do edifício”³, ou seja, não deveria deixar à mostra as ferramentas de que se lançou mão para produzir o resultado.

Por fim, concluímos que a autoficção coloca dois elementos na área fronteira, os quais analisaremos nos próximos itens: um é o autor – que se curva à autoridade do nome, podendo se alicerçar neste último ou colocar-se como um fantasma que se acomoda por meio de outros dados referenciais –, o outro é a própria narrativa que, como apontou Lejeune, transita entre vários gêneros literários.

O nome em *O mal de Montano*

Uma vez não revelado seu verdadeiro nome, o narrador-protagonista faz uso de várias identidades, ou é como se cada personagem fosse um alter ego seu. No final, a autoridade do nome prevista nas narrativas autobiográficas e, aqui, alicerçada no signo “Enrique Vila-Matas”, se não serve para consumir o pacto autobiográfico, serve para ser uma das instâncias de sentido pelas quais passa o narrador-protagonista em seu processo de individuação. Diante disso, laçamos mão do seguinte quadro, onde especulamos cada personagem e os sentidos produzidos a favor da individuação do narrador-protagonista.

Montano: Filho inventado por Rosário Gironde, cujo homônimo nomeia o mal literário sofrido pelo narrador. “Cheguei à cidade de Nantes doente de literatura [...] doente do mal de Montano – sem saber, contudo, que esse era o nome de minha doença -, ágrafo trágico e parasita literário” (VILA-MATAS, 2002, p. 113). Rosário transmuta para o filho imaginário a doença literária sofrida por ele próprio.

Maria: Mãe do filho inventado Montano; este culpa Rosário pela morte da mãe. Ela cometera suicídio da mesma maneira que a mãe de Rosário retratava em poemas: “atirando-se do sexto andar como a dona-de-casa que da janela despeja com indiferença o balde cheio de água suja” (VILA-MATAS, 2002, p. 34). Rosário transmuta o caráter depressivo de sua mãe à mãe de Montano.

Rosário Gironde (mãe): Mãe do narrador que tinha o mesmo nome dele, também era escritora de diários, tinha um caráter depressivo, “e diz que não é feliz, mas que a felicidade também não lhe apetece muito, pois então não teria nada o que escrever em seu querido diário” (VILA-MATAS, 2002, p. 131), escreveu, dentro de um de seus diários, um ensaio intitulado Teoria de Budapeste, onde expunha “lúcidas reflexões sobre a atividade de escrever diários” (VILA-MATAS, 2002, p. 130). Toda 1ª sexta-feira do mês ela imaginava um suicídio e o convertia em poema como este: [...] lançando-me deste sexto andar/ como a dona-de-casa que despeja com indiferença/ um balde cheio de água suja” (VILA-MATAS, 2002, p. 130). Rosário transmuta para si

³ Trecho de *A um poeta*, de Olavo Bilac.

certas características da mãe.

Margot Valerí: Inicialmente, aviadora conhecida por Rosário Gironde e Rosa em 1998, Barcelona. Depois, Rosário Gironde confessa que ela era, assim como Montano, inventada por ele. Em seguida, afirma que quem a inventou foi sua mãe que, “detestava quase todo mundo, menos Margot Valerí, suposta amiga sua, velha aviadora chilena, uma mulher inventada, talvez seu alter ego” (VILA-MATAS, 2002, p. 129). Rosário herda a mesma a amiga imaginária tida por sua mãe.

Tongoy: Ator de cinema apresentado a Rosário Gironde por sua amiga imaginária Margot Valerí. Seu nome verdadeiro era Felipe Kertesz. Os dois se tornam grandes amigos e Tongoy dá conselhos a Rosário sobre como lidar com sua doença literária: “[...] disse a mim mesmo, seguindo as instruções de Tongoy, que a partir daquele momento seria conveniente e necessário [...] converte-me de carne e osso na literatura ela mesma, isto é, que me convertesse na literatura que vive ameaçada de morte nos princípios do século 21” (VILA-MATAS, 2002, p. 62). Não é esclarecido se Tongoy fazia parte do rol de amigos inventados de Rosário, embora ele ameace dizê-lo. Mas o que fica claro, é que Rosário tem em Tongoy o amigo conselheiro e muito íntimo. Rosário desconfia que ele tivesse um caso com sua esposa, Rosa.

Robert Walser: Escritor suíço (1878-1956). Rosário Gironde toca no nome dele várias vezes ao longo da história, seja para falar da obra do escritor e de sua biografia: “o próprio Walser foi sempre um subalterno e podia perfeitamente ser um de seus próprios personagens”, “internado por muitos anos num sanatório suíço, Walser só saía de sua clausura para dar longas caminhadas na neve” (VILA-MATAS, 2002, p. 121, 197); seja para sê-lo, “me chamo Robert Walser” (VILA-MATAS, 2002, p. 263). Rosário transmuta-se em Robert Walser: “comecei a me extraviar eu, Robert Walser, por aquela zona escura de névoa densa infinita, comecei a andar solitário e sem rumo pela estrada perdida” (VILA-MATAS, 2002, p. 322).

Robert Musil: Escritor austríaco (1880-1942). Rosário o cita muitas vezes, ora para remontar a opinião do escritor sobre o gênero diário, “ele achava que a diarística seria a única forma narrativa do futuro, pois contém em si todas as formas possíveis do discurso”; ora para imaginar-se com ele, como o faz quando, achando-se Robert Walser, convida Musil para um café: “preferia algo sólido, um bom bife – lhe responde Musil” (VILA-MATAS, 2002, p. 263). Rosário encontra em Musil a base para o mal de Montano. É como se o narrador, manifestando um dos sintomas da doença, fosse visitado pelas ideias de Musil e, nisto, passasse a ver uma literatura doente, cheia de diários.

Rosa: Esposa de Rosário Gironde: a princípio, não notamos nela nada que nos possibilite articular a noção de alter ego, porém, ela se chama Rosa, supressão do nome Rosário.

Enrique Vila-Matas: Autor do romance *O mal de Montano*. Rosário Gironde toma para si a data e local de nascimento do autor. Corroborando o processo de criação literária apontado por Iser (1999), acreditamos que esses detalhes do espaço real são suspensos e combinados com elementos que permitem a transgressão ou criação de possibilidades em relação ao mundo suspenso. Do mesmo modo, poderíamos sair buscando outros signos que causassem o mesmo efeito de sentido autobiográfico, mas, ainda assim, Enrique Vila-Matas entraria mais como uma das peças do jogo, do que o elemento central, imprescindível e “origem de tudo” tal qual costumamos convencionar nas autobiografias comuns.

Acredito que o quadro acima ilustra muito bem a conjuntura de intermediações de sentidos fictícios e reais – romanescos e autobiográficos – sobre que se move a autoficção. Na narrativa temos um narrador-protagonista que, tal qual o sujeito da realidade factual, Enrique Vila-Matas, nasceu em Barcelona, no ano de 1948; e é escritor de um livro chamado *O mal de Montano*, o mesmo nome de livro escrito por Enrique Vila-Matas, além de se consubstanciar da mesma ideia sobre literatura articulada por este último. Entretanto, a imagem do narrador é costurada através de elementos inviáveis na realidade factual: um filho inventado; uma doença da literatura; uma amiga inventada (Margot Valerí), mas que também era velha conhecida de sua mãe; chamar-se de uma personalidade já morta e encontrar-se com outra que também já morreu. Assim, temos a mesma urdidura proposta por Doubrovsky, segundo a qual a autoficção se nutre de uma matéria autobiográfica, mas a maneira de contá-la é ficcional.

Nesse norte, toma vulto, em *O mal de Montano*, a tessitura da escrita, o jogo entre os signos que levam à transmutação de outros eus. Assim, existem interesses que vão além de se retomar as perguntas corriqueiras referentes ao gênero autobiográfico: quem foi tal personalidade? Quem é Enrique Vila-Matas? Quais são as verdades autorais aqui estabelecidas? Em vez disso, existe a travessia, e nos interessa saber o desenrolar da escrita, de como o narrador sai do ponto A e chega ao ponto B e de como a travessia provoca o apagamento do eu, deixando/ restando a escrita de si proeminente – a escrita dela por ela mesma.

Aliás, o próprio narrador argumenta que sua escrita não proporciona o autoconhecimento, porque sua vida não é uma totalidade, mas em compensação, ele poderia ser muitas pessoas, “uma pavorosa conjunção dos mais diversos destinos e um conjunto de ecos das mais variadas procedências” (VILA-MATAS, 2002, p. 124). Mais que isso, ele se considera um escritor condenado a praticar, cedo ou tarde, “mais que o gênero autobiográfico, o autofictício” (VILA-MATAS, 2002, p. 124). Embora o narrador deseje que o momento de passar para o terreno da autoficção demore muito, e antes disso prefira continuar “num esforço desesperado de contar verdades sobre sua vida fragmentada”, sabemos que seriam estes fragmentos o próprio terreno da autoficção onde ele já está envolvido. O conjunto de ecos sobre o narrador driblaria o pacto autobiográfico e já pressuporia o terreno da autoficção.

Uma obra fragmentária

Como já apontado, a autoficção transita entre gêneros – de início, ela mediará entre romance e autobiografia, mas, depois, com Lejeune, vemos que ela é um termo que passa por vários outros gêneros, sem, entretanto, se prender em nenhum, sendo possível até a ideia de gêneros fronteirizos, ou fingidores, que fingem serem um quando são outros. Em *O mal de Montano*, percebemos que os gêneros que se entrelaçam são basicamente diário, romance e, não deixamos escapar, uma palestra – em Budapeste, para onde o narrador havia sido convidado para falar sobre o diário como forma de narrativa – é nela que o narrador vai confessar sobre as transformações sofridas por seu diário até descambar no romance.

Durante a palestra, Rosário diz ao público que aquele seria o momento de lhes revelar que nem Rosa nem Tongoy existiam, pois não havia ninguém na primeira fila, e ademais, se Rosa e o Monsieur estivessem ali sentados, estariam tão indignados que já faria algum tempo que não o teriam permitido continuar (VILA-MATAS, 2002). Assim, é como se o narrador previsse a expectativa do leitor: depois de tantas mentiras contadas e tantos ecos do narrador, era de se imaginar que os demais personagens não existissem.

Ele volta a falar de sua desconfiança sobre Rosa e Tongoy, “vi muitos olhares dela para ele e me dei conta de que compúnhamos um triângulo tão diabólico [...] Queria matá-los, sim, mas não sou um assassino, sou um escritor, um conferencista, um pobre vagabundo errante que avança por uma estrada perdida” (VILA-MATAS, 2002, p. 233).

Posteriormente, novamente temos indícios do quanto a escrita autobiográfica se desdobra na autoficção, quando Rosário passa a falar do como a escrita do diário, convertido em romance, chegou até esse fim:

não é a revelação de uma verdade o que meu diário anda buscando, mas sim informação sobre minhas constantes mutações. Meu diário existe há anos, mas só há alguns meses começou a se converter num romance, só depois que, em novembro do ano passado, viajei a Nantes e imaginei que visitava um filho inventado. Comecei a converter em romance meu diário, sendo o narrador que sou, mas fazendo-me passar por um crítico literário, fui depois construindo uma biografia impostada por meio da injeção de fragmentos das vidas ou das obras de meus diaristas favoritos [...] (VILA-MATAS, 2002, p. 245).

No excerto acima, percebemos o entrelaçamento do falar de si e o falar sobre a escrita e o narrador retoma a invenção do filho e sua viagem a Nantes, quando seu diário começou a ser convertido em romance. Senso comum, o diário é tido por gênero de registro de nossa vivência real do dia a dia, já o romance seria o gênero que apresenta o ficcional e não o real. Interessante é observar, no excerto acima, a conversão do diário em romance aparentemente paralela à travessia do narrador por outros eus: “comecei a converter em romance meu diário [...] fui depois construindo uma biografia impostada por meio da injeção de fragmentos das vidas ou das obras de meus diaristas favoritos”. Diante disso, é como se a autoficção tivesse fincada nesse processo que converte o real em ficcional e o narrador em outros eus. A autoficção daria uma ideia de pluralização do eu – o narrador não deixa de falar da sua biografia ao longo de *O mal de Montano*, mas esta é atravessada pela biografia de outrem.

Todavia, a descentralização do eu, ou seu apagamento, poderia ser entendida como um exercício de reflexão a respeito das transformações sofridas pelo eu: “enfim, construí para mim uma biografia tímida e mais tarde, aqui em Budapeste, me transformei num conferencista [...] num homem solitário [...] um caminhante que estreia a identidade de um homem enganado” (VILA-MATAS, 2002, p. 245). Então, ao contrário do que supusemos antes, haveria nisto o processo de autoconhecimento daqueles que precisam converter seus diários em romance e passar por outras identidades para reverem suas histórias de vida. É como se passado e futuro exigissem um jogo de memória na qual algumas coisas são apagadas e outras inventadas. “Os distintos personagens que fui tinham em comum o fato de serem doentes de literatura, de necessitarem se aferrar à literatura para sobreviver” (VILA-MATAS, 2002, p. 245).

Considerações finais

Nesse trabalho, propus-me a discutir como a autoficção, comumente ligada à autobiografia, descambaria num embuste autobiográfico, pois seria a escrita em que se finge falar de um eu, narrador/autor, quando se está falando dela própria. À revelia de qualquer caminho de causa e efeito e me aliando ao próprio sentido de ardid convencional ao conceito de autoficção, finalizo este trabalho contradizendo minha proposta/suposição inicial. A fragmentariedade da obra e reflexões sobre o ato da escrita seriam reflexo da própria fragmentariedade de Rosário Gironde e as reflexões que faz

sobre si. Levemos em conta a contemporaneidade da obra e o quanto Rosário se afirma como um sujeito do século XXI envolto às incertezas sobre si, sobre sua identidade. Portanto, o eu continua sendo o centro. É claro, não é Enrique Vila-Matas; estamos falando do indivíduo construído ao longo da narrativa com sua intermediação de identidades várias, que, entretanto, de maneira nenhuma, subsume o “auto” da narrativa, mas embaraça a autoridade do eu, demarcando e, ao mesmo tempo, apagando a referencialidade que o liga à realidade factual. Por fim, se há algum embuste, este é autoficcional, pois devemos atribuir a manobra que trapaceia os sentidos àquilo que já nasceu como acolhedor dos “casos-limites” (LEJEUNE, 1986), “ficção fingida” de “pacto contraditório” (LECARME, [1992]2008).

Referências:

DOUBROVSKY, Serge. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-126.

ISER, Wolfgang .O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EduERJ, 1999, p. 65-77.

LECARME, Jacques. NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: _____ (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 07-20.

VILA-MATAS, Enrique. **O mal de Montano**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005[2002].